Композиторы. Очерки жизни и творчества

Игорь ВОРОБЬЕВ
Анастасия СИНАЙСКАЯ

КОМПОЗИТОРЫ РУССКОГО АВАНГАРДА

Михаил МАТЮШИН
Артур ЛУРЬЕ
Владимир ЩЕРБАЧЕВ
Гавриил ПОПОВ
Александр МОСОЛОВ

Издательство «Композитор · Санкт-Петербург»

Композиторы. Очерки жизни и творчества

Игорь ВОРОБЬЕВ
Анастасия СИНАЙСКАЯ

КОМПОЗИТОРЫ РУССКОГО АВАНГАРДА

Михаил МАТЮШИН
Артур ЛУРЬЕ
Владимир ЩЕРБАЧЕВ
Гавриил ПОПОВ
Александр МОСОЛОВ

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»
2007

ББК 85.313(3)
В 75

Воробьев И. С., Синайская А. Е.

В 75 Композиторы русского авангарда. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2007. — 160 с.

ISBN 978-5-7379-0337-4

Первый выпуск серии очерков о русских композиторах, отразивших в своей музыке основные черты эстетики авангарда 1910–1920 гг. Авторы сборника рассматривают творческие биографии М. Матюшина, А. Лурье, В. Щербачева, Г. Попова, А. Мосолова, сквозь призму формальных и языковых новаций, характерных для одной из самых интересных эпох в истории отечественной культуры XX века.

Книга адресована широкому кругу читателей, интересующихся проблемами русского музыкального искусства.

Рекомендуется в качестве учебного пособия для студентов музыкальных вузов (курс «История отечественной музыки XX века»).

ББК 85.313(3)

ISBN 978-5-7379-0337-4

© И. С. Воробьев, А. В. Синайская, 2007
© Издательство «Композитор •Санкт-Петербург», 2007

ПРЕДИСЛОВИЕ

Борьба тонов, потерянное равновесие, падающие «принципы», неожиданные удары барабанов, великие вопросы, по видимости, бесцельные устремления, по видимости, разорванность исканий и тоски, разломанные цепи и связи, соединяющие многое в одно, противоположения, противоречия — вот наша ГАРМОНИЯ.

В. Кандинский.
«О духовном в искусстве»

Русский музыкальный авангард вступает на свой исторический путь в начале XX века. На фоне интенсивной культурной и социальной жизни России его первые шаги в искусстве почти незаметны, как незаметно прорастание самой эпохи — эпохи авангарда. Однако жажда неизведанного властно и часто жестоко вторгается в жизнь. Новые представления об искусстве и его роли в этом мире постепенно ломают устоявшиеся схемы. В результате создается почва для культуры, отрицающей художественный опыт прошлого.

В попытке как-то остановить процесс распада, стремительного саморазрушения привычной художественной действительности возникают различные творческие сообщества. На полюсах: академическая школа, проповедовавшая неразрывную связь с традициями русской классики (Н. Римский-Корсаков — А. Глазунов — С. Танеев), в определенной оппозиции к ней — смешанное направление, которое принято обозначать как «музыка эпохи декаданса и модернизма» (С. Рахманинов — А. Скрябин — Н. Метнер — Н. Ребиков — Н. Черепнин и др.). Впрочем, как показало время, противостояние это было скорее внешним, обычным для взаимоотношений поколения «отцов» и «детей», учителей и учеников. Модернизм, отпочковавшись от классики, естественным

образом включался в эволюционный процесс, плавно развивая музыкальную традицию XIX века. Поэтому реформы музыкального языка, проведенные в рамках эстетики модернизма, в большинстве случаев лишь отражали характерную для времени тенденцию, связанную с поиском новых выразительных средств, которые могли бы адекватно передать атмосферу эпохи.

Основным оппонентом классического наследия оказывается в результате не модернизм, а *авангард*, чей голос среди полифонического переплетения стилей и индивидуальностей (как это стало очевидным сегодня) различим уже в самом начале века. Не замеченные современниками, надежно спрятанные в контексте привычного уклада культуры, авангардные идеи, образы и приемы лишь ждали своего часа.

Первое десятилетие века для музыкального авангарда — это период медленного, но неотвратимого самоопределения, обретения своего неповторимого лица. В это время формируются кружки и объединения, пропагандирующие новейшие достижения западной и отечественной музыки («Вечера современной музыки» в Петербурге, Кружок В. Держановского в Москве). Тогда же складываются и оформляются эстетические идеалы композиторов, которые во многом направят течение музыкальной жизни в XX веке (в частности, И. Стравинского, С. Прокофьева).

В то же время, в первое десятилетие XX века творческая эволюция приводит наиболее смелых представителей модернизма к созданию техники музыкального языка, которая вступает в явное противоречие с классическими канонами и тем открывает путь для развития авангардной линии в русской музыке (Скрябин и его последователи). Несомненно, в те же годы музыкальная жизнь развивается в активном взаимодействии с жизнью художественной и литературной, когда осознается неизбежность языковой революции в музы-

ке по аналогии с более активными процессами обновления в изобразительном искусстве и литературе. Этот процесс активизируется в результате сближения ряда молодых музыкантов с революционно мыслящими художниками и литераторами. В конечном счете на рубеже первых двух десятилетий провозглашается курс новой музыки, определяется ее эстетика, круг возможных направлений (Н. Кульбин, М. Матюшин, А. Лурье, Л. Сабанеев).

Иначе говоря, музыкальный авангард в начале века уже *существует*, как существует художественный и литературный авангард. Будучи на периферии художественной жизни, «левые» музыканты по крупицам собирают мозаику нового направления, отсеивая все чуждое, постепенно формируя эстетическую доктрину нового искусства.

В 10-е годы и начале 20-х основы, которые считались незыблемыми для классической культуры, окончательно рушатся. Мир нестабилен во всем. Европа охвачена войнами и революциями. Действительность меняется изнутри, в сознании людей, которым нужно уже *другое* искусство. Везде, не только в России, общество оказывается на пороге глобальных изменений эстетических и этических идеалов.

В этот период русский авангард, равно как и европейский, вступает в новую фазу развития. Многочисленные школы и направления пытаются утвердить свою самостоятельность, разработать некий универсальный словарь, но самое главное — резко отграничить собственные позиции от академизма или модернизма. Так, если в 1900-е годы наиболее радикальные представители модернизма еще оказывали известное воздействие на будущих авангардистов (например, несомненным является влияние постимпрессионизма на русский изобразительный авангард или творчества К. Дебюсси и Р. Штрауса — на музыкальный), то эпоха 10-х — начала 20-х годов посвящена преодолению любых влияний,

развитию собственных художественных систем, утверждению самостоятельной эстетической платформы.

Главным результатом развития авангарда 10-х годов становится безоговорочное признание авангардного движения как союзниками, так и противниками. В этот период наиболее четко формулируются его цели и задачи, разрабатывается методология. Здесь теория нередко опережает практику, зато выражает смысл авангардного искусства во всей его герметичности и чистоте.

Авангард 10-х годов в своих многочисленных проявлениях — в концепциях футуризма, супрематизма, абстракционизма, лучизма, в рамках музыкально-эстетических воззрений Стравинского и Прокофьева, Кульбина и Матюшина, Рославца и Лурье, Авраамова и Вышнеградского — демонстрирует общее качество, которое зиждется на отрицании всего *бывшего* (в том числе романтизма во всех его проявлениях) и праздничном предчувствии будущего (футуризм, «будетлянство»). При этом определяющим атрибутом авангардного мировидения становится *эстетика отрицания.* Именно она наиболее четко отграничивает авангард от всех близких к нему по времени направлений и течений, в том числе и от модернизма.

«Над всем, что сделано, ставлю nihil[1]» — эти слова В. Маяковского являются своеобразной квинтэссенцией художественной идеологии, впитавшей в себя дух социального нигилизма и революционности. Эволюция в искусстве отвергается, как отвергаются и художественные системы прошлого. Из литературы уходит сюжет, из живописи — изобразительность. В музыке атональность, политональность, полиладовость, ультрахроматика властно занимают ведущие

---

[1] nihil — ничто (*лат.*).

позиции. Дисгармония как эстетическая категория предстает в облике новой гармонии (см. эпиграф к Предисловию)!

В этом свете знаковыми для авангарда становятся литературные манифесты, в которых эпатажность, категоричность тона, мессианский пафос, пропагандистский дух предстают как веяния нового времени. В свою очередь агитационный задор манифестов передается концертам, спектаклям, диспутам, дискуссиям и лекциям, проводимым представителями «левого» искусства. Сами произведения искусства играют не только и не столько художественную роль. Они, словно манифесты и прокламации, призваны взбудоражить общественное сознание, привлечь к себе внимание, вызвать сенсацию или скандал.

Музыкальный авангард, конечно же, не стоял в стороне от этой кардинальной линии левого искусства. В создании авангардных манифестов принимали участие Лурье и Матюшин, Авраамов и Кульбин. Выступления в печати Стравинского и Прокофьева, Кульбина и Сабанеева, премьеры «Весны священной» Стравинского, Первого и Второго фортепианных концертов Прокофьева, «Победы над солнцем» Матюшина, камерных произведений Лурье и Рославца — все это, как правило, имело самый громкий резонанс и возмущало умы не в меньшей степени, нежели публичная агрессия литературного футуризма или художников-авангардистов. Разумеется, известная «корпоративность» авангарда, агрессивность по отношению к классикам и современникам, вызывающая провокационность могли бы оттолкнуть от него сторонников и отпугнуть общество. Но, вопреки всему, авангард врывается в художественную жизнь 10-х как явление насквозь публичное, социальное, далекое от позднеромантической экзальтации и отрицающее идеал *искусства для искусства.* В этом — его сила, в этом — его свобода и его будущее.

К тому же *прошлое* для авангарда — это ближайшее прошлое: романтическая культура и реализм, на рубеже веков уже во многом исчерпавшие свой художественный потенциал. Стремление к описательности и логичности выстраивания причинно-следственных связей, утверждение неприкосновенности *истины*, интерес к психологическим подробностям, наконец, романтическая, а по существу классическая апология «искусства для...» — эти свойства наследия прошлого подвергались резкой критике. Человек и его внутренний мир, субъективные переживания как центр тяжести произведения, установка на гармонию формы, общественная значимость содержания — все это преодолевалось как анахронизм. Реальный мир и человеческая жизнь распадались, раскалывались в творчестве авангардистов, превращаясь в причудливую мозаику, отражавшую не саму окружающую действительность, но лишь представления о ней. На смену романтическому идеализму приходил прагматичный *антиромантизм*. Причем в качестве его основного инструмента выступал сам *язык* искусства. Свойства материала, направленность его воздействия рассматривались как эстетически значимые параметры новых произведений. Звук, слово, цвет, объем — их феноменальная природа, их внутренняя сущность ставились во главу угла художественных систем. Это было захватывающе, необычно! Это открывало двери в неоткрытые миры, расширяло возможности художественного творчества!

Впрочем, раскрытие потенциала первоэлементов искусства, как это ни парадоксально, нередко приводило к выявлению исторических аналогий. Искусство будущего словно искало свое отражение в далеком прошлом. И находило. Впрочем, связи с прошлым, как всегда, избирательны. И здесь антиромантизм, антимодернизм или антиреализм (антиакадемизм, антипсихологизм и прочие *анти*) находили

поддержку в той истории, которая была «забыта» романтизмом. Не случайно многие проявления неоклассицизма (в том числе необарокко, неоренессанс и т. п.) могут рассматриваться как один из флангов авангарда (И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Попов и др.). Неофольклоризм (от техники языка до драматургии) также был нередко авангарден в своих проявлениях, поскольку оказывал разрушительное влияние на канонические представления, на романтическую эстетику (И. Стравинский). Таким образом, «погружение» в прошлое в плане формирования новой эстетики становилось для авангардистов не менее существенным, нежели чисто языковое новаторство. В какой-то степени кредо авангарда уже на ранних этапах его развития утверждалось не только в качестве эстетики отрицания, но и в особой форме утверждения преемственности, продолжения исторической традиции, отличной, правда, от того пути европейской культуры, который проторило Новое время.

Культурно-историческая миссия авангарда в эти годы не исчерпывается «победой» эстетики отрицания и антиромантизма, созданием новых языковых систем или включением в художественный контекст давно забытых форм или приемов. В начале века авангард воспринимается не только в качестве эстетической программы. Он оказывается рупором новой формирующейся идеологии, важными чертами которой явились позитивный взгляд в будущее и установка на его строительство. Несомненно, *исторический оптимизм* авангарда был востребован в революционную эпоху и, таким образом, попадал в оппозицию к модернистскому мировоззрению, видевшему современность в пессимистическом свете, намеренно уходившему от водоворота событий, от реальности и проповедовавшему этот уход.

Для представителей авангарда революция и дальнейшее мировое переустройство — социальный и технический

прогресс — это не вселенская катастрофа, не апокалипсис, а путь в справедливое, счастливое будущее, путь к истинной свободе, где не будет противоречий между жизнью и искусством, между реальностью и мечтой. Вполне естественно, что подобное жизненное и эстетическое кредо утверждалось не в тиши рабочих кабинетов, а в пылу жарких общественных споров, затем — на улицах и площадях, наконец — на фронтах, на заводах, на стройках. Концепция искусства, созвучного идеям строительства нового общества, искусства, пронизанного духом здоровья, мужественного темперамента и *праздничности*, создавалась именно там.

Последнее обстоятельство имело для эпохи особое значение. Ведь *праздничность* — выражение духа времени, ключ к пониманию историко-культурной ситуации и к самой сути авангарда. Праздничность — это социальное кредо молодого поколения бунтарей и вместе с тем художественная, стилевая составляющая, связанная со всей системой выразительных средств, создающих неповторимый облик произведений авангарда. Приметы праздничности в эти годы многообразны. Они просвечивают и в брутальном натиске архаики, варваризма; и в эпатажности, в стремлении задеть, оскорбить вкусы публики; и в свежей силе неоклассицизма; и в революционном бунтарстве, окрашенном в кумачовые цвета времени; и в буйстве, взрыве красок и форм. Наконец, в фантастической картине будущего мира, мирового счастья.

Все перечисленные компоненты входят, в конечном счете, в структуру праздничной утопии времени: идеи совершенного, гармоничного, радостного, но неосуществимого будущего. В 10-е годы черты подобного рода мировоззрения проявляются в творчестве Скрябина, Стравинского (периода «Весны священной»), Прокофьева, Лурье, Рославца, Матюшина, Вышнеградского, Кандинского, футуристов, супрема-

тистов, «заумников» и др. Правда, в предреволюционное время праздничная утопия реализуется в качестве всего лишь *устремленности* «к новым берегам», неясного предчувствия духовных преобразований. Здесь будущее представляется еще крайне обобщенно, абстрактно: как результат почти мистического действа-разрушения, которое одновременно обладает спасительной и очищающей силой.

Немаловажным свойством авангарда становится и его особая *«поведенческая» стратегия*, то есть способ существования нового искусства внутри общества, внутри его культуры и традиций, в том числе — профессиональных традиций. Примечательно, что эстетика раннего музыкального авангарда формировалась и пробивала себе путь не на академических собраниях и не в консерваторских аудиториях. Авангард «первой волны» отстаивал свое право на существование, попирая принятые нормы, нарочито противопоставляя *дилетантизм профессионализму*, защищая свое право на свободу не принадлежать ни к одной из признанных *школ*. В первую очередь здесь ценились индивидуальность, неповторимость творческого облика, умение преодолевать известные нормы — будь то каноны, выработанные искусством прошлого, или стиль поведения, признанный обществом. Таково начало творческого пути И. Стравинского, А. Лурье. Даже С. Прокофьев попадает в этот ряд — его консерваторские работы среди его же учителей не заслужили иных оценок, кроме негативных.

Отрыв новой эпохи был слишком стремителен, и слишком велика межа между веками. Музыка многих будущих властителей умов в среде профессионалов вообще поначалу воспринималась как скандальный казус, в лучшем случае как графоманство, жалкие в своей беспомощности потуги «недоучек». То была расплата за отчаянную (и заведомо обреченную) попытку все начать «с чистого листа», за явное

нежелание считаться ни с профессиональными канонами, ни со вкусами публики.

Утверждение идеи *Свободы* через отрицание оказалось не только плодородной почвой, на которой взошли побеги новых форм в искусстве: *Свобода* послужила той территорией, на которой сошлись, смогли сосуществовать и, более того, сотрудничать художники авангарда. В этом сообществе уже не действовали старые правила игры, в нем были нарушены законы «гравитации», по которым существовало искусство не-авангарда. Единственно актуальной здесь становилась кинетическая энергия эксперимента, существующего часто только ради того, чтобы быть забытым ради нового эксперимента. «Нельзя творить в уже найденных формах» — вот лозунг вечно обновляющегося искусства, в котором сам процесс поиска нового нередко значительнее собственно реального итога. Поэтому не случайно, что пророческий стиль манифестов и воззваний некоторое время являлся единственным творческим стилем ряда художников, а теоретические выкладки подменяли творческие результаты.

Новая концепция искусства рождала, конечно, и новый тип художника: творца-универсала, который всякий раз создавал новое художественное пространство по новым законам, не ограничивая себя в средствах и смело выходя за рамки избранного вида искусства. В этих условиях границы стирались и художественная культура становилась единым полем для эксперимента. Храм Нового искусства мыслился как единство, как некое «эсперанто». В условиях подобного рода синкретического мироощущения итог творческого процесса, законченность художественного произведения не являлись самоцелью. В большинстве своем произведения авангардистов «первой волны» были лишены амбиций самодостаточности и завершенности в обычном понимании. Они нередко представляли собой возможный

способ выражения (добавим, *один из* возможных), декларативное описание искомого идеала. Критерий профессиональной сделанности здесь пока находился на периферии внимания, отодвинутый по-юношески безграничной верой в свои силы и силу искусства. Поэты писали музыку, музыканты превращались в живописцев, художники озадачивались вопросами зрительно-слуховых соответствий, становясь композиторами. Некоторые в конечном итоге пытались прийти к неделимости в художественном пространстве звука, цвета, объема, слова и движения. Действительно, строить авангард нередко начинали дилетанты! (Что, конечно, не относится ни к Стравинскому, ни к Прокофьеву.) Лишь позже их место заняли мастера.

20-е — начало 30-х годов оказываются, возможно, наиболее плодотворным этапом в развитии русского авангарда. Это период, когда на смену стремлению четко установить границы между «своими» и «чужими», выделить родовые черты авангарда из общего потока художественной жизни и создать свой неповторимый язык приходит эпоха, вводящая авангард «в свет», в контекст современной культурной и политической жизни. Новая эпоха связана с поиском стилевых компромиссов и микстов. В условиях, когда авангард как самостоятельное направление уже набрал силу, основной проблемой становится формирование своего слушателя, своего зрителя и, как следствие, развитие образной системы, расширение выразительной палитры, освоение новых жанров.

То будущее, которое во многом напророчили авангардисты «первого поколения», требовало ревизии художественных приемов. Но при этом должны были остаться узнаваемыми специфические черты, свойственные именно авангарду. Проблема тем более сложная, что направление, взращенное на эстетике отрицания, оказалось в тенетах действительности,

в которой малейшее сомнение воспринималось как отступничество!

Тем не менее само время ставило перед художниками вопрос о вхождении авангарда в изменившуюся действительность, где авангард принимался на правах *зеркала революции* и в таком качестве обязан был обладать воспитательной силой, выступать в роли орудия и средства пропаганды социальной утопии, провозглашенной *победившей*. Для этого авангард должен был шагнуть навстречу новому общественному сознанию, стать более доступным, более открытым и привлекательным, обрести черты массовости.

Естественно, что в рамках творческих стилей различных направлений 20-х годов и отдельных представителей авангарда (школа М. Матюшина, ОСТовское и аналитическое направления в живописи, обэриуты, лефовцы, литературный конструктивизм, «левые» представители «современничества» в музыке и др.) намечается тенденция к стилевым и жанровым синтезам, допускающим смешение собственно авангардной эстетики с более привычными традициями классики. Предпринимаются попытки объединить разнородное: художественный нигилизм поставить в ряд с безоговорочным утверждением определенных норм, разрушение — со строительством, напряженный поиск современных форм выражения — с общедоступностью и ясностью.

Искусство словно начинало дышать свежим ветром перемен, открытий, свершений и надежд. Мрачные сомнения, пессимизм и крайний субъективизм — все это постепенно вытеснялось жизнеутверждающей силой молодости (подпирающей «снизу») и официально спущенной «сверху» установкой на оптимизм. Юное советское искусство шло навстречу времени, стремясь быть его летописью, максимально объективно и точно запечатлевая его дух. Но само искусство и порождало атмосферу времени, начавшего свой отсчет

от революции. Искусство формировало его неповторимый стиль, его язык, его цвет. Искусство направляло время, создавая миф о близком царстве справедливости и добра, перенося недостижимую утопию «города солнца» на театральные подмостки и в концертные залы, на страницы книг и живописные холсты, на площади и улицы городов.

Все эти тенденции не могли не привести в какой-то степени к преодолению эстетики отрицания, так что база, на которой возводилось здание авангарда — неприятие прошлого, здоровый скепсис по отношению к настоящему и праздничное отношение к будущему, — несколько пошатнулась. Впрочем, это не было предательством идеалов, но всего лишь новой ипостасью, периодом зрелости движения, когда *художественный компромисс* превращался в алгоритм эстетики.

Одновременно менялся и облик праздничной утопии. В 20-е годы она уже предстает как победоносное шествие революции, как результат победы нового мира над старым, нового искусства над искусством прошлого. Будущее облекается не в идеально-абстрактные формы, а в формы зримые, материальные. Этическим и эстетическим идеалом становится не *революция* как некая надмирная сила, а образ индустриально развитого общества и, как квинтэссенция этого образа, — производство, завод, машина. Будущее словно вдвигалось в настоящее, становилось близким и осязаемым. Дань этой блестящей утопии отдают Д. Шостакович и С. Прокофьев, А. Авраамов и И. Шиллингер, Л. Половинкин и А. Мосолов, Г. Попов и В. Дешевов, В. Маяковский и И. Сельвинский, С. Эйзенштейн и Вс. Мейерхольд, П. Филонов и А. Дейнека.

Однако взлет авангарда в 20-е годы оказывается непродолжительным. Вершина пути оборачивается кризисом, хотя причины, по которым авангард прекращает свое существование

в советском искусстве, в том числе и в музыке, кроются не только в политике.

Разумеется, идеологическое давление, атмосфера предвзятости и подозрительности, мощный натиск художественных группировок, называющих себя «пролетарскими», наконец, постепенное формирование социалистического реализма — ортодоксального художественного курса, ставшего основным на ближайшие десятилетия, — все это разрушало авангард, препятствовало его дальнейшему развитию.

Но и сам авангард в известной степени исчерпал себя. То, что отрицалось авангардистами первой волны, либо уже кануло в Лету, либо стремительно канонизировалось в новых условиях. Новизна начинала раздражать, мускульный жесткий антипсихологизм — отталкивать.

Вот почему уже в конце 20-х все более настойчиво звучат горькие нотки социальной сатиры, а вместе с ними обретают силу *антиутопия и абсурд*. Художники в эти трагические времена оказываются перед выбором. Как правило, этот выбор делается не в пользу авангарда. Но и не всегда в пользу новой советской эстетики. Наступает время иносказаний, эзопова языка, «тайной свободы», чему предшествуют «Чевенгур» Платонова, «Елизавета Бам» Хармса, постановка «Клопа» Мяковского в театре Мейерхольда, «Головы» Филонова, оперы «Герой» Мосолова, «Нос» Шостаковича и др.

Переход от предвосхищения *Свободы* к хаосу *Революции* и затем стремительное вхождение в *Тоталитарный мир* оказались чрезвычайно болезненными для многих наиболее ярких представителей авангарда, нередко став для них роковыми, заставив замолчать или изменить свое творческое лицо. Музыкальное искусство здесь не стало исключением.

По существу, все композиторы, которым посвящены очерки настоящего сборника, отразили трагедию русского

авангарда: его блестящий взлет и его падение. Для Михаила Матюшина опера «Победа над солнцем» и эксперименты с микрохроматикой оказываются практически единственными значительными свидетельствами его музыкального дарования. В 20–30-е годы он почти целиком отдается живописи. Впрочем, как художник-авангардист, Матюшин не изменяет своего мировоззренческого кредо, в результате чего подвергается нападкам, лишается возможности преподавать и работать. Он умирает в творческой изоляции в 1934 году. Артур Лурье в начале 20-х оказывается в эмиграции, отторгнутый отечеством и непринятый эмигрантской средой. Достигнув творческих вершин в свой поздний период творчества, он так и не завоевывает признания ни на Западе, ни в Америке и заканчивает жизнь в полном одиночестве в 1966 году. Владимир Щербачев в 30-е годы вернется к более академичной манере выражения, сможет сказать весомое слово в кино, внести значительный вклад в строительство ленинградской композиторской организации, а также в музыкальную педагогику. Однако это не убережет его ни от клеветы в середине 30-х, ни от грубых нападок в 1948 году. Уйдя со всех постов и потеряв возможность преподавать в консерватории, он умрет в 1953-м. Гавриил Попов в полной мере испытает на себе последствия «охоты на ведьм». После разгрома своей Первой симфонии он в значительной степени замкнется в рамках прикладных жанров (кино, театр). Отечественная музыкальная культура, по существу, потеряет в его лице композитора европейского масштаба. Не менее трудной окажется и судьба другой знаковой фигуры музыкального авангарда 20-х — Александра Мосолова. После снятия с постановки оперы «Плотина», огульной критики в прессе практически всех новых сочинений Мосолов лишится возможности работать. Письмо Сталину с просьбой о возможности эмигрировать из СССР ничего не изменит.

Мосолов окажется в добровольной ссылке, работая по договорам с республиканскими организациями, «поднимая» культуру «братских» народов. Наконец, в 1937 году он будет арестован. Возвращение из лагеря в 1938-м станет чудом, но одновременно поставит точку на индивидуальном стиле композитора.

Впрочем, любая трагедия содержит в себе зерно истины. В этом отношении история русского авангарда архитипична. Искусство покусилось на создание и обустройство будущего по собственному образу и подобию. Это будущее в чем-то состоялось, только полнее и сложнее, более прозаично и жестоко, нежели ожидалось. Оно, как Голем каббалистов[2], подмяло под себя собственных создателей, отвергнутых и властью и обществом.

Однако трагический итог уже не смог перечеркнуть главного: авангард создал словарь искусства XX века, он создал символы XX века (такие как «Черный квадрат»), он научил мыслить в категориях XX века и, в конечном счете, заставил навсегда распрощаться с иллюзиями о прекрасном будущем.

---

[2] Согласно легенде, Голем — искусственно созданное человекоподобное существо, глиняный великан, обладающий призрачной жизнью.

Михаил Васильевич МАТЮШИН
(1861–1934)

Михаил Васильевич Матюшин принадлежит к идеологам не просто музыкального или живописного авангарда, а именно авангардного искусства в целом, к великим «дилетантам», создавшим ауру своей эпохи. Диапазон его творческих поисков и влияние личности оказались настолько значимыми в 1910–1920-е годы, что некоторые исследователи рассматривают Матюшина как «ключевую фигуру русского авангарда» (В. Власов). Художник, скрипач, композитор, публицист, теоретик в области изобразительного искусства и музыки, педагог, общественный деятель — все эти грани личности Матюшина определили специфику его исторического значения.

В известной степени именно многогранность М. Матюшина не позволила развиться какой-либо одной стороне его таланта. Его воздействие на историю авангарда оказалось комплексным, универсальным и достаточно независимым от его творений. Исторический резонанс оказался значительнее наследия, а идеи — интереснее, ярче и сложнее их воплощения.

Последнее обстоятельство оказывается знаковым как для музыкального творчества Матюшина, так и для истории авангарда в целом. Матюшин был одним из первых, чьи парадоксальные прозрения были важнее их реализации. В этом смысле путь Матюшина в искусстве в чем-то сопоставим с драматическими судьбами его современников —

Э. Сати и Ч. Айвза. Вместе с этим Матюшин несомненно предвосхищает титанические усилия Дж. Кейджа в стремлении уйти от разрушительного воздействия времени. Как известно, великий американец создавал нередко не сами произведения, а только их идеи или способы их воссоздания. В сущности, Матюшин уже на заре авангарда подчинил свои творческие усилия эстетическому императиву, через много лет сформулированному Дж. Кейджем: творчество не самовыражение, а *самоизменение*. Ведь даже самое известное произведение Матюшина, опера «Победа над солнцем», в основном представляет собой не текст, а *контекст* творчества ее исполнителей и поэтому может жить сколь угодно долго, являясь новым поколениям в новой форме и с новым содержанием.

1861 — родился в Нижнем Новгороде шестнадцатым ребенком в крестьянской семье. Мать — бывшая крепостная.

1869 — начало самостоятельной трудовой деятельности (певчий в церковном хоре). Одновременно учится играть на скрипке.

Начало 70-х — поступление в Нижегородскую консерваторию.

1875–1880 — обучение в Московской консерватории. Самостоятельное освоение иностранных языков (в дальнейшем в совершенстве владел французским, немецким, английским).

Михаил Васильевич всегда служит мне примером, у него я учусь, как нужно работать над собой...

О. Матюшина[1]

---

[1] О. К. Матюшина (1885–1975) — писательница, вторая жена М. Матюшина.

1882–1913 — работа в группе 1-х скрипок Императорского придворного оркестра.

1894–1898 — обучение в школе Общества поощрения художеств.

1902–1905 — занятия живописью в мастерской художника Я. Ционглинского. Знакомство с будущей женой (с 1908), художницей и поэтессой Е. Гуро.

1906–1907 — занятия в частной студии Е. Званцевой, где преподавали Л. Бакст и М. Добужинский.

1908 — проведение организованной Н. Кульбиным «Выставки современных течений в искусстве»: первый показ работ М. Матюшина и Е. Гуро. Начало дружбы с К. Малевичем. Изучение проблем восприятия пространства и цвета.

1909 — отход от группы Н. Кульбина, как позже писал Матюшин, в результате несогласия с «эклектичностью, декадентством и врубелизмом лидера». Начало преподавательской деятельности по классу скрипки в Народной консерватории.

Народная консерватория была любопытным явлением того времени.

Состав педагогов был прекрасным. Преподавало много профессоров Консерватории. В отличие от Петербургской консерватории, доступной только богачам, Народная консерватория была демократичной. Она давала возможность всякому желающему учиться петь или играть на любом инструменте в свободное от работы вечернее время.

О. Матюшина

1910 — М. Матюшин — один из организаторов общества петербургских художников «Союз молодежи». В книге Е. Гуро «Шарманка» (СПб.) публикуется «Музыка к Арлекину» (Канцона).

Круг знакомств 1910–1920-х годов: А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников, Н. Гончарова, братья Бурлюки, М. Ларионов, К. Малевич, В. Татлин, П. Филонов и др.

1910-е — создание нового вида скульптуры из корней и сучков деревьев. Несколько «деревянных скульптур» М. Матюшина находится в Русском музее.

1912 — начало работы над статьей «Опыт художника новой меры» (закончена в 1917). Редактирует и издает книгу А. Глеза и Ж. Метценже «О кубизме». В книге Е. Гуро «Осенний сон» публикуется одноименная сюита для скрипки и фортепиано.

Из письма В. Хлебникова Е. Гуро:

В «Осеннем сне» слышится что-то очень знакомое, многочисленные верблюжата, долговязые чудаки, дон-Кишот, Тамара, ассирийские мудрецы <...>.

1912 — М. Матюшин с Е. Гуро поселяются в деревянном доме на Песочной ул., 10 (ныне ул. Профессора Попова). С течением времени этот дом приобретает значение одного из центров художественной жизни Петербурга — Петрограда 1910–1930-х. Среди завсегдатаев мастерской Матюшина — В. Хлебников, В. Маяковский, братья Бурлюки, А. Крученых, В. Каменский, художники общества «Союз молодежи». Здесь же будут проходить репетиции оперы «Победа над солнцем» и готовиться к изданию футуристические сборники.

Старый деревянный двухэтажный дом стоит немного вглубь большого сада-дворца, за решеткой со сто-

роны Песочной улицы. Мы поднимаемся по старой скрипучей лестнице на второй этаж дома. На стенах лестницы висят гипсовые маски античных скульптур. Это уже настраивало на встречу с искусством. Кухня. На стенах — рукодельные шкафчики с элементами деревянной скульптуры в духе символизма.

Розовый лебедь — дверца шкафа, с ручкой-шеей лебедя. Чувствуется незримое присутствие Елены Гуро, ее поэзии, мягкой, мечтательной, острой по форме. Вспоминаются сразу «Небесные верблюжата», «Садок судей». В первой комнате — столовой уже все наполнено искусством. На стенах живописные работы Матюшина, Эндер. На одной из стенок — рисунок Филонова «Охотники». Стол, где пили чай, и позади стола большая кушетка, куда садились приходившие гости.

Я запомнил, зрительно запомнил, как на этой кушетке сидели Малевич и Матюшин и горячо спорили о проблемах искусства. Легко воображаются и легко вписываются в обстановку Петров-Водкин и Матюшин, обсуждающие программы преподавания. Видится поэт Хлебников, отдыхающий на этой кушетке с пачками бумаги под головой, полной немыслимой поэзии; входящий в эту столовую с низкими потолками громадный Маяковский.

Наполненность искусством и поэзией усиливается при входе в мастерскую Матюшина — пианино, на пианино скрипка и портреты Моцарта и Бетховена в рамках. Столы и кресла разных стилей, но удивительно обжитые в этой мастерской, на стенах — рисунки и живопись Е. Гуро, живопись Матюшина.

Н. Костров

1910–1913 — участие во всех выставках «Союза молодежи» и в диспутах, посвященных «новому искусству». Активная издательская деятельность: участие в создании

футуристических сборников («Садок судей» СПб., 1910 — I; СПб., 1913 — II).

1912 — сближение объединений «Союз молодежи» и «Гилея».

Манифест футуристов «ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ»

Читающим наше Первое Неожиданное.

Только мы — *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности.

Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блуду Бальмонта? В ней ли отражения мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте Ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанными этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимам Горьким, Куприным, Блокам, Соллогубам, Ремизовым, Аверчинкам, Черным, Кузьминым, Буниным и проч. и проч. — нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!..

Мы приказываем чтить права поэтов:

1. На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Слово — новшество).

2. На Непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

3. С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный Вами Венок грошовой славы.

4. Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования.

И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма Ваших «здравого смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них трепещут впервые зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного(самовитого) Слова.

Москва. 1912 г. декабрь.
Д. Бурлюк, Александр Крученых,
В. Маяковский, Виктор Хлебников

4 декабря 1912 — 10 января 1913 — Четвертая выставка «Союза молодежи». Из петербуржцев представлены О. Розанова, И. Пуни, М. Матюшин, Э. Спандиков, И. Школьник и др.; из москвичей — Н. Гончарова, М. Ларионов, братья Бурлюки, К. Малевич, В. Татлин, А. Шевченко и др.

Выставка была невелика, но общий характер ее, по отзывам критики, был еще более левый, чем в предшествующие годы.

Публика смеялась. Смеялась неудержимо.

А. Крусанов

Выставка — маленькая — ютится в скромной квартире, но зато полна задора, самоутверждения и дерзостных порывов к новизне «во что бы то ни стало».

А. Бенуа

23 марта 1913 — проведение «Союзом молодежи» в Троицком театре (Троицкая ул., 18) диспута «О современной

живописи», 24 марта 1913 — диспут «О новейшей литературе» там же. Выход в свет сборника «Союз молодежи № 3» (статьи и стихи Э. Спандикова, А. Балльера, О. Розановой, М. Матюшина, Д. Бурлюка, Н. Бурлюка, Б. Лившица, А. Крученых, Е. Гуро, В. Хлебникова).

Портрет Матюшина в прессе:

Открыл собрание длинный лохматый футурист с голой длинной шеей и деревянным голосом.

— Мы объявляем войну сентиментальным личным переживаниям! — начал он, читая длинный, как он сам, список врагов своих.

— Мы объявляем войну следующим течениям в живописи: науке, психологии, общественности, форме и здравому смыслу.

«День», 1913

18 и 19 июля 1913 — Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов). Председатель — М. Матюшин. Делегаты-участники и одновременно секретари съезда — А. Крученых и К. Малевич. На съезде М. Матюшин читает доклад «О новой музыке». Начало разработки четвертитоновой музыки и четвертитоновой нотации («будетлянских нот», которые Матюшин использует в опере «Победа над солнцем»). Итог съезда — знаменитый манифест, опубликованный в журнале «За 7 дней».

ДЕКЛАРАЦИЯ МАТЮШИНА, КРУЧЕНЫХ, МАЛЕВИЧА

М. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич.
Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов).
Заседания 18 и 19 июля 1913 г. в Усикирко (Финляндия).

Отмечается и намечается образима действий на будущий год, рассматривается деятельность истекшего года, заслушиваются доклады: Д. Бурлюка, Хлебникова, «О новой музыке» и др.

В общем планы и мнения выражаются в следующем постановлении:

Мы собрались, чтобы вооружить против себя мир!

Пора пощечин прошла:

Треск взорвилей и резьба пугалей всколыхнет предстоящий год искусства!

Мы хотим, чтобы наши противники храбро защищали свои рассыпающиеся пожитки. Пусть не виляют хвостами, они не сумеют укрыться за ними.

Мы приказывали тысячным толпам на собраниях и в театрах и со страниц наших четких книг, а теперь заявили о правах баячей и художников, раздирая уши прозябающих под пнем трусости и неподвижности:

1) Уничтожить «чистый, ясный, честный, звучный Русский язык», оскопленный и сглаженный языками человеков от «критики и литературы».

Он не достоин великого «Русского народа»!

2) Уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, «симметричную логику», блуждание в голубых тенях символизма и дать личное творческое прозрение подлинного мира новых людей.

3) Уничтожить изящество, легкомыслие и красоту дешевых публичных художников и писателей, беспрерывно выпуская все новые и новые произведения в словах, в книгах, на холсте и бумаге.

4) С этой целью к первому Августа сего года взлетают в свет новые книги «Трое» Хлебников, Крученых и Е. Гуро. Рис. К. Малевича, «Небесные верблюжата» Е. Гуро, «Дохлая луна» — Сотрудники «Гилея» — «Печать и мы» и др.

5) Устремиться на оплот художественной чахлости — на Русский театр и решительно преобразовать его.

Художественным, Александринским, Большим и Малым нет места в сегодня! — с этой целью учреждается Новый театр «Будетлянин».

6) И в нем будет устроено несколько представлений (Москва и Петръградъ). Будут поставлены Дейма: Крученых «Победа над Солнцем» (опера), Маяковского «Железная дорога», Хлебникова «Рождественская сказка» и др.

Постановкой руководят сами речетворцы, художники: К. Малевич, Д. Бурлюк и музыкант М. Матюшин.

Скорее вымести старые развалины и вознести небоскреб цепкий, пуля!

С подлинным верно.
Председатель: *М. Матюшин*
Секретари: *А. Крученых, К. Малевич*
Усикирко. 20 июля 1913 г.

1913 — в Москве издан этапный для А. Крученых сборник «Помада», в котором было помещено знаменитое заумное стихотворение «Дыр бул щыл...». С этого момента А. Крученых берется за обоснование теории заумного языка.

Выход книги «Пощечина общественному вкусу».

Не давая опомниться публике, мы одновременно с книгой «Пощечина общественному вкусу», выпустили листовку под тем же названием. Хлебников особенно ее любил и, помню, расклеивал в вегетарианской столовой (в Газетном пер.) среди всяческих толстовских объявлений, хитро улыбаясь, раскладывал на пустых столах, как меню.

А. Крученых

ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ
<листовка>

В 1908 году вышел «Садок Судей». — В нем гений — великий поэт современности — Велимир Хлебников впервые выступил в печати. Петербургские мéтры считали «Хлебникова сумасшедшим». Они не напечатали, конечно, ни одной вещи того, кто нес с собой *Возрождение Русской Литературы*. Позор и стыд на их головы!..

Время шло... В. Хлебников, А. Крученых, В. Маяковский, Б. Лившиц, В. Кандинский, Николай Бурлюк и Давид Бурлюк в 1913 году выпустили книгу «Пощечина Общественному Вкусу».

Хлебников теперь был не один. Вокруг него сгруппировалась плеяда писателей, кои, если и шли различными путями, были объединены одним лозунгом: «Долой слово-средство, да здравствует Самовитое, самоценное Слово!» Русские критики, эти торгаши, эти слюнявые недоноски, дующие в свои ежедневные волынки, толстокожие и не понимающие красоты, разразились морем негодования и ярости. Не удивительно! Им ли, воспитанным со школьной скамьи на образцах Описательной поэзии, понять Великие откровения Современности.

Все эти бесчисленные сюсюкающие Измайловы[2], Homunculus'ы[3], питающиеся объедками, падающими со столов реализма — разгула Андреевых, Блоков, Сологубов, Волошиных и им подобных, — утверждают (какое грязное обвинение), что мы «декаденты» — последние из них — и что мы не сказали ничего нового — ни в размере, ни в рифме, ни в отношении к слову.

---

[2] Измайлов Александр Алексеевич (1873–1921) — писатель и литературный критик, резко выступавший против футуристов.

[3] Homunculus *(здесь)* — псевдоним нескольких литературных критиков.

Разве были оправданы в русской литературе наши приказания чтить Права поэтов:

на увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами!

на непреодолимую ненависть к существовавшему языку!

с ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный вами венок грошовой славы!

стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования!

1913

<Манифест из сборника «САДОК СУДЕЙ II»>

Находя все нижеизложенные принципы цельно выраженными в I-м «Садке Судей» и выдвинув ранее пресловутых и богатых, лишь в смысле Метцль и К°[4], футуристов, — мы, тем не менее, считаем этот путь нами пройденным и, оставляя разработку его тем, у кого нет более новых задач, пользуемся некоторой формой правописания, чтобы сосредоточить общее внимание на уже новых открывающихся перед нами заданиях.

Мы выдвинули впервые новые принципы творчества, кои нам ясны в следующем порядке:

1. Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис.

2. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике.

3. Нами осознана роль приставок и суффиксов.

4. Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.

---

[4] Метцль и К° — рекламная контора «Л. и Э. Метцль и К°».

5. Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами:

а) считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания;

b) в почерке полагая составляющую поэтического импульса;

с) в Москве поэтому нами выпущены книги (автографов) «само-письма».

6. Нами уничтожены знаки препинания, — чем роль словесной массы — выдвинута впервые и осознана.

7. Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные — краска, звук, запах.

8. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер — живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение рождает новый свободный ритм поэту.

9. Передняя рифма — (Давид Бурлюк); средняя, обратная рифма (В. Маяковский) разработаны нами.

10. Богатство словаря поэта — его оправдание.

11. Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот.

12. Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — воспеты нами.

13. Мы презираем славу; нам известны чувства, не жившие до нас.

Мы новые люди новой жизни.

Давид Бурлюк, Елена Гуро,
Николай Бурлюк, Владимир Маяковский,
Екатерина Низен[5]*, Виктор Хлебников,*
Венедикт Лившиц, А. Крученых
1913

---

[5] Низен (Гуро) Екатерина Генриховна (1874–1972) — писательница, участница обоих «Садков Судей», сестра Елены Гуро.

2–5 декабря 1913 — премьеры «Первого в мире футуристов театра» в петербургском Луна-парке, в помещении бывшего театра В. Комиссаржевской (Офицерская ул., ныне ул. Декабристов, д. 39): опера М. Матюшина, К. Малевича, А. Крученых «Победа над солнцем» (3 и 5 декабря), трагедия В. Маяковского «Владимир Маяковский» в оформлении П. Филонова и И. Школьника (2 и 4 декабря).

Футуристы устроили-таки свой театр в Петербурге. В помещении на Офицерской, священном каждому театралу, бывшем театре В. Ф. Комиссаржевской, они будут давать свои шутовские спектакли. Представления, конечно, будут заканчиваться дракой и полицейскими протоколами.

Просперо
(«Театр», 1913)

А какой-то частный пристав
Честь имеет соизволить
Ждать театр футуристов
Чтоб скандал запротоколить.

Поль де-Ка, из фельетона
«Кто какие театры любит»
(«Театр в карикатурах», 1913)

Незадолго до премьеры оперы «Победа над солнцем» корреспондент газеты «День» побеседовал с К. Малевичем и М. Матюшиным, предоставив им возможность рассказать о готовящейся постановке:

Смысл ее – ниспровержение одной из больших художественных ценностей – солнца в данном случае. <...> Процесс ниспровержения солнца является сюжетом оперы. Его должны выражать действующие лица словами

и звуками. Так автор этих слов понял смысл и содержание оперы из личного разговора с автором музыки <...> М. Матюшиным и художником Казимиром Малевичем, написавшим <...> декорации. Музыка оперы местами не лишена интереса. Декорации оригинальны, но уму обыкновенного смертного мало понятны.

«Как будут дурачить публику»
(«День», 1913)

ОПЕРА
«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»

Опера в двух деймах и шести картинах[6].

Действующие лица: Первый Будетлянский силач, Второй Будетлянский силач, Нерон и Калигула в одном лице, Путешественник по всем векам, Некий злонамеренный, Забияка, Неприятель, Вражеские воины, Спортсмены, Похоронщики, Несущие солнце, Разговорщик по телефону, Пестрый глаз, Новые, Трусливые, Чтец, Толстяк, Старожил, Внимательный рабочий, Молодой человек, Авиатор, Хор.

Эта футуристическая опера была первым ударом по классическим канонам жанра, своеобразным манифестом эстетики отрицания. Авторы «Победы над солнцем», по существу, предлагали современникам версию антиоперы, а точнее, жанра, имитирующего во всех деталях черты «королевы» классического музыкального театра, но «наизнанку». Подобно шуту, Арлекину, Петрушке, футуристическая опера шаржировала образец, придавая традиционным формам вид карикатурной маски.

---

[6] Деймо — двусоставный неологизм В. Хлебникова, включающий в себя понятия «действия» и «письма» (действие + письмо).

В обычном понимании произведение Матюшина — Малевича — Крученых, конечно, оперой не являлось. Его действительными прообразами были представления народных театров, комедия дель арте, мистерии, даже цирковые репризы. Так, черты комедии масок со свойственным ей жизнеутверждающим тонусом, наивной, но на самом деле довольно расчетливой целью (во что бы то ни стало рассмешить, удивить), гиперболическим пространством образов, редкостной незатейливостью мотиваций, калейдоскопической сменой времени и места действия без труда угадываются в «Победе над солнцем». Одновременно новая опера обладала и мистериальным, космогоническим замахом, столь любимым теми, кто чувствовал в себе призвание нести крест «нового искусства» и проповедовать новое мировоззрение. Конечно, авторы решали и чисто «политические» задачи: создать прецедент провокации, эстетической агрессии, живой манифест искусства, разыгрываемый на сцене. В сущности, как и выставки «Союза молодежи» или выступления гилейцев, футуристическая опера была призвана не столько вызвать дискуссии, сколько произвести скандал и тем заявить о себе и о своем месте в истории новой культуры. В соответствии с целью вся композиционная структура произведения была подчинена обратной, перевернутой, «антихудожественной» логике, логике негатива.

Музыка включала элементы алеаторики, крайней исполнительской свободы, например, хор пел «невпопад», что, по идее М. Матюшина, должно было создать посредством какофонии звучности музыкальный аналог «заумной» поэзии А. Крученых. Разрыву с канонами традиционного музыкального языка способствовало также использование полиаккордики в гармонии и четвертитоники, записанной в клавире посредством новых нот. Возведенная в ранг самоцели, диссонантность языка дополнялась слабой профессиональной

подготовкой исполнителей и расстроенным роялем, за которым пианист выступал едва ли не в качестве тапера.

Впрочем, все это нимало не смущало создателей спектакля. Более того, такое глобальное по замыслу театрально-музыкальное действо, как Первая футуристическая опера, ничем не должно было походить на оперу традиционную. Музыкальные или квазимузыкальные номера чередовались с речевыми монологами, диалогами, эксцентрикой. Драматургия фактически основывалась на использовании символов-аллегорий на фоне отсутствия сюжета. В конечном счете, в опере М. Матюшина словно проявлялась ее давно забытая природа *драматического* произведения с музыкой, пением и танцами (которые здесь были заменены движением). Опера шаг за шагом «припоминала» свое происхождение — мистериальное, литургическое, мадригальное, наконец, народно-театральное, — все дальше спускаясь к своему истоку, пока в нем не растворялась, теряя свою жанровую сущность (что и было, на самом деле, целью авторов «Победы над солнцем»).

Сюжет «Победы» несложен и весьма симптоматичен.

Первое деймо посвящено показу победы над солнцем, которое символизирует природное единство, устойчивость, стабильность, наконец, надындивидуальное начало. Заявления действующих лиц о том, что оно одновременно «зарезано», «скрылось», «взято в плен», «вырвано с корнями», «умерло», оказываются сродни ритуалам народной магии, заклинаниям. Слово как будто побеждает понятие, идея — реальное существование, человеческий дух — время и пространство, наконец, искусство — природу. Апофеоз победы венчается выходом Несущих солнце: «Ликом мы темные, Свет наш внутри...» Смысл жертвоприношения вечно живого символа раскрывается как функциональное перевоплощение: источником света и тепла должен стать человек, а не солнце.

Второе деймо вводит зрителя в современную действительность, преломленную сквозь призму авангардного мировосприятия. Это 1913 год, его приметы, его акценты в том виде, в каком они представляются футуристам. «Десятые страны», показанные в этом дейме, на самом деле должны изображать художественную жизнь современности. Здесь и музыка будущего с ее машинными ритмами и шумовыми эффектами; и черты «заумного реализма» Малевича, и «заумного» поэтического языка футуристов, воплощенного, например, в «Военной песне» Авиатора, напоминающей знаменитое «дыр бул щыл» и вместе с тем являющейся пародией на вокальную колоратуру в оперной арии:

Л Л Л
КР КР
ТЛП
ТЛМТ
КР ВД Т Р
КР ВУБР
ДУ ДУ
РА Л
К Б И
ЖР
ВИДА
ДИБА

Скандальный калейдоскоп «художественных достижений» футуризма усугубляется появлением публики: сторонников и противников, которым даны красноречивые прозвища (соответственно, Новые и Трусливые), обывателей, праздно интересующихся новыми событиями (Толстяк), некоего Внимательного рабочего (возможно, дань модным социальным теориям времени), наконец, самих будетлян, на-

пример, знаменитого поэта-летчика Василия Каменского (дружеский шарж в образе Авиатора).

Действие оперы ни к чему не ведет. Разомкнутая форма, постоянное видоизменение символизируют направленность любого начинания в будущее, непредсказуемость его развития. Это воплощение *начала* как такового, пусть не имеющего продолжения, однако каждый раз выступающего символом жизни: «Все хорошо, что хорошо начинается и не имеет конца. Мир погибнет, а нам нет конца», — восклицают Будетлянские силачи в финале оперы.

Игра в катастрофу, в переиначивание символов культуры приводит, в конечном итоге, к утверждению эстетического символа — мира наизнанку, действительности, возведенной на отрицании и этим отрицанием переосмысленной. Именно здесь впервые был показан «Черный квадрат» К. Малевича как видоизмененное, отрицаемое солнце (известно, что, например, в китайской мифологии солнце и земля представляются круглыми, а небо — квадратным).

Надо сказать, что сценография спектакля стала едва ли не одной из его самых заметных сторон, начиная от манипуляций со светом, пространством, движущимися объемами и кончая обобщающим значением, смысловой доминантой декораций и костюмов. Ведь именно в «Победе над солнцем» К. Малевич впервые раскрывает философскую символику супрематических фигур и, в частности, черного квадрата.

Успех спектакля был оглушительным. Скандал состоялся, публика поддалась на провокацию. При известных просчетах и недоработках (в том числе в исполнительском плане, о чем М. Матюшин с сожалением писал позднее), «Победа над солнцем» стала одним из центральных событий 10-х годов, проложив магистраль не только для дальнейшего развития (в том числе музыкального) театра, но и создав модель художественного произведения новой эпохи.

В воздухе висел настоящий скандал. Занавес взвился, и зритель очутился перед вторым из белого коленкора, на котором тремя разнообразными иероглифами изображался сам автор, композитор и художник.

А. Мгебров

На сцене появился Алексей Крученых —

«глашатай или трубадур <...> с кровавыми руками и большим папирусом».

А. Мгебров

На сцене разгуливали какие-то чучела в костюмах средневековых палачей, и <...> говорились разные нелепости, явно рассчитанные на скандал.

«Опера футуристов»
(«Петербургская газета», 1913)

Самые разнообразные маски приходили и уходили. Менялись задники и менялись настроения. Звучали рожки, гремели выстрелы. <...> Вызов был брошен, борьба началась. Кого же с кем? Неведомо.

А. Мгебров

Диалог, записанный репортером газеты «День» Евгением Адамовым на премьере оперы:

Актер со сцены. *У меня не все дома!*
Громкий голос в публике. *Правильно!!* <...>
Студент. *И совсем это не остроумно.*
Другой студент. *Но верно.*
Голос наверху. *Не мешайте слушать.*
Другой голос. *Я платил те же деньги, что и вы!*
(Наверху свист и аплодисменты).

Барышня (сверху на весь зал). *Молчать!*

Несколько голосов сразу. *Это — футуристка!*

Несколько женских голосов. *Сами вы футурист!*

Несколько мужских голосов. *Это я не вам, зачем же ругаться?*

«Победа над солнцем»
(«День», 1913)

Опера имеет глубокое внутреннее содержание, издеваясь над старым романтизмом и многопустословием. Вся Победа над Солнцем есть победа над старым привычным понятием о солнце как о красоте.

М. Матюшин

Звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова и буквозвуки Алексея Крученых распылили вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла перед глазами дикой толпы дороги, торчащие и в землю, и в небо. Мы открыли новую дорогу театру.

К. Малевич.
«Театр» (статья 1917 года)

...Светящийся фокус «Победы над солнцем» вспыхнул совсем в неожиданном месте, в стороне от ее музыкального текста и, разумеется, в астрономическом удалении от либретто...

Б. Лившиц

Это была живописная заумь <...> но как разительно отличалась она от той зауми, которую декламировали и пели люди в треуголках и панцирях! Здесь — высокая

организованность материала, напряжение, воля, ничего случайного, там — хаос, расхлябанность, произвол, эпилептические судороги...

Б. Лившиц

От музыки Матюшина все футуристы были в восторге, особенно Крученых. «Замечательно! — восклицал он, патетически потрясая руками. — Необыкновенно! Это вам не Чайковский!»

К. Томашевский

Литература, лубок и сумасшедший дом подают друг другу руки!

А. Крученых

Жизнь «Победы над солнцем» на этом не прекратилась. В 1915 году в брошюре «Победа над солнцем» был частично напечатан клавир оперы. В 1920 году К. Малевич ставит «Победу над солнцем» в Витебске (декорации и костюмы выполняет его ученица Вера Ермолаева) без музыки, как драматический спектакль. В одной из картин спектакля К. Малевич предпринимает попытку использования движения супрематических плоскостей (по типу кинематографа), пытаясь решить задачу объединения сценического, художественного и музыкального пространства.

В то же время Эль Лисицкий предполагал поставить оперу в электро-механическом театре (замысел не был осуществлен). Цветные автолитографии к опере “Figurinen. Die plastische Gestaltung der electro-mechanischen Schau «Sieg Über die Sonne»” вышли в Ганновере в 1923 году. Последующие попытки возрождения оперы относились уже к 1980–1990-м годам. Интересно, что в совместном российско-австрийском

проекте, осуществленном в 1993 году в Петербурге в Театре им. Ленсовета, музыка М. Матюшина не использовалась, однако смысл музыкальной драматургии (во взаимодействии стабильных и мобильных, изменчивых элементов формы) в общих чертах был сохранен. «Летучий голландец» музыки Матюшина обрел здесь новую жизнь в качестве первоначального замысла, центральной драматургической идеи.

1911–1917 — подготовка сборника «Этюды в опыте четвертого измерения. Живопись, скульптура, музыка, литература» (не издан, сохранились отдельные записи и статьи).

Определяющим лозунгом художественной и научной работы Матюшина (1914-29 гг.) был «пространственный реализм», т. е. понимание изобразительного искусства, как пространственной культуры.

М. Эндер[7]

1913 — смерть Е. Гуро.

1914 — окончание музыкального цикла, связанного с поэзией Е. Гуро: к «Арлекину» и «Осеннему сну» присоединяется композиция «Дон Кихот», опубликованная в 1915 г.

Из письма В. Хлебникова к Е. Гуро:

Кончил ли Михаил Васильевич Дон-Кихота? Какая сумасшедшая мысль быть певцом сумасшедшего идальго в век Санчо-Панса! Жму ему руку <...>. Покровитель Вашего кружка несомненно Дон-Кихот, а не его достоуважаемый оруженосец <...>.

---

[7] М. В. Эндер (1897–1942) — художница, ученица М. В. Матюшина.

1915–1919 — наброски к I акту оперы «Война» на текст А. Крученых.

1915 — теоретическое обоснование общей системы «удвоенного хроматизма» (четвертитоники). Выход в свет брошюры М. Матюшина «Руководство к изучению четвертей тона для скрипки». Осуществляет первое издание (в Петрограде) брошюры К. Малевича «От кубизма к супрематизму».

1916 — работа над программной статьей «О старом и новом в музыке», предназначенной для сборника К. Малевича «Супремус» (не опубликована, сохранилась неполная машинопись с правкой).

1916 — учреждение при Народной консерватории специальной комиссии, целью которой является конструирование новой формы скрипки, «более доступной для массового производства и приближающий инструмент к широким массам» (О. Матюшина).

1917–1918 — создание М. Матюшиным нового типа скрипки. За основу принимается форма гуслей. Позднее Матюшин делает еще несколько скрипок по собственной модели. Сконструированный Матюшиным инструмент демонстрировался на выставке в Музее художественной культуры в 1924 году. Он был белого цвета, изготовлен из светлого дерева, не покрытого лаком. Известно, что Матюшин предпочитал свою скрипку старой итальянской.

С 1918 — преподавание в Академии художеств (в то время — Государственных свободных высших учебно-художественных мастерских). Мастерская М. Матюшина получила наименование «Мастерской пространственного реализма». В ней ставились эксперименты по «расширенному смотрению и восприятию» с использованием осязательных и слуховых впечатлений наряду с визуальными образами.

Экзамены были необычны и для нас неожиданны. Мы ждали проверки, умеем ли мы рисовать, владеем ли ремесленной выучкой штриховки и тушевки. Здесь же на экзаменах проверяли наши способности к восприятию цвета, формы, пространства.

По цвету руководил постановкой М. В. Матюшин — были поставлены (повешены) три цветных куска материи — желтый, красный и синий на нейтральном фоне холста. <...>

Особенно запомнился М. В. Матюшин. Он был похож на артиста, с естественными широкими жестами, в плаще-крылатке и мягкой шляпе. Это первое впечатление от Матюшина запомнилось надолго. Он сразу вызывал доверие, и мы охотно задавали ему вопросы. Мы, приехавшие из провинции, ждали нового искусства, отрицания старого. Ждали — что же будет взамен старого? И узнавали, что М. В. Матюшин — один из зачинателей нового искусства, один из исследователей законов новой пластики, цвета и пространства. Один из славных художников-футуристов!

Н. Костров

Начало 1920–1930-х — наброски музыки «По измерениям пространства».

1920–1922 — на квартире у Эндеров, в память Е. Гуро, в день ее смерти М. Матюшин осуществляет постановки по пьесам Е. Гуро «Арлекин» и «В закрытой чаше» (из «Шарманки») (1920), «Осенний сон» (1921) и «Небесные верблюжата» (1922). В этих постановках Матюшин по-прежнему пытается решить проблему взаимосвязи зрительных и слуховых образов. В домашних спектаклях М. Матюшина слушатели помещались в центре зала. Декорации (предметные и беспредметные) из различного материала и в различном освещении двигались вокруг них. Музыку исполняли сам автор и его ученики: Борис, Ксения и Мария Эндер.

1921 — реформа Академии художеств. Научно-исследовательская и педагогическая деятельность М. Матюшина переносится в Музей художественной культуры, в Отдел органической культуры. Задача отдела сформулирована Матюшиным следующим образом: «Постижение природы и мира как единого целого организма, посредством новых методов работы, действующих в четырех направлениях — осязания, слуха, зрения и мысли...»

1922–1923 — лекционная деятельность М. Матюшина: лекции по истории музыки в музыкальной школе им. П. И. Чайковского.

1923 — Композиция в четвертях тона для скрипки в сопровождении фортепиано (исполнена 18 февраля на квартире у Г. Римского-Корсакова; на концерте присутствует Д. Шостакович).

Постановка композиции «Рождение света и объема». Это последний беспредметный спектакль М. Матюшина, в котором передвижение геометрических объемов (конуса, куба, эллипса, шара) происходит в сопровождении музыки. Это же и последний опыт Матюшина на пути формирования основ «тотального театра», непосредственно связанного с его философией «Зорвед» (происхождение понятия — от «взор» и «ведать»), постулирующей максимально полное восприятие и одновременно полное художественное отображение мира, в том числе «наблюдение доселе закрытого заднего плана».

Выставка «5 лет художников Петрограда». Девиз выставки: «Зорвед».

1924 — Музей художественной культуры получает статус научно-исследовательского института (Государственный институт художественной культуры — Гинхук). Директор — К. Малевич. М. Матюшин возглавляет Отдел органической культуры.

1923–1927 — Работа М. Матюшина в лаборатории Отдела органической культуры. Проблематика научной дея-

тельности: взаимодействие формы и цвета, цвета и звука, слуха и зрения, изменяемость цвета в процессе восприятия. Таблицы выводов по этим направлениям будут выполнены М. Эндер в 1930.

1924–1926 — создание синоптической таблицы, в которой сопоставляется развитие во времени искусств и наук (по всей вероятности, утрачена).

В условиях Советской власти, когда перед искусством встали задачи непосредственного участия в борьбе пролетариата за социалистическое строительство, формалистические установки новейших течений, отрицавших идеологическую содержательность искусства, объективно выражали буржуазное сопротивление социалистическому наступлению.

Это противоречие становилось все непримиримее и поставило перед Матюшиным необходимость коренного пересмотра своих позиций и полного перевооружения в практике и теории.

М. Эндер

1926 — выход статьи критика Серого «Монастырь на госснабжении», обвиняющей Гинхук в оторванности от жизни. Прекращение работы М. Матюшина в Академии художеств. 17 декабря Гинхук объединяется с Государственным институтом истории искусств (ГИИИ). Реформа института, изменение направленности работы: акцент на социологическом изучении проблем искусства.

Статья «Наука в искусстве», теоретическая разработка основ «расширенного смотрения пространства».

Подготовка к печати книги «Букварь по цвету» (не издана).

1927–1928 — доклад в Государственном институте истории искусств (ГИИИ) «Что такое органическая культура в искусстве».

1928 — статья «Опыт нового ощущения пространства» (опубликована на украинском языке в журнале «Нова генерація», Харьков, 1928, № 11), доклад «О реформе художественного образования в СССР» и др. Разрабатывает систему художественного воспитания, разделенного на три этапа: натурализм — реализм — геометризм. Последний трактуется Матюшиным как результат «большой работы над собой и миром представлений, где все синтезируется и, упрощаясь, геометризуясь, дает чеканный образ высшей выразительности».

Передача части своего личного архива, касающегося связей с футуристами, в Государственный институт истории искусств, в архивную коллекцию Кабинета современной литературы.

1929 — назначение академической пенсии.

1931 — участие в оформлении праздников 1 мая и Октября в Ленинграде.

1932 — выход в свет «Справочника по цвету» (в 425 экземплярах).

Государственный институт истории искусств прекращает свое самостоятельное существование.

1933 — начало работы над воспоминаниями «Творческий путь художника» (завершены М. Эндер, глава «Русский футуризм» отредактирована Н. Харджиевым).

1933–1934 — материалы 2-й части «Справочника по цвету» (не изданы).

Испытание влияния цвета на звук, проведенное на синем и красном цвете, показало, что красный понижает звук, в то время как синий тот же звук повышает...

М. Матюшин

Эти опыты проводились на четырех основных цветах: красном, желтом, зеленом, синем. <...> Сильное цветовое возбуждение не способствует тому, чтобы различать слабое звучание. <...> Наоборот, если и цвет и звук достаточно сильны, звучание активизирует зрительное впечатление.

М. Матюшин

14 октября 1934 — смерть М. В. Матюшина.

20 ноября 1934 — вечер памяти в Доме художника, выступления друзей и учеников, выставка работ Матюшина.

Матюшин был одним из вождей «русского футуризма», бунтарской группы мелкобуржуазной интеллигенции, которая вела ожесточенную борьбу с официальным буржуазным искусством.

М. Эндер

Основные музыкальные произведения, замыслы, наброски

1909 — Канцона «Музыка к Арлекину».
1912 — Сюита «Осенний сон» для скрипки и фортепиано.
1913 — опера «Победа над солнцем».
1914 — композиция «Дон Кихот».
1915–1919 — наброски к I акту оперы «Война» на текст А. Крученых.
Начало 1920-х — наброски музыки «По измерениям пространства».
1923 — Композиция в четвертях тона для скрипки и фортепиано.
1923 — композиция «Рождение света и объема».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бенуа А.* Выставка «Союза молодежи» // «Речь», 1912, № 350, 21 декабря.
2. *Власов В. Г.* Стили в искусстве. Словарь имен. Т. 3. СПб., 1997.
3. *Енукидзе Н. И.* Футуристическая опера «Победа над солнцем»: о литературности музыки и музыкальности слова // Музыка и незвучащее. М., 2000.
4. *Капелюш Б. Н.* Архивы М. В. Матюшина и Е. Г. Гуро // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976.
5. *Костров Н. И.* М. В. Матюшин и его ученики // Панорама искусств. Вып. 13. М., 1990.
6. *Крусанов А.* Русский авангард: 1907–1932. Т. 1. СПб., 1996.
7. *Крученых А.* О Хлебникове и других // *В. Хлебников.* Зверинец. М., 1930.
8. *Крученых А.* Победа над солнцем. Подготовка текста, предисловие и оформление Р. В. Дуганова. Москва; Вена, 1993.
9. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1989.
10. *Малевич К.* Черный квадрат. СПб., 2001.
11. *Матюшин М. В.* Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету. Предисловие М. Эндер. М.; Л., 1932.
12. *Матюшин М. В.* Русские кубофутуристы // К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976.
13. *Матюшина О.* Негасимые искры. Л., 1960.
14. Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908–1917). Кн. 3. Зрелищные искусства. Музыка. М., 1977.
15. Русские писатели: 1800–1917. Биографический словарь. Т. 2. М., 1992.
16. *Томашевский К.* Владимир Маяковский // Театр, 1938, № 4.
17. *Шатских А.* Футуристическая опера «Победа над солнцем» // В кн.: Казимир Малевич. — Интернет.

Артур Сергеевич ЛУРЬЕ
(1891–1966)

Каждая эпоха создает свои легенды. Нередко и сами «свидетели событий», заражаясь духом мифотворчества, создают их. Что уж говорить о том времени, когда утопия, мифология оказываются характерными чертами эпохи! Тогда уже легенды творят героев. Начало XX века в этом смысле показательно, поскольку, находясь на пересечении прошлого и будущего, художественная культура становится средоточием самых немыслимых гипотез, прозрений, представлений и поступков. Формируется символ эпохи: художник, силой своего искусства и творческой воли преображающий мир. При этом его образ максимально отстранен, дистанцирован от реальной жизни. Его поведение выходит далеко за рамки повседневности. Как на театральных подмостках, жизнь и творчество в нем неделимы, а его идеи отличает абсолютная, идеальная чистота. Таковы мировоззренческие позиции А. Скрябина и М. Матюшина. Таково, в известном смысле, творческое кредо Артура Лурье.

Жизненный путь композитора овеян романтикой художественной (футуристической) революции, затем революции социальной, наконец — путешествий и скитальчества. Однако все этапы этого пути подчинены единому этико-эстетическому алгоритму: Лурье во всем артистичен. Он, как актер, мгновенно реагирует на все смены декораций, происходящие на сцене художественной жизни, и тут же перевоплощается,

занимая ту нишу жизнетворчества, которая в этот момент наиболее актуальна. В чем-то творческий путь А. Лурье напоминает стилевую эволюцию И. Стравинского. Однако, в отличие от последнего, Лурье изменял не только стилевые координаты, но и само жизненное амплуа, каждый раз перевоплощаясь в новый образ. То он типичный представитель богемы, декадентско-футуристической среды, то он красный комиссар, разрушающий традиционные представления об этике, гуманизме, духовности, то он композитор-эмигрант, друг И. Стравинского, прививающий традиции русского искусства на европейской почве, то он беженец, ищущий удачи в Америке и безуспешно примеривающийся к чужим правилам игры. Такова легенда жизни многоликого Лурье — Наума Лурьи, Артема Лурье, Артура Сергеевича Лурье, Артура Винцента Лурье. В ней больше белых пятен и вопросов, нежели очевидных ответов и стопроцентно проверенных фактов. Создается такое впечатление, что Лурье умышленно оставлял «пробелы» в судьбе, словно плетя канву театральной интриги из собственной жизни. Таков и почерк композитора: изменяющийся от произведения к произведению.

1 (14) мая 1891 — в местечке Пропойск Быховского уезда Могилевской губернии в семье мещанина Израиля Хацкелева Лурьи родился сын Наум.

1897 — переезд семьи в Одессу. Увлечение музыкой, литературой (греческими и римскими классиками).

1905 — поездка с матерью в Вену. Впечатления от «Тангейзера» Р. Вагнера.

1909 — поступление в петербургскую консерваторию (класс фортепиано В. Н. Дроздова, затем М. Н. Бариновой).

Начало 1910-х — вольнослушатель философского факультета Петербургского университета. По теории композиции частным образом занимается у А. К. Глазунова. Итог заня-

тий — конфликт: антиакадемическая направленность мировоззрения А. Лурье идет вразрез с принципами школы Н. Римского-Корсакова. Консерваторию А. Лурье не заканчивает. Знакомство с приват-доцентом Военно-медицинской академии, главным врачом Генерального штаба Н. Кульбиным, художником и теоретиком авангарда, «отцом русского футуризма». Идеи Кульбина о синтезе искусств, о «свободной музыке», использующей нетрадиционные средства выразительности (четвертитонику, сложноладовую гармонию и т. п.) оказывают огромное воздействие на Лурье.

Называл он меня почему-то «Артемом» и, знакомя меня с кем-нибудь, рекомендовал так: «Познакомьтесь, это Артем. У этого мальчика особенная голова». В данном случае Николай Иванович, наверное, имел в виду мою теорию, которую я тогда придумывал, назвав ее «Театр действительности». Теория моя заключалась в том, что все в мире включалось в искусство, до звучания предметов. Эта теория была именно тем, что в последнее время стали называть «конкретной музыкой» и что затем выродилось в электронные опыты. <...>

В период моих поисков новой формы в музыке и моих опытов с высшим хроматизмом (многие писали обо мне как о новаторе в этой области, особенно в части пользования приемами четвертьтонной музыки) — во время этих исступленных моих юношеских опытов новаторства, Николай Иванович Кульбин как-то принес и вручил мне том православного Обихода, сказав при этом: «Вот, Артем, вслушайся в это, может быть, тебе пригодится». Николай Иванович не ошибся: контакт с Обиходом открыл передо мной новый и неведомый мир мелодических сокровищ, накопленных в опыте церковно-монастырского пения с древнейших времен.

А. Лурье

Оригинальный, очень неглупый и очень даровитый, но человек моды, декадентствующий вовсю. Лурье очень нуждался; его денежные ресурсы не давали ему того простора, о котором он мечтал. Лурье был постоянным членом всех современных обществ по искусству и познакомил меня с новатором-художником Кульбиным.

М. Баринова

1912 — принятие католичества. Тогда же, в начале 1910-х, появляется псевдоним Артур Винцент (в честь Шопенгауэра и (или) Рембо и Винцента Ван Гога).

1913 — женитьба на Ядвиге Вильгельмовне Цыбульской (брак был расторгнут в 1921).

1912–1915 — завсегдатай артистического кабаре «Бродячая собака», фактически его музыкальный руководитель.

Круг знакомств 1910-х годов: В. Хлебников, В. Маяковский, А. Крученых, В. Татлин, братья Бурлюки, П. Митурич, Г. Якулов, Б. Лившиц, А. Ахматова, Л. Андреев, Р. Штраус, Т. Маринетти и др.

Всегда в ярко-зеленом костюме фантастического покроя, украшенном громадными, величиной в чайное блюдечко, зелеными пуговицами спереди, сзади и на обшлагах <...> в больших открытых туфлях на французских дамских каблуках...

Али-Хан *(А. Куприн)*

В классе у меня был ученик Артур Лурье, очень оригинальный человек. Его возраст было бы трудно определить (от 20 до 35). Талантлив он был, бесспорно, и как пианист, и как композитор. Наряду

с почти гениальными штрихами он мог сделать грубейшие, невежественные ошибки. Лурье стремился ко всему новому, утонченному, изысканному. Одевался он в блузу с большими пуговицами, говорил очень стильно, дружил со всеми молодыми литераторами и был родственником Луначарского.

М. Баринова

Начинает А. Лурье как типичный представитель того слоя художественной интеллигенции, который свою линию в искусстве представлял в качестве противовеса академической культуре. И здесь даже не сам музыкальный язык композитора — его рафинированность, изысканная сложность и прихотливость, тяготение к передаче смутных, призрачных, мистических образов (в чем, несомненно, сказывалось влияние А. Скрябина), — а норма поведения, связанная с вызывающими заявлениями в прессе, дерзкими выступлениями на диспутах и концертах, с непривычной манерой одеваться, создавала миф о новом искусстве и его представителях. «Тот дурье, кто не знает Лурье!» — показательная реплика В. Маяковского. Ведь большинство музыкантов, конечно же, Лурье не знало. Консерваторская профессура даже не рассматривала всерьез талантливые, но не всегда безупречные в профессиональном отношении опусы композитора. Тем не менее, априори, оппоненты авангарда являлись «дурьем», поскольку не верили ни в новые мифы, ни в новое искусство.

Впрочем, сказанное вовсе не означает, что творчество А. Лурье 10-х годов на поверку времени оказывается непрофессиональным и потому вторичным. Речь идет о более сложном феномене культуры. Многие произведения композитора, равно как и его современников, не столько решают, сколько *ставят* художественные и технические задачи. Так,

в своих фортепианных циклах «Формы в воздухе» и «Синтезы» А. Лурье весьма дерзко, в пику классическим нормам, начинает использовать полиаккордику, политональность, атональность преддодекафонного типа, элементы алеаторики (например, в «Формах в воздухе»), что, конечно, формирует и абсолютно новый эмоциональный фон, новый строй музыкальной речи. Однако создание нового художественного содержания не было главным итогом. Наиболее важным был сам по себе пафос *эксперимента*, поиск новых свойств формы, новых принципов организации музыкальных звуков и времени. На поле же эксперимента, на непроторенном пути многие шаги композитора казались неловкими, недостаточно продуманными. Но ведь стремление к новизне, наконец, художественное открытие не всегда меряется мерками профессионализма.

В конечном итоге, как и любой первопроходец, Лурье не останавливается на достигнутом, не шлифует найденные приемы, не стремится сформировать законченный индивидуальный стиль письма. Его миссия скорее определяется основной задачей — расширением границ искусства, а не их определением. В этом видится цель и смысл раннего (авангардного) творчества композитора. Поэтому известную эклектичность стиля А. Лурье русского периода со всеми его модуляциями то в образный мир А. Скрябина, то в акмеистскую поэтику Н. Черепнина, то в дебюссизм, то, наконец, в авангардный экспериментализм не следует рассматривать как свидетельство стилевой неустойчивости или безуспешных поисков системы координат. Подобное разнообразие вернее воспринимать как фактическое доминирование в эстетике композитора изменяющихся представлений о стилевом единстве, согласно которым ни одно прежде найденное художественное решение не должно повторяться, а отсутствие единого стиля может восприниматься как стиль.

1910-е — фортепианная музыка: прелюдии, поэмы, эстампы, циклы «Синтезы», «Формы в воздухе»; вокальная музыка: цикл «Четки» на стихи А. Ахматовой, романсы на стихи П. Верлена, Ф. Сологуба, С. Малларме, А. Блока, Сафо и др.

Январь 1914 — творческий вечер А. Лурье в «Бродячей собаке» (в программе: доклад «О музыке (Интерпретация. Преодоление импрессионизма. Синтез-примитив)», две поэмы на слова П. Верлена и три фортепианные пьесы из первой «Книги масок» ор. 13).

Февраль 1914 — манифест «Мы и Запад», написанный совместно с художником Г. Якуловым и поэтом Б. Лившицем. Развитие идеи «свободной музыки», основанной на новых принципах формообразования и использующей новые звуковысотные системы (в том числе четвертитоновую).

1915 — статья А. Лурье «К музыке высшего хроматизма» в первом футуристическом сборнике «Стрелец». Рождение дочери Анны.

1916 — начало знаменитых концертов-лекций М. Бариновой, в которых А. Лурье принимает участие как пианист.

Александр (Сандро) Корона об Артуре Лурье:

На золотой цепочке золотой лорнет,
Брезгливый взгляд, надменно сжаты губы.
Его душа сатира иль инкуба
Таит забытых оргий мрачный свет.

Высокий котелок и редингот, так хищно
Схвативший талию высокую его,
Напоминает вдруг героя из Прево,
Мечтателя из «Сонного кладбища».

Такие образы рождает Петербург.
Их встретишь в société и думаешь: «Как странно,

Как будто рождены они из урагана,
Из хаоса отвихрившихся пург».

Затем средь буйств шумящей молодежи,
Поющей на заумном языке
Свои стихи, все в мире уничтожив,
Он сквозь лорнет бросает взгляд ничтожи,

Браслет поправив на руке,
Кричит: «До нас поэзия — дом на песке!
Мы первые кладем фундамент,
Открыв футуристический парламент!»

«СИНТЕЗЫ», ОР. 16

Фортепианный цикл написан в 1914 году. Это первое сочинение композитора, в котором сказывается его творческая индивидуальность. Несомненно, такие сочинения, как «Четыре поэмы» для фортепиано ор. 10 (1912) или микрохроматический Прелюд ор. 12 уже определили место А. Лурье в современной русской музыке. Композитор выступал как новатор, утверждавший, как уже говорилось выше, *аклассические* принципы гармонии: новые формы тональной организации, опиравшиеся не на мажорно-минорную систему, а на сложные полиаккордовые и полиладовые сочетания. Однако в сочинениях рубежа первых двух десятилетий творческая инициатива А. Лурье еще скована влиянием А. Скрябина, его интонационной символикой, его экстатической образностью, его системой жанров (прелюдии, поэмы, этюды и т. п.). В «Синтезах» же композитор предпринимает попытку самостоятельной интерпретации художественных и технических проблем. Более того, в «Синтезах» Лурье рассматривает художественно-выразительный аспект и индивидуальную систему композиции как явления одного порядка. Решение сугубо конструктивных вопро-

сов трактуется им как художественный итог: обретение нового содержания. Разумеется, в этом случае интеллектуальное начало возвышается над эмоциональным, общее — над индивидуальным, объективная закономерность — над субъективной спонтанностью, разум — над интуицией.

Само программное наименование цикла внеконкретно и выражает лишь полемическую заостренность, типичную для антиромантизма. В отличие от романтиков, А. Лурье предлагает новый вид программности и цикличности; она основана не на литературности, не на отражении явлений окружающего мира, а на чистом интеллектуализме, числовых и звуковых закономерностях, отражающих высшее состояние человеческого духа. В этом смысле «Синтезы» сравнимы с миром образов композиторов-нововенцев: А. Шёнберга, А. Берга и, в особенности, А. Веберна. «Синтезы» — это синтезы различных структур: интервалов, аккордов, звукорядов, фактурных пластов, ритмических фигур, динамических оттенков и типов артикуляции. В пяти пьесах цикла А. Лурье возводит первоэлементы музыкального языка до значения формообразующих, так что в роли темы, мелодии выступает интервальная последовательность (№ 2), аккорд (№ 5), ритмическая фигура (№ 3) или мотив, основанный на динамических и тембровых контрапунктах (№ 1).

Одновременно А. Лурье решает и сложные проблемы в области гармонии, поскольку создание нового языка музыкального искусства, несомненно, было связано для него с выработкой антитрадиционного гармонического языка. На пути к новой гармонии Лурье пытается максимально освободить себя от канонических запретов, от классических представлений. Диссонанс в «Синтезах» абсолютно эмансипируется и превращается в ведущее средство, формирующее художественный образ. Равным образом Лурье порывает с классическим миром функциональной гармонии и тональной

«гравитацией». На смену традиционной тональности приходит свободно организованная двенадцатизвучность, где отсутствует система тяготений и разрешений, а одновременно взятые кварты, трезвучия или септаккорды в малосекундовом соотношении слышатся не как аккордовые комплексы с неаккордовыми звуками, но как специфические звучности, обладающие неповторимой тембровой индивидуальностью и структурной логикой. Однако Лурье вовсе не стремится создать тотально-рациональную систему, аналогичную системам нововенцев или Николая Рославца. Для него двенадцатизвучность — это не цель, а средство высвобождения звукового мира, способ его эволюции, возможность обретения им нового статуса. Примечательно поэтому, что «Синтезы», так же как и «Формы в воздухе», демонстрируют в равной степени ступени эволюции и атональности, серийности, и новой тональности, для которой характерно наличие устойчивых центров (не всегда в виде мажорных или минорных трезвучий, но чаще — в виде отдельных тонов, интервалов или аккордовых комплексов, повторение которых в процессе музыкального движения создает ощущение целостности, опоры, устоя). Так, в первой из пьес цикла именно звук *до* становится подобного рода «тоникой». За ним устанавливается несомненное первенство в 1, 3, 6-м тактах, он появляется в басу за два такта до репризы, наконец, именно им заканчивается произведение. Для эпохи Лурье такое решение гармонической формы, конечно, имело вызывающий оттенок — не аккорд, а звук определял теперь начало и конец, не мажоро-минорная окраска, а тесситурные условия, плотность и красочность интервалов и аккордов, степень эмоционального напряжения, степень контраста и, наконец, характер связей различных элементов.

Артур Лурье вовлек нас в бредни.

И. Северянин

«ФОРМЫ В ВОЗДУХЕ», A PABLO PICASSO

«Формы в воздухе» (1915) относятся к наиболее радикальным сочинениям А. Лурье его авангардного периода. В них композитор использует технику, родственную преддодекафонному методу — принципу свободно организованной двенадцатизвучности, — уже более целенаправленно, нежели в «Синтезах». Параллельно с экспериментами в этой области А. Шёнберга и А. Берга, Н. Рославца и Н. Обухова А. Лурье трактует все звуки хроматического ряда как абсолютно равноправные, и признаки новой тональности проявляются здесь с меньшей очевидностью. В результате преодолевается не только тональность в ее классическом виде, но и синтаксическая упорядоченность, строй музыкальной речи, свойственный классике. Во всех трех частях цикла объединяющими, формообразующими элементами становятся кратчайшие субмотивные и мотивные группы, чаще всего представляющие собой колористические звукокомплексы, специфическими признаками которых являются плотность, тесситурные условия, динамика и артикуляция. По сути именно контраст этих звукокомплексов, их повторяемость на расстоянии и составляют основу драматургии цикла. Тональность трактуется не в плане определенной ладовой иерархии, гармонической функциональности и т. п., а как устойчивость, повторяемость элементов: колористических звучностей, отдельных тонов, ритмических фигур. В этом А. Лурье приближается к организованной атональности, но все же не переступает черты, разделяющей атональность и серийность, по-прежнему не используя ни техники рядов, ни синтетических аккордов (подобно А. Скрябину или Н. Рославцу). Приметой новаторства Лурье и, одновременно, его композиторской индивидуальности становится парадоксальное объединение рациональных приемов организации,

сходных с методом Шёнберга, и приемов, в большей степени свойственных Дебюсси. Стремление к изысканной звукокрасочности, рафинированности ритмики, тяготение к приглушенным контрастам, недосказанности, таинственности — все это сближает произведение А. Лурье с эмоциональной палитрой импрессионистов. В результате само наименование цикла следует понимать как преодоление классического содержания, классической формы, как утверждение апериодичности, асимметрии, создающей эфемерность и воздушность музыкальных образов. Одновременно отсутствие тональных тяготений, преодоление устойчивости, ритмическая свобода также являются объяснением экстравагантного названия. Музыкальные звуки и созвучия словно лишены тонального и функционального притяжения, не скованы метроритмической сеткой и потому «воздушны», повисают в пространстве.

Несомненно, утверждению столь изысканного и необычного эстетического результата способствует радикальная для своего времени манера нотного письма. «Формы в воздухе» демонстрируют один из первых опытов бестактовой записи. Но не только. Графическая сторона произведения композитора по-своему уникальна. Нотоносцы словно парят на белом пространстве листа. Спускаясь террасами, аналогично ступенчатой манере записи стихов В. Маяковского, они словно отражают поэтику музыкального образа и одновременно придают графическому ряду некоторую художественную самостоятельность. По существу, Лурье, сам того не ведая, оказывается у истоков направления, которое получит позже наименование «графическая музыка», в которой изобразительная сторона графического ряда будет вполне равноправной по отношению к музыкальной. Показательно и то, что Лурье одним из первых предпринимает попытку индивидуализации нотной записи, подчиняя или, точнее, связывая образы слуховые и визуальные, музыкальные и изобразительные.

1918–1921 — А. Лурье — заведующий МУЗО Наркомпроса (Музыкального отдела Народного комиссариата просвещения). Роман с А. Ахматовой.

ТРИНАДЦАТЬ СТРОЧЕК

И наконец ты слово произнес,
Не так, как те... что на одно колено —
А так, как тот, кто вырвался из плена
И видит сень священную берез
Сквозь радугу невольных слез.
И вкруг тебя запела тишина,
И чистым солнцем сумрак озарился,
И мир на миг один преобразился,
И странно изменился вкус вина.
И даже я, кому убийцей быть
Божественного слова предстояло,
Почти благоговейно замолчала,
Чтоб жизнь благословенную продлить.

А. Ахматова

Круг знакомств рубежа 1910–1920-х: В. Ленин, А. Луначарский, А. Блок, А. Ахматова, Б. Асафьев и др.

1919 — Кантата «В кумирню золотого сна» на стихи А. Блока.

1920–1921 — замысел балета «Снежная маска» по А. Блоку, либретто Анны Ахматовой.

Блок был самым совершенным человеком, которого я когда-либо встречал.

А. Лурье

...Их (Блока и Лурье. — *И. В.*) сближает одна и та же пленительная мечта о неуловимой, но вездесущей святой женственной Мечте.

Б. Асафьев

Артур Лурье написал симфонический балет «Снежная маска» на сюжет цикла стихотворений Александра Блока. Балет идет в двух действиях, сопровождаемый хором (снежные метели), декламацией и пением.

Газета «Новый путь», 1921 г.

Конец 10-х — первая половина 30-х годов для Лурье связаны с переоценкой ценностей, коренным пересмотром творческой позиции. Оставаясь одним из лидеров авангарда и пытаясь претворить идеи нового искусства в жизнь не только в качестве композитора, исполнителя, публициста, но и политика, крупного общественного деятеля, А. Лурье все более отдалялся от скрябинской и экспериментальной линий. Новое время выдвигало новые требования, в том числе и к языку. Показательно в этом отношении тяготение композитора к опыту И. Стравинского и С. Прокофьева, а также французской «шестерки», прежде всего на почве неоклассицизма, «новой простоты», и шире — в стремлении к более объективным, здоровым, жизнеутверждающим образам. Таков «Наш марш» на стихи В. Маяковского, одна из первых попыток найти музыкальный эквивалент упругой, мужественной и ясной революционной поэтике. Таков «UPMANN. Курительная шутка» для пластического движения в сопровождении фортепиано — пьеса, причудливо сочетающая джазовые ритмы и китайскую пентатонику. Стремление расширить границы художественного языка, границы системы жанров приводит Лурье к внедрению в типично авангардную языковую манеру многочисленных

ассоциаций, адресующих то к классическим формам, то к формам бытового музицирования. Плюрализм стиля и, в то же время, авангардная герметичность, самодостаточность новизны сосуществуют у А. Лурье вплоть до начала 30-х, эпохи создания «Диалектической симфонии», после чего начинается совершенно новый этап — *возврат к истокам.*

1921 (январь) — смещение с поста председателя МУЗО, назначение сотрудником Института истории искусств.

1922 (17 августа, по другим сведениям — марта) — отплыл на теплоходе «Гакен» в заграничную командировку. По словам самого Лурье, у него не было намерения остаться за границей. Берлин. Занятия с Ф. Бузони.

1923 — Париж. Знакомство, дружба и последовавшее в 30-е годы охлаждение в отношениях с И. Стравинским. Издание «Ронделя» на стихи С. Малларме в советской России, в Государственном издательстве.

1924 — появление статьи Лурье о Ф. Бузони в журнале «Современный Запад» (последняя публикация Лурье на родине).

1920–1930-е — Квартеты № 2 и 3, Дивертисмент для скрипки и альта, опера-балет «Пир во время чумы», Симфония № 1 («Диалектическая»), Симфония № 2 («Кормчая»).

Круг знакомств 1920–1930-х: Ф. Бузони, И. Стравинский, В. Фуртвенглер, С. Кусевицкий, Л. Стоковский и др.

МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ

Творчество Артура Лурье авангардного периода немыслимо вне его яркой и интенсивной публицистической деятельности. По существу, выступления Лурье в печати дополняют,

а иногда и восполняют в это время пробелы композиторской биографии, в которой не так уж много очевидных побед. Литературные работы композитора весьма симптоматичны. Они знаменуют, с одной стороны, характерные для эпохи противоречия и метания, неустойчивость эстетической позиции, неизменно склоняющейся в сторону моды на новизну, в каком бы качестве она ни проявлялась. С другой — литературный стиль Лурье находится в родстве с многочисленными манифестами времени, где утвердительный, профетический тонус был важен сам по себе, безотносительно к аргументации. Но таково время: необходимость искусства будущего априорна, однако пути к этому искусству туманны.

В свете этих общих противоречий, увлеченности Лурье проблемами эстетики, базирующейся на антиромантических, футуристических позициях, а также — строительством интеллектуальных моделей и рационалистических алгоритмов в сфере творчества, становится понятной переменчивость колебаний и неоднозначность взглядов Лурье-публициста и музыкального писателя.

Одним из первых шагов Лурье-критика явилось самоопределение в мире символистских и постсимволистских пристрастий современников. В частности, одним из важных, рубежных этапов оказывается формулирование им собственной позиции в отношении к музыке Вагнера и вместе с ней к кругу романтической символики и образности. (Следует заметить, что в первые два десятилетия XX века музыка Вагнера переживает ренессанс в России. Будучи необыкновенно популярными, оперы великого композитора ставятся практически во всех крупных оперных театрах. Примечательно поэтому, что антиромантическая, авангардистская эстетика изначально выстраивается Артуром Лурье на почве отрицания Вагнера.)

В 1914 году Лурье пишет статью «Капризы и лики. Бетховен и Вагнер». В 1918-м — издает ее в альманахе «Север

ный изборник» уже под несколько иным названием — «Бетховен и Вагнер». Интересно, что атака на Вагнера ведется молодым композитором не с футуристических позиций, а с конкретно-исторических. Ведь в качестве антитезы Вагнеру избирается драматический, универсальный дух Бетховена, преемственность с которым Лурье пытается установить в современности. Идея примечательная, поскольку границы новой эстетики определяются не вообще с точки зрения антитрадиции, антиклассики, но именно антиромантизма. Здесь пиетет перед Бахом, Моцартом, Бетховеном созвучен антивагнеровской направленности публицистики Дебюсси. Вот еще интересная точка соприкосновения! Мировоззрение Дебюсси оказывается близким Лурье не только в художественном творчестве.

Рихард Вагнер в аспекте современности, то же, что современная Германия в аспекте мировой войны.

Что же такое для нас Вагнер, как не пепел в урне, смешная ходульность и напыщенность, которая могла показаться подлинным пафосом, дионисийской оргией лишь некоторым недальновидным музыкантам XIX века.

Весь путь музыкальной эволюции конца XIX и начала XX века, вплоть до наших дней — путь беспамятного, головокружительного бегства от Вагнера, зачастую не вперед, а вспять, но всегда от...

Именно Вагнер, и никто другой, привел Германию к полной музыкальной катастрофе (Брамс, Штраус, Регер и т. д.).

Вагнер создал «стиль» ложной грандиозности и напыщенной ходульности.

В наш век фатально бесплодных устремлений, среди всей ужасающе крикливой ярмарочной суеты,

в которой все попытки к строительству гибнут в атмосфере общей растерянности, среди вульгарных отрицаний и не менее вульгарных лозунгов, отношение к Бетховену и Вагнеру является главной и самой насущной проблемой музыканта.

А. Лурье

В том же 1914 году Лурье демонстрирует и свою приверженность футуризму, включаясь в дискуссии относительно путей развития нового искусства. Он выступает как соавтор манифеста «Мы и Запад», в артистическом подвале «Бродячая собака» от лица современного русского искусства парирует притязания итальянского футуриста Филиппо Томмазо Маринетти на приоритет европейского авангарда в истории.

Основные идеи, которые в это время выдвигает Лурье, связаны с обоснованием понятий «субстанциональности элементов», то есть их самодостаточности в процессе становления художественного образа, и «синтез-примитива» — синтезирования первоэлементов искусства. Но самое главное — композитор выдвигает тезис, созвучный устремлениям всех русских авангардистов: об абсолютной самостоятельности, «почвенности» ветви русского авангарда по отношению к европейской. В результате «Артур Лурье удивил до восторга» Маринетти, как говорил Н. Кульбин.

В свете поисков новых путей в искусстве закономерным оказывается соприкосновение Лурье с микрохроматикой — направлением, оказавшимся столь перспективным в контексте истории музыки XX века. Следует отметить, что в своем композиторском творчестве Лурье не уделяет значительного внимания микрохроматической технике. Однако как теоретик он отдает дань модному в 10–20-е годы направлению.

Впрочем, стремление преодолеть каноны классического языка имело не только декларативные предпосылки, но

и историческую мотивацию. Ведь взгляд в будущее оказывался своеобразным взглядом в прошлое. Определение принципов новой техники опиралось, в том числе, на исторические аналогии: микрохроматика была неотъемлемой частью музыкального искусства Античности, Возрождения, множества профессиональных культур Востока, не говоря уже о фольклорной традиции. Симптоматично, что Лурье одним из первых чувствует глубокую необходимость освоения этого пласта искусства и в 1915 году в первом футуристическом сборнике «Стрелец» публикует статью «К музыке высшего хроматизма», в котором в качестве примера приводит свой Прелюд ор. 12 № 2 и предлагает систему четвертитоновой нотации («квартьезов» и «квартмолей»).

Следующий этап писательской деятельности Лурье в значительной мере связан с его политической деятельностью в качестве председателя МУЗО Наркомпроса. В первые годы советской власти, которую он принял безоговорочно, композитор пытается взять на себя миссию, столь созвучную мировидению революционной художественной интеллигенции: определить пути развития не только искусства, но и вообще мировой художественной культуры. И не только определить, но и направить. В 1919 году в первом выпуске сборника «Лад» была опубликована «Декларация» музыкального отдела Наркомпроса (принятая Лурье совместно с членами коллегии Б. Асафьевым, С. Митусовым, А. Ваулиным, В. Пастуховым). Программа нового комиссариата утверждала курс на создание музыки, свободной от всяких связей с прошлым. Эта едва ли не футуристическая точка зрения была в то же время изложена в духе символистско-революционной лексики А. Блока.

Извечно музыка была мятежной сжигающей стихией и творчески формующей силой. Владея энергией ритма и слова (звука), музыка воплощает душевную

тепловую волю к жизни: только пребывая в состоянии музыки, человек существует.

В настоящие героические дни дух музыки дает о себе знать в кипящих ритмах мирового мятежа...

Не находя духа музыки и музыкальной мысли в формальных образованиях академического музыкального искусства <...> Музыкальный Отдел объявляет отныне музыку свободной от всех существующих до сих пор ложных канонов и правил музыкальной схоластики во всех ее проявлениях.

А. Лурье

Тот же сборник «Лад» информировал о создании «Ассоциации современной музыки» (АСМ), которая, правда, организационно сложилась значительно позднее. Однако важно то, что Лурье стоял у истоков самой идеи создания знаменитой организации, в течение 20-х годов отстаивавшей идеи нового музыкального искусства, осуществлявшей плодотворные контакты с зарубежными музыкантами и противостоявшей агрессивным нападкам пролетарских художественных объединений (в частности, РАПМ — «Российской ассоциации пролетарских музыкантов»).

Однако «музыкальный комиссар» не был озабочен исключительно проблемами философского обоснования новой музыки и музыкальной культуры. На повестке дня перед ним стояли и вполне прагматические задачи, связанные с организацией музыкального воспитания и образования. Однако, оказавшись в оппозиции к руководству столичных консерваторий и, по существу, спровоцировав конфликт между музыкальным отделом и консерваториями (сглаженный, кстати сказать, более взвешенной позицией Ленина и Луначарского), Лурье мало что сделал для возрождения и развития

профессионального музыкального образования. Будучи сам едва ли не автодидактом, к тому же зараженный утопическими идеями революции, Лурье, по всей вероятности, не придавал должного значения профессиональной культуре, рассматривая прошлое как рабскую форму существования художников.

Немало фактов свидетельствуют о максималистской, пробольшевистской позиции Лурье в те годы. В частности, Лурье занимался национализацией имущества музыкального издательства «Юргенсон». Делегация издательства, пришедшая на поклон к «комиссару музыки», была в буквальном смысле выдворена: «Вы пришли сюда на переговоры после всего того, что вы сделали с Мусоргским! Извольте выйти вон!»

Лурье собирался переименовать свой отдел в духе названий эпохи Великой французской революции. Музыкальный отдел должен был стать «Народным трибунатом граждан-
ской музыки», а сам Лурье — «народным трибуном». Луначарский отклонил это предложение. Наконец, «левизна» Лурье столкнула его с директором московской консерватории, учеником Н. Римского-Корсакова М. Ипполитовым-Ивановым и его заместителем А. Гольденвейзером, направивших жалобу самому Ленину.

Через несколько дней я получаю повестку от Ленина. Он встал из-за своего письменного стола и вышел мне навстречу. О московских жалобщиках он не сказал ни слова. Ленин хотел говорить вообще о моей работе и моих планах. Я был взволнован и провел у Ленина полтора — два часа, подробно разъясняя ему свою деятельность со всех сторон. На прощание он сказал: «Если только Вы будете в чем-нибудь нуждаться, обращайтесь прямо ко мне, просто напишите

мне записочку, она до меня дойдет». Ленин спросил меня также, не нуждаюсь ли я в чем-нибудь лично; я был весьма удивлен и возражал, что это не имело место.

А. Лурье

В чем же композитор видел основу будущей культуры? Любопытно, но некоторые его воззрения соприкасаются с идеологией Пролеткульта и Левого фронта (что не удивительно, принимая во внимание футуристическое прошлое Лурье). Тем не менее представляется диссонансом, что композитор, чья музыка, по словам Б. Асафьева, была «изысканно ароматной», «сплетенной из нежных красочных лент звучаний тембров», утонченный эстет-западник, боготворивший Баха, Бетховена и Дебюсси, Лурье как видный общественный деятель революционной эпохи требовал разрыва «со средой прежних культуртрегеров звука» и, одновременно, возврата к «свободным путям народного художественного творчества». Однако этот диссонанс — примета сложной революционной эпохи, в которой личность нередко демонстрирует прямо противоположные действия. Поэтому вовсе не случайным оказывается то обстоятельство, что Лурье не интересуют разруха и голод в Петроградской консерватории. Его внимание приковано к проблемам народного образования и, в частности, школьного. В 1919 году композитор в цитированном выше издании Наркомпроса «Лад» публикует статью «Музыка в единой школе (общеобразовательной)», в которой отстаивает необходимость всеобщей музыкальной грамотности и значимость хоровой подготовки как коллективной формы музыкального развития. Позже, в 1920 году, Лурье открывает серию брошюр «Народно-музыкальная библиотека», обращенную к широким массам, где пытается разъяснить суть и назначение музыкального искусства.

Музыка, как любовь, прекрасна, и выражает она только высокие человеческие страсти и мысли о жизни, возвышенные и глубокие. Все дурное и низкое, что в жизни бывает, музыке чуждо, ибо она не переносит лжи.

А. Лурье
«Простое слово о музыке»

Параллельно с решением вопросов общественного значения смягчается точка зрения Лурье на современное состояние музыкального искусства. Уже не конструктивные проблемы ставятся во главу угла музыкальной техники, но постижение новой сферы выразительности. В то же время не «космические», трансцендентные силы выводятся в качестве движущих музыкальную форму, но вполне объективные, универсальные приемы формообразования. Рубеж 10–20-х годов становится этапом преодоления «импрессионизма» и «дебюссизма». В статье «Голос поэта» (сб. «Орфей», кн. 1, Пг., 1922) Лурье пишет уже об «освобождении от формальных принципов», «их преодолении», о своеобразной стихийности, раскрепощенности, процессуальности музыкального развития.

В вопросах музыкального искусства центр тяжести решительно перемещен из плоскости формального становления в сферу музыкальной философемы.

В инструментальной своей природе музыка выявляет свою как бы одноприродность с философией в ее чистых процессах мышления.

Истинная природа русского искусства всегда в близости к стихии...

А. Лурье

Особого внимания в авангардный период творчества Лурье заслуживает работа, посвященная творчеству французской «шестерки»[1], в которой декларируется переход на новые эстетические позиции. В качестве очевидных приоритетов выводятся жанровая определенность, формальная и гармоническая простота. В этой статье речь идет о «решительном разрыве с германским музыкальным влиянием», о «преодолении импрессионизма», «упрощении фактуры», о тенденции к восстановлению ритма, «атрофированного в импрессионизме», «преодолении гармонических изысканностей и пряностей».

В эмиграции Лурье продолжает свою музыковедческую деятельность. Конечно, в новой ситуации она утрачивает свою авангардную дискуссионность и остроту. Композитор все чаще обращается к фундаментальным темам музыкознания, а также предпринимает попытки осмысления современного музыкального процесса. Среди литературных работ, написанных во Франции и США, выделяются следующие: «О мелодии» (1930), «Уроки Баха» (1932), «О музыкальной форме» (1933), «О гармонии в современной музыке» (1937), «Обмирщение и освящение времени» (1963) и др., вошедшие в сборник эссе и статей А. Лурье "Profanation et Sanctification du Temps. Journal musical Saint-Peterburg — Paris —New York 1910–1960", изданный в Париже в 1966 году.

1941 — спасаясь от фашистской оккупации, Лурье эмигрирует в США. Живет в Нью-Йорке, 1953 год проводит в Сан-Франциско, последние шесть лет — в Принстоне, Нью-Джерси.

---

[1] *Лурье А.* Шестерка. Les six // В сб: Музыкальный Запад. 1922. Пг., 1922.

1947 — Concerto da camera для скрипки и струнного оркестра.

1949–1961 — опера «Арап Петра Великого».

1959 — «Заклинания» для голоса и фортепиано на стихи А. Ахматовой из «Поэмы без героя».

1964 — "Sibylla Dicit". Кантата для контральто соло, женского хора и четырех инструментов.

Для лучших композиторских работ последнего периода (с конца 30-х и до начала 60-х гг.) характерны типичные черты музыкального академизма этой эпохи с присущими для них особенностями. С одной стороны, им свойственна кристальная чистота формы, гармоническая изобретательность, выразительность мелодической пластики (Камерный концерт, опера «Арап Петра Великого» и т. п.). С другой — некая усредненность художественных задач, отсутствие смелости и яркой индивидуальности на фоне творчества великих мастеров неоклассицизма — Стравинского, Прокофьева, Хиндемита, Онеггера. Впрочем, возможно, что утверждение единой манеры, преодоление эклектичной стилевой палитры и было результатом исканий. Хотя в то же время это было отречением от авангарда. Но то был отказ, основывающийся на иных предпосылках, нежели у советских композиторов, оставшихся на родине. По крайней мере, социально-политические мотивы не могли довлеть над музой Лурье, постепенно утратившего контакты с родиной. Движение композитора к простоте и сердечности, вместе с тем к сдержанности и академичности высказывания отразило общий кризис авангардной эстетики с ее апологией антисубъективизма и антиэмоционализма. С начала 30-х годов общество уже не жило романтическими социальными утопиями. Да и картина мира в предвоенный период разворачивалась отнюдь не в ореоле исторического оптимизма. Сама жизнь

требовала от искусства большей глубины, откровенности, сочувствия. Лурье проникся этой актуальной задачей и изменил творческую манеру.

Письмо А. Лурье А. Ахматовой (11 января 1960 г.):

Моя дорогая Аннушка, недавно я где-то прочел о том, что когда д'Аннунцио и Дузе встретились после 20 лет разлуки, то оба они стали друг перед другом на колени и заплакали. А что я могу тебе сказать? Моя «слава» тоже 20 лет лежит в канаве, т. е. с тех пор, как я приехал в эту страну. Вначале были моменты блестящего большого успеха, но здешние музыканты приняли все меры, чтобы я не мог утвердиться. Написал я громадную оперу «Арап Петра Великого» и посвятил ее памяти алтарей и очагов. Это памятник русской культуре, русскому народу и русской истории. Вот уже 2 года как я безуспешно стараюсь провести ее на сцену. Здесь никому ничего не нужно и путь для иностранцев закрыт. Все это ты предвидела уже 40 лет тому назад: «полынью пахнет хлеб чужой». «Арап» — мое второе большое сочинение на пушкинский сюжет; в Париже я написал «Пир во время чумы», оперу-балет, который был принят Opéra перед самой войной, но не был никогда исполнен на сцене полностью, а только в отрывках. А вообще — живу в полной пустоте, как тень. Все твои фотографии глядят на меня весь день. Обнимаю и целую тебя нежно. Береги себя. Жду от тебя вестей.

1966 (10 октября) — Артур Лурье умер в Нью-Йорке, в нищете, в чужом доме. За его гробом не шел ни один музыкант.

Артур Лурье для сегодняшнего музыкального мира почти неизвестен.

Д. Гойови

Основные произведения

1908–1910 — Пять хрупких прелюдий для фортепиано.
1910 — Два эстампа для фортепиано.
Между 1910 и 1912 — Детская интермедия для фортепиано;
— Три этюда для фортепиано;
— Мазурки № 1 и 2 для фортепиано.
1912 — Две поэмы и Четыре поэмы для фортепиано.
1913 — «Маски» («Искушения») для фортепиано, книга 1, в 7-ми частях.
1914 — «Синтезы» для фортепиано;
— «Менуэт (по Глюку)»;
— «Четки, 10 песен из Анны Ахматовой», вокальный цикл на стихи А. Ахматовой;
— «Греческие песни на тексты из Сафо в переводе Вяч. Иванова» для голоса и фортепиано.
1915 — «Формы в воздухе» для фортепиано;
— «Дневной узор» для фортепиано;
— Струнный квартет;
— «Триолеты» для голоса и фортепиано на стихи Ф. Сологуба.
1916 — «Волжская пастораль». Квинтет для гобоя, фагота, 2-х альтов и виолончели.
1917 — «UPMANN. Курительная шутка». Скетч для фортепиано.
1918 — «Наш марш» для голоса и фортепиано на стихи В. Маяковского.
1919 — «Голос музы» для чтеца и женского хора на стихи А. Ахматовой;
— «В кумирню золотого сна». Кантата для смешанного хора на стихи А. Блока.
1921 — «Погребальная песнь на смерть поэта» для смешанного хора и 12-ти инструментов на стихи А. Ахматовой;
— «Элизиум. Восемь стихотворений А. Пушкина» для голоса и фортепиано.
1923 — эскизы к опере «Нос» по Гоголю.

1924 — Маленькая камерная музыка для струнного квартета (Квартет № 2);
— Соната для скрипки и контрабаса
1926 — Маленькая сюита in F для фортепиано;
— Сюита для струнного квартета (Квартет № 3);
— "Improperium" для баритона, двух скрипок и контрабаса на латинские тексты.
1927 — «Жига», «Марш» для фортепиано;
— «Интермеццо», «Ноктюрн in B» для фортепиано.
1929 — Concerto spirituale для фортепиано, двойного смешанного хора, солистов, меди, ударных и контрабасов;
— Дивертисмент для скрипки и альта.
1929–1933 — «Пир во время чумы». Опера-балет в 2-х действиях. Либретто автора, основанное на текстах Пентадия, Авсония, Петрарки и Пушкина.
1930 — Диалектическая симфония (sinfonia dialectica) (Первая симфония).
1935 — "Tu es Petrus". Мотет для смешанного хора.
1936 — Вторая симфония («Кормчая»).
1921–1941 — «Интимная лира, воспоминания о Петербурге». Шесть романсов на стихи А. Пушкина, М. Лермонтова и А. Блока.
1942 — "De Ordinatione Angelorum". Мотет для смешанного хора и 5-ти духовых инструментов (2 трубы, 2 тромбона, 1 туба);
— Три дифирамба для флейты соло.
1943 — «Пир во время чумы». Симфоническая сюита для малого оркестра, смешанного хора и сопрано соло.
1947 — Concerto da Camera для скрипки и струнного оркестра.
1951 — "Anathema". Мотет для смешанного хора, 3-х солистов и 8-ми инструментов.
1952 — "Postcommunion". Просодия и гимн для 5-ти женских голосов на слова Р. Маритэн.
1958 — «Ива». Романс на стихи А. Ахматовой;
— «Заклинания» для голоса и фортепиано на стихи А. Ахматовой из «Поэмы без героя».

1949–1961 — «Арап Петра Великого». Опера в 3-х актах. Либретто И. Грэм (по А. Пушкину).
1961 — «Арап Петра Великого». Концертная сюита.
1964 — "Sibylla Dicit". Кантата для контральто соло, женского хора и 4-х инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Али-Хан (Куприн А. И.).* Похождения «зеленой лошадки» // Новая русская жизнь. 21 апреля. Хельсинки, 1921.
2. *Баринова М. Н.* Музыка и ее представители в моей жизни. СПб., 2002.
3. *Игорь Глебов (Асафьев Б. В.).* Русская поэзия в русской музыке. 2-е изд. Пг., 1924.
4. *Казанская Л.* История неосуществленной публикации // Музыкальная жизнь, 1997, № 9.
5. *Казанская Л.* Артур, Ядвига и Анна // Культура, 1997, 25 декабря.
6. *Кац Б., Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка. Л., 1989.
7. *Кралин М. М.* Артур и Анна. Роман в письмах. Л., 1990.
8. *Крусанов А.* Русский авангард: 1907–1932. Т. 1. СПб.,1996.
9. *Левая Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.,1991.
10. *Лурье А.* Наш марш // Новый журнал. № 94. Нью-Йорк, 1968 (Музыкальная жизнь, 1994, № 7).
11. *Нестьев И. В.* Из истории русского музыкального авангарда // Советская музыка, 1991, № 1.
12. *Холопов Ю. Н.* Артур Лурье и его фортепианная музыка. Вступ. ст. // Артур Лурье. Сочинения для фортепиано. М., 1993.

Владимир Владимирович ЩЕРБАЧЕВ
(1887–1952)

В любой эпохе есть люди, которые не просто живут в дне сегодняшнем, но постоянно и неустанно строят будущее. Таким даром обладал и Владимир Владимирович Щербачев. Его творчество, так же как и вся его музыкально-общественная деятельность, были устремлены вперед: от современного ему модернизма, романтизма, который, угасая, бросал последние яркие блики, — к авангарду, от академизма петербургской школы — к ленинградской школе новой музыки. Не будучи активным сторонником кардинального преобразования музыкального языка, Щербачев тем не менее не только использовал экспериментальные для тех лет приемы, но и пропагандировал в рамках своей кипучей общественной и педагогической работы новейшие достижения современной композиторской техники.

12 (24) января 1887 — родился в Варшаве в дворянской семье.

Тысяча восемьсот восемьдесят седьмого года двенадцатого января у отставного подполковника Владимира Федоровича Щербачева, православного вероисповедания и законной жены его Иоанны Иосифовны, римско-католического вероисповедания родился сын Владимир, и пятнадцатого февраля того же года кре-

щен Благочинным при Штабе войск Варшавского военного округа священником Анастасием Плышевским. Восприемниками были: контролер Варшавско-Витебской-Бромбергской железной дороги Владислав Петрович Жебровский и вдова подполковника Софья Федоровна Пичугина. Г. Варшава 1887 год ноября 2 дня.

Из копии свидетельства о рождении

1895 — смерть матери.

1896 — поступление в гимназию в Варшаве.

1900 — смерть отца.

1906 — окончание гимназии с серебряной медалью;

— поступление на юридический и историко-филологический факультеты Петербургского университета.

1907 — поступление в Петербургскую консерваторию в класс специального фортепиано (к преподавателю М. Гелеверу; позже переведен в класс И. Боровки).

1908 — зачисление в специальный класс теории композиции (класс гармонии В. Калафати). Исключение из университета.

1909 — женитьба на Марии Илларионовне Изюмовой.

Начало занятий в классе А. Лядова (фуга).

1911 — поступление в состав дягилевской балетной труппы в качестве пианиста-концертмейстера (по рекомендации А. Глазунова). Вхождение в атмосферу «Мира искусства».

Февраль — август — поездка с труппой С. Дягилева (Франция, Италия, Англия). Впечатления от успеха постановок «Половецких плясок», «Шахерезады», «Клеопатры», «Павильона Армиды», «Петрушки».

Осень — возвращение к занятиям в консерватории, участие в качестве пианиста в исполнении «Прометея» А. Скрябина. Начало занятий в классе музыкальной формы

у И. Витола, а также в классе инструментовки и практического сочинения у М. Штейнберга — по существующей в то время системе обучения, которая впоследствии будет реформирована В. Щербачевым, композиторская специализация начиналась лишь на пятом году обучения в консерватории.

1912 — получение диплома об окончании Петербургской консерватории по теории композиции и фортепиано; решение о продлении консерваторского обучения в классе дирижирования Н. Черепнина и практического сочинения — М. Штейнберга. С октября — преподаватель Петербургской консерватории по классу обязательного фортепиано и преподаватель в 5-м четырехклассном городском училище.

1914 — окончание консерватории по классу сочинения. Исполнение на выпускном акте симфонической картины В. Щербачева «Шествие» (дирижер С. Прокофьев).

Ранние сочинения В. Щербачева несут в себе отголоски «русского импрессионизма» и символизма. Симфоническая картина «Вега» (1910) написана под несомненным влиянием программного симфонизма А. Скрябина. Первая соната для фортепиано (1911), равно как и Вторая (1914), — дань скрябинско-рахманиновскому пианизму. Оркестровые пьесы «Сказка» и «Шествие» (1912), фортепианная сюита «Нечаянная радость» по А. Блоку (1912–1913), Первая симфония (1913) заставляют вспомнить о страницах сочинений Н. Римского-Корсакова, А. Лядова («Волшебное озеро»), И. Стравинского («Жар-птица»), Н. Черепнина. Дух русского модернизма определяет содержание, форму и стиль предвоенного творчества композитора, хотя уже здесь можно уловить специфически щербачевские черты — стремление к ярким столкновениям диатоники и хроматики, контрастным фактурным модуляциям, использованию разнообразных полифониче-

ских приемов развития, организации формы как непрерывного динамического потока. Впрочем, эмоциональный мир ранней музыки Щербачева еще вполне типичен для эпохи русского декаданса: экстатические взлеты сменяются хрупкой лирикой, восторженная экспрессия чередуется с мрачной рефлексией.

Круг знакомств 1910-х: В. Серов, А. Бенуа, И. Стравинский, М. Фокин, Т. Карсавина, В. Нижинский, М. Добужинский, А. Ахматова, В. Маяковский, Б. Пастернак, Ю. Тынянов.

1914 — призыв в армию. Прохождение четырехмесячных курсов в Первом киевском пехотном училище.

1915 — определен в лейб-гвардии Литовский полк в Петрограде, затем — в военную автошколу. Знакомство и дружба с В. Маяковским. Маяковский вводит Щербачева в мир литературного авангарда, дарит ему поэму «Облако в штанах», знакомит с поэмой «Война и мир».

1916 — премьера Первой симфонии в Мариинском театре (дирижер А. Зилоти).

Создание романса на стихи В. Маяковского «Четыре. Тяжелые, как удар».

1917 — поручик В. Щербачев — начальник канцелярии автошколы, затем — председатель дивизионного солдатского суда (остается в этой должности и после Октябрьской революции).

1918 — заведующий концертной деятельностью Мастерской Общедоступного передвижного театра П. Гайдебурова.

1919 — заведующий концертным подотделом в МУЗО Наркомпроса. Премьера Нонета.

NONETTE (НОНЕТ), OP. 10

К началу второго периода творчества В. Щербачева относится появление двухчастного Нонета для женского голоса (без слов), флейты, арфы, фортепиано, струнного квартета и исполнительницы пластической партии. Первое исполнение Нонета состоялось 17 мая 1919 года в Мастерской Общедоступного передвижного театра П. Гайдебурова с использованием светового красочного сопровождения. Исполнители: Мекленбургский квартет, А. Альвина-Альви, В. Цыбин, И. Юрман и автор. Пластические позы — О. Преображенская. Нонет сразу обратил на себя внимание «смелостью задания и впечатлением особого порядка, остающимся у слушателей-зрителей от восприятия этого своеобразного и чрезвычайно удачного опыта синкретизации мелосветопластики» (Н. Стрельников).

<...> «Действие» начинается с внезапного погружения зрительного зала в абсолютную темноту при еле слышимых протяжных флажолетах квартета и отрывистых стаккато сопровождающей арфы, как и весь ансамбль, невидимой для слушателя.

Одновременно с началом изложения тематического материала на сцену вводится пластический элемент, не покидающий ее вместе с эффектами различных градаций освещения ни в продолжении всей этой части, ни на протяжении второй, представляющей собою, с точки зрения формальной, нечто вроде разработки тем, экспонированных в первой части. Сообразно с изменением характера музыкального повествования в заключительной части сочинения, участие света становится более интенсивным. С тем вместе и пластические позы приобретают более определенный характер.

К финальной коде порыв падает. Вертикальные полосы просвечивающего серо-зеленого коленкора в виде легких занавесей в складках, медленно раздвигающихся к началу действия, снова смыкаются, и густая темнота, при звуке той же предварительной фразы, снова постепенно застилает сцену.

К вящей досаде, органически не связанным с музыкой оказался и элемент пластический, роль которого, без сомнения, чрезвычайно существенна в сочинении, недаром ведь названном именно Нонетом.

Музыка В. Щербачева, полная завуалированных созвучий и нераскрывшихся фрагментарных намеков, почти целиком клонится к дематериализации предметности, даже несколько импровизационного, приблизительного характера.

Н. Стрельников

<...> Нонет — камерный ансамбль с голосом (1918-19 г.) — глубоко захватил меня своей лирической неизбывной напевностью. В ней слышалось инстинктивно искомое стремление обрести свой мелос сквозь наслоения иных культур и что особенно важно преодолеть схемы, преодолеть рассудочность и привычную расстановку материала по заранее намеченным и неизменным верстовым столбам.

И. Глебов (Б. Асафьев)

1919–1925 — работа библиотекарем факультета истории музыки Института истории искусств и, одновременно, — делопроизводителем Петроградского инженерного управления.

1920 — научный сотрудник Института истории искусств. Прекращение работы в Передвижном театре.

С декабря — председатель художественного совета МУЗО Наркомпроса, член научно-методического совета при губоно (Губернского отдела народного образования), председатель комиссии по реформе музыкального образования губоно.

1921 — авторские концерты в Доме искусств и в Институте истории искусств. Уход из МУЗО Наркомпроса. Преподавание на военно-музыкальных курсах ПВО и в Институте внешкольного образования.

1922 — отставка с военной службы. Предложение А. Оссовского о работе в комиссии по реформе консерватории. С декабря 1922 по декабрь 1923 — поездка в Германию.

Из писем жене:

21 декабря 1922 [года] (Дрезден):

Вообще здесь жизнь музыкальная весьма своеобразна. В отношении композиторства здесь, как говорят, происходят удивительные вещи, прежде всего, здесь совершенно невероятное количество композиторов, их, кажется, больше, чем населения, из 120 человек оперного оркестра, например, 80 композиторов, а всяких молодых — прямо хоть пруд пруди; так что удивить кого-нибудь тем, что, мол, ты композитор, отнюдь не приходится, скорее наоборот. В талантах их, конечно, можно весьма сомневаться, но самое удивительное — это то, что у всех этих мириад композиторов совершенно умопомрачительная техника, все они пишут чуть ли не по симфонии и опере в месяц, и все чародеи всяческих контрапунктических и инструментовочных фокусов, и вообще здесь все какие-то музыкальные Зубрицкие и Араго: Busch с листа дирижирует «Петрушкой» и "Rosenkavalier'ом", пианист в вагоне глазами учит Шёнберга, чтобы вечером его играть в концерте в Берлине (ни разу перед этим не видавши этой музыки), ученик консерватории жа-

луется один другому, что отстал в инструментовке и для упражнения пишет по памяти партитуру 9-й симфонии Бетховена, и прочие в таком роде штучки.

Попадая сюда, мы ничего не понимаем, приходится или начать сначала и писать ноту против ноты, или повеситься, или плюнуть и быть самим собой. До чего все-таки мы, русские музыканты, талантливы, если при всей нашей дикости, некультурности и дилетантизме все-таки из нас выходит кое-какой толк.

24 сентября 1923 [года] (Дрезден):

На днях получил письмо от Штейнберга, где он мне пишет об избрании меня в консерваторию, пишет, что из специальных предметов мне на первых порах дадут гармонический анализ, класс практической гармонии и музыкальную литературу (этих предметов в мое время не было). Из обяз[ательных] предметов предлагает мне взять все, что пожелаю, но особенно просит энциклопедию и инструментовку. Предметы все эти и интересны и «почетны», кроме того, он пишет мне, что я буду составлять 1 $^{1}/_{2}$ государственных единицы, но этот термин мне незнаком, хотя, впрочем, один приехавший сюда на время петербургский профессор объяснил мне, что это очень хорошо. Вчера виделся с Метнером, он приезжал сюда, и, когда я ему рассказал о консерватории, он очень трогательно за меня и за консерваторию радовался, говорил, что эти предметы, по его мнению, самые важные и интересные. <...>

1923 — утвержден профессором Петроградской консерватории.

31 октября 1924 [года] (Ленинград):

У меня здесь одна из главных горестей — гости, от которых никак не могу избавиться, и на днях я

по этому поводу чуть не дошел до полного неистовства. Собираясь вечером заниматься, я просил никого не пускать и оповестил об этом весь дом, но так как у нас масса народу, то всегда кого-нибудь забудешь. <...>

1925 — начало преподавания во Втором музыкальном техникуме (зав. теоретическим отделом), с 1926 — зав. теоретическим отделом Центрального музыкального техникума (ныне Музыкальное училище им. М. П. Мусоргского).

Круг знакомств 1920–1930-х годов: А. Оссовский, Б. Асафьев, Ю. Тюлин, Г. Попов, Д. Шостакович, А. Мелик-Пашаев, А. Рабинович, А. Гаук.

Начав в 10-е годы XX века как последователь С. Рахманинова и А. Скрябина, Н. Римского-Корсакова и А. Глазунова, на рубеже 20-х годов Щербачев все смелее примеривается к гармоническим, фактурным приемам, особенностям ритмики признанных мэтров новой музыки: И. Стравинского и А. Шёнберга (Нонет, романсы на стихи А. Блока). Образуются два полюса притяжения: с одной стороны, загадочный, глубоко субъективный мир символистской и экспрессионистской поэтики, с другой — искрящийся юмором «объективный» мир, открытый, простодушный, в своей «реальности» обретающий черты театрализованной декоративности. Эти две образные сферы перемежаются в музыке Щербачева, вызывая ощущение не столько стилевой неопределенности, сколько неустойчивой новизны, присущей переходной эпохе. Тяготение к стилевым и жанровым микстам приводит В. Щербачева то к типичным романтико-модернистским синтезам (Нонет), то к апологии неоклассицизма

(«Инвенция» для ф-п.), то к утверждению новой стилевой модели, объединяющей народно-эпическую, театральную и сумрачно-гротесковую составляющие (Симфония № 3). Расширение, усложнение стилевых аллюзий, наслоение смысловых подтекстов в результате наталкивают его на мысль о возможности объединения тональности и атональных черт. Последнее обстоятельство явилось в 20–30-е годы важным итогом языковых и формальных исканий Щербачева, так как отразило общую для авангарда, да и всей музыки 20-х, тенденцию к экспериментированию в области разнообразных синтезов: стилевых, жанровых, ладовых и т. п.

Впрочем, музыкальное наследие Щербачева 20-х — начала 30-х годов не исчерпывает вклад композитора в развитие нового искусства. Роль Щербачева в этот период определяется комплексно. Это и воздействие его яркой, разносторонней творческой личности (композитор, пианист, дирижер), и влияние его как педагога, основоположника новой системы композиторского образования в консерватории. Роль педагогической и музыкально-общественной деятельности Щербачева в контексте формирования современной музыкальной эстетики трудно переоценить, поскольку эта деятельность была направлена на выработку практической и теоретической базы современной музыки.

Для советского музыкального авангарда это был важный прорыв в будущее, заставивший говорить о советской музыке и, в частности, о ленинградской (собственно, щербачевской) школе как о самостоятельном явлении европейского масштаба, ведь эта школа была представлена Г. Поповым, Ю. Тюлиным, Х. Кушнаревым, П. Рязяновым, А. Животовым, В. Желобинским, М. Чулаки, Б. Араповым; в зоне воздействия «щербачевцев» оказывалось и творчество В. Дешевова.

Конечно, Щербачев не обладал масштабом Шёнберга и не смог создать школу, аналогичную нововенской, как

совокупность эстетических, стилевых и теоретических аспектов. Однако в молодой советской республике ему представилась возможность, о которой Шёнберг мог бы только мечтать, а именно: сформировать группу последователей и сподвижников в стенах крупнейших музыкальных учреждений (Ленинградская консерватория и Центральный музыкальный техникум), опираясь на государственную поддержку. Ведь в 20-е годы политика государства еще целиком находилась во власти утопических представлений и нередко способствовала реформам, по крайней мере, им не мешала. Благоприятные условия позволили Щербачеву утвердить позиции современного искусства в ленинградской консерватории и подготовить учеников, которые в дальнейшем составили цвет советского музыкального искусства, смогли, в меру своих сил, противостоять вульгарно-социологической агрессии со стороны тоталитарной системы.

Именно ему советская высшая музыкальная школа обязана введением курса практического сочинения с «производственной практикой». Он всемерно поощрял студентов писать прикладную музыку и не уставал повторять им, что соприкосновение со смежными искусствами обогащает фантазию композитора, развивает профессиональные навыки. Наиболее работоспособных и подготовленных учеников он рекомендовал для работы в театральных, концертных и самодеятельных организациях, не без основания считая, что работа «на заказ» дисциплинирует, учит самостоятельно трудиться.

Осуществляя на практике свою систему, Щербачев принимал энергичное участие в дальнейшей судьбе сочинений, написанных его учениками: находил исполнителей, проводил репетиции, продвигал к исполнению в концертах, содействовал напечатанию — и все это делал убежденно, темпераментно, не щадя времени и сил.

В его классе наряду с чисто академическими произведениями постоянно звучали то пионерские песни, написанные кем-либо из нас в результате поездки в пионерлагерь, то хоровое сочинение для самодеятельности с сопровождением духового или народного оркестра, то театральная музыка. Из наиболее значительных работ этого рода напомню оперу-хронику «1905-й год», которую писали четыре студента класса Щербачева: В. Желобинский, Ю. Кочуров, В. Томилин и И. Туския по заказу б. Мариинского театра. В процессе написания фрагменты оперы неоднократно подвергались горячему обсуждению в классе[1]. <...>

Каждый поступивший в класс Щербачева прежде всего писал «арию» — медленную, преимущественно инструментальную пьесу широкого мелодического дыхания. В процессе выполнения этого задания студент учился строить выразительную мелодию с одной кульминацией и последующим спадом. Никаких «квадратностей», никаких кадансовых завершений — все надо было сделать предельно пластично!

Сочинение «арии» являлось программной работой: в ней наиболее отчетливо проявлялся важный для щербачевской школы принцип «единоборства» композитора с музыкальным материалом. <...>

Щербачев вспоминается мне преимущественно в консерваторской обстановке, наверное потому, что он действительно проводил там большую часть своего времени. Пожалуй, он был в консерватории одной из самых примечательных фигур: его можно было узнать издалека и по несколько необычным пропорциям крепкого тела — большой квадратной голове и мощному торсу,

---

[1] Опера «1905 год» была закончена в 1930 году. Ее постигла судьба многих произведений на современную тему: она так и не была поставлена на сцене.

и по той хозяйской уверенности, которой отличалась его слегка торопливая походка.

Носил Щербачев свободного покроя темную бархатную куртку и галстук бабочкой; было сразу видно, что это артист. Однако элегантность его не была нарочитой — наоборот, во всем был виден хороший вкус.

Слушая музыку, Щербачев имел обыкновение подпирать голову правой рукой, даже больше — упираться указательным пальцем в ямку на правой щеке, что свидетельствовало о напряженном внимании. На уроках он охотно помогал ученикам исполнять их сочинения, подыгрывая в дискантах или читая с листа партию второго рояля. При этом он нередко начинал подпевать высоким, тонким голосом, смешно выпятив вперед сложенные в трубочку губы. Это дрожащее, напоминающее валторну в верхнем регистре пение отнюдь не являлось мелодией исполняемого произведения, скорее это была импровизация некоего среднего голоса, приспособленного к передаче общего напряжения данной музыки.

Суждения Щербачева были очень определенны: он никогда не старался завуалировать свое недовольство неудачными работами «обтекаемой» критикой. Наоборот, он резко обнажал недостатки, делал их чуть не карикатурными в глазах авторов. Так, услышав заимствованный оборот, он без всяких комментариев многократно проигрывал подозрительное место и незаметно переходил к «подлиннику», да еще с самыми неожиданными вариациями. Это действовало неотразимо. <...>

М. Чулаки

Среди учеников В. В. Щербачева разных лет: Б. А. Арапов, В. М. Богданов-Березовский, С. Н. Богоявленский, А. К. Буцкой, Ю. Я. Вайнкоп, В. В. Великанов, В. В. Волоши-

нов, А. Н. Дмитриев, В. В. Желобинский, А. С. Животов, А. Д. Каменский, Ю. В. Кочуров, А. Ф. Курнавин, А. Ш. Мелик-Пашаев, Е. А. Мравинский, И. А. Мусин, Г. П. Орлов, Н. А. Осетрова-Яковлева, А. Л. Островский, С. А. Павлюченко, Г. Н. Попов, Л. А. Пригожин, В. В. Пушков, П. Б. Рязанов, В. К. Томилин, Е. А. Футерман (Шафран), Д. А. Черкасский, С. Ф. Чичерина, М. И. Чулаки, Н. Н. Шемякин, В. П. Шокин, М. А. Юдин и др.

1925 — член художественного совета Ленинградской филармонии. Вместе с Б. Асафьевым выступает идеологом реорганизации композиторского отделения консерватории. По рекомендации В. Щербачева в консерваторию были приглашены Х. С. Кушнарев, П. Б. Рязанов, Ю. Н. Тюлин — в дальнейшем видные советские ученые-музыковеды. Прекращение работы в Институте истории искусств.

6 сентября 1925 [года] (Ленинград):

<...> Почти неделя, как я в Питере, и это время у меня было очень тяжелое, так как масса всяких хлопот по консерватории и по техникуму меня одолели со всею силой. Завтра последний день всяких заседаний, и кажется мне, что теперь я целую неделю буду совсем свободен, так что смогу привести свою душу опять в порядок. <...> ...В консерватории, конечно, приходится с очень большим напряжением вести упорную борьбу за каждый шаг.

1926 — входит в Ленинградскую ассоциацию современной музыки (ЛАСМ). После раскола ЛАСМ вместе с Б. Асафьевым возглавляет «Кружок новой музыки».

Асафьев и Щербачев — два полюса притяжения для молодежи тех лет; с ними связано все лучшее, новое, свежее, что привнесено в ленинградскую музыкальную культуру этого десятилетия. Но их прямые воздействия различны. Асафьев, разумеется, влиял на музыковедов, но и на работников театра, Щербачев — на композиторов и «концертантов»: он был не теоретиком, а практиком и любил, чтобы вокруг него непрестанно звучала музыка, из-за чего и сам иногда публично выступал как пианист (в ансамбле с замечательной камерной певицей К. Н. Дорлиак), изредка как дирижер (своего Нонета, Септета Попова). Характерны и другие различия: несмотря на отмеченную «мимозность», Асафьев не мог существовать без общественной деятельности; Щербачев же, наделенный характером гордым и независимым, сторонился ее, поэтому в организационной работе Кружка новой музыки и Ленинградской ассоциации деятельного участия не принимал; он целиком отдавался преподаванию, и, где бы ни появлялся — будь то Центральный техникум или консерватория, — всегда находился в окружении своих учеников (Арапова, Животова, Попова) и их старших коллег, также ставших «щербачевцами», — Рязанова, Тюлина, Кушнарева.

Правда, в симпатиях и антипатиях Владимир Владимирович был очень субъективен. Например, у него не было контакта с Шостаковичем, вследствие чего о произведениях Дмитрия Дмитриевича отзывался ревниво-сдержанно. Соллертинского за что-то крепко невзлюбил. С Асафьевым, с которым совместно осуществил в консерватории коренную реформу музыкального образования (ей пассивно сопротивлялись Глазунов и Штейнберг, но поддерживал Оссовский), сложились непростые отношения, тем более что к асафьевскому балетному творчеству Щербачев относился нескрыва-

емо иронично. В силу своей двойной специальности музыковеда и пианиста я метался между этими двумя полюсами притяжения.

М. Друскин

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ (1922–1926)

Для симфонического оркестра, хора, сопрано, тенора в пяти частях на стихи А. Блока.

1-я часть — оркестровая; 2-я — «Миры летят» из цикла «Страшный мир» для сопрано, хора и оркестра; 3-я — «Поет, поет» из цикла «О чем поет ветер» для сопрано и оркестра; 4-я — «Сквозь серый дым от краю и до краю» из цикла «Арфы и скрипки» для хора и оркестра; 5-я — «Песнь ада» из цикла «Страшный мир» для тенора, хора и оркестра.

Премьера состоялась 14 декабря 1927 года, в Ленинградской филармонии, дирижер В. Дранишников, хор Государственной Академической капеллы, солисты: К. Дорлиак, Н. Куклин. На сегодняшний день премьера симфонии оказалась единственным ее исполнением.

Вторая симфония Щербачева была одним из первых в советской музыке опытов воплощения образов блоковского «страшного мира», эпохи безвременья и лихолетья. В основу симфонии положена композиция из стихов А. Блока, относящихся к предвоенному времени 1909–1913 годов. Лирико-драматический эмоциональный строй симфонии, опирающийся на позднеромантическое мироощущение, близок музыке Н. Мясковского (его Пятой и Шестой симфониям). Острейший социальный и духовный кризис переживаются поэтом (а вслед за ним и композитором) как конец цивилизации, апокалипсис. Символистская поэтика и философия

находят в этой симфонии едва ли не самое убедительное музыкальное воплощение. Но в то же время в произведении проявляются и типично экспрессионистские приметы: лирический герой еще не в гуще событий, но на краю бездны, во власти *ожидания*.

Первая часть выполняет функцию симфонического пролога, разворачивающего перед слушателем свиток основных образных сфер. Вторая — вводит в центр стихийно движущейся, мятущейся вселенной. Третья часть — это монолог, квинтэссенция лирических чувств главного героя. Четвертая — знаменует устремленность навстречу тревожным звукам реального мира. Финал — философская кульминация симфонии, драматичная по своей сути. Герой, отрекаясь от мира реального и мира мыслимого, погружается в пучины ада, проходя вместе с тенью Данте его круги.

Вторая симфония стала одним из самых монументальных сочинений в русской музыке рубежа 1910–1920-х годов, возможно, с некоторым опозданием обозначив мировоззренческий крах поколения «Серебряного века», но обозначив его бесповоротно и глубоко. Симфония была данью безвозвратному прошлому. Больше Щербачев не рискнул заглядывать в глубины преисподней; он обратил свой взор к жизнеутверждающей мифологии нового искусства и нового общества.

4 апреля 1923 [года] (Дрезден):

В моей музыкальной настроенности произошла теперь очень хорошая одна перемена, а именно — нетерпеливость и желание поскорее кончить симфонию. Я ею очень доволен, теперь ежедневно работаю, и одолевает меня это нетерпение все время, мне ужасно жалко, что послал тебе в прошлом письме отрывок и забыл написать голос, а без него, конечно, все совсем не то. <...>

13 апреля 1923 [года] (Дрезден):

Ты спрашивала как-то, сколько времени пошло на инструментовку I части, — ровно месяц, но теперь, я думаю, эта работа у меня пойдет лучше.

Вчера я буквально целый день просидел над сочинением и порядочно извелся, но вообще это со мной здесь очень редкий случай, так как работаю я теперь без всякого извода.

1927 — поездка в Германию и Францию. Встречи с С. Рахманиновым. Становится председателем композиторского отдела консерватории.

1930 — в Ленинградской консерватории получает отпуск до 1932 года. Начало работы в Тбилисской консерватории.

9 августа 1931 [года] (Абастумани):

Вообще, как правило, здесь удивительно сердечные и славные люди и удивительная неорганизованность и бедлам в деловых отношениях. <...>

У меня есть целый ряд оснований быть недовольным консерваторией, ближайшие мои друзья-ученики вполне разделяют мое недовольство, и это дает мне право поступать совершенно свободно. Самое печальное — это то, что отношение ко мне консерватории самое лучшее, но они просто не понимают, сколько трудностей мне создают, а я совершенно не умею с ними разговаривать, а тем более быть грубым и настойчивым.

26 сентября 1931 [года] (Тбилиси):

О каких-либо элементарных удобствах или обстановке для занятий не может быть и речи, это все мне надоело и измучило меня до самой крайней степени.

[?] сентября 1931 [года] (Тбилиси):

<...> Живу я по-прежнему в той же тоскливой обстановке... так же здесь с 6-ти утра до 10-ти вечера непрерывно визжат, ревут и лупят друг друга дети, так же по ночам влезают в комнату какие-то коты, прыгают по столам, опрокидывают посуду, залезают в шкаф, я устраиваю иногда на них охоту со стаканом воды, на ночь даже ставлю себе два стакана — один для себя, другой для котов. <...>

1931 — окончание Третьей симфонии.

ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ (1926–1931)

Для большого симфонического оркестра в пяти частях.

Первое исполнение состоялось 4 февраля 1932 года, в Ленинградской филармонии. Дирижировал автор.

Третья симфония явилась этапным сочинением в творчестве Щербачева, обозначив характерные приметы новой советской музыкальной эстетики, равно как и новые грани таланта композитора. Относясь к жанрово-эпическому типу симфонизма, она достаточно свободно интерпретирует исходную модель цикла. В традиционную эпическую канву автор вплетает многочисленные аллюзии, связанные с утонченной театральной атмосферой. Лирико-драматические и эпические образы оказываются в соседстве с гротескными или юмористическими интермедиями, конфликтное развитие чередуется с едва ли не хореографическими эпизодами, своеобразной инструментальной пантомимой. «Страшный мир», развернутый во Второй симфонии как панорама бытия, отступает, пасует перед типичной для времени апологией пол

нокровия и оптимизма. Произведение дает мифологическую модель духовного преображения интеллигенции в строящемся новом мире, утверждает утопическую доктрину подчинения личности пафосу коллективного переустройства.

Изменение смысловых и эстетических акцентов приводит в симфонии и к принципиально иным (по сравнению с предыдущими сочинениями) драматургическим решениям. Это сказывается в характерном для музыки 20-х годов ярком и отчасти прямолинейном противопоставлении различных жанрово-смысловых и ладовых сфер и, одновременно, в жесткости и лаконичности тематизма. Зримость образов, театральность заявляют о себе со всей откровенностью, развивая и утверждая эстетическую значимость и энергетическую емкость образно-интонационной среды, создаваемой в то же время И. Стравинским и С. Прокофьевым.

В Третьей симфонии Щербачева драматургический конфликт представлен как противопоставление объективного, ораторского и рефлектирующего, субъективного начал. Первый круг образов реализуется посредством опоры на тональную, диатоническую сферу. Второй, наоборот, опирается на атональность и хроматику. Очевидно, что подобного рода противопоставление — чрезвычайно яркий и перспективный драматургический прием, который находит свое воплощение в те же годы и у Г. Попова, и у А. Мосолова, и у Д. Шостаковича. Впрочем, по-настоящему в обращение он войдет позже — в эпоху послевоенного авангарда и поставангарда, когда композиторы вновь почувствуют тяготение к ярким неоднозначным симбиозам, полистилевым и ладовым контрастам. Русские композиторы-авангардисты 20-х просто не успели раскрыть найденные ими способы развития. Ведь начало 30-х годов поставило точку не только на экспериментах в области языка и драматургии, но и на самой возможности выражения собственной эстетической позиции.

Изменение политической атмосферы заставило Щербачева изменить ориентиры творческих исканий и направить свое внимание, с одной стороны, на жанры прикладной и легкой музыки (музыка к кинофильмам «Гроза», «Петр I», «Анна Колосова», оперетта «Табачный капитан»), а с другой — на способы адаптации, приспособления индивидуальной творческой позиции к обстоятельствам (например, посредством создания программной симфонии на современную тему, описывающей историю Ижорского завода). В это время творчество В. Щербачева (как многих композиторов — Г. Попова, А. Мосолова, Л. Половинкина, В. Дешевова и других) посвящено уже созиданию мифологии тоталитарного искусства.

1932 — исполнение Третьей симфонии в Москве, в зале Большого театра, дирижер — А. Мелик-Пашаев. В. Щербачев становится членом только что образованного Союза композиторов.

1933 — работа в Ленинградском Союзе композиторов (в 1935–1937 годах — председатель правления).

1934 — выход на экраны кинофильма «Гроза» с музыкой В. Щербачева.

15 июля 1935 [года] (Ялта):

Мне уже здесь несколько раз снилось, что я опять работаю в консерватории, и эти сны я воспринимал так же, как сны о гимназии, невыученных уроках и прочее. Придется, вероятно, затратить немало сил, чтобы избавиться от этой мрачной перспективы.

1936 — исполнение в Москве, в Большом зале Московской консерватории Четвертой симфонии («Ижорской»). Дирижер А. Гаук.

1937 — музыка к фильму «Балтийцы».

1937–1939 — музыка к фильму «Петр I».

1939 — премьера сюиты из музыки к фильму «Петр I» в Ленинградской филармонии. Дирижер Е. Мравинский.

1940 — начало работы над Пятой симфонией.

1941 — эвакуация в Новосибирск. Премьера сюиты из музыки к фильму «Гроза» в Новосибирске. Дирижер Е. Мравинский.

1942 — работа над музыкальной комедией «Табачный капитан» по пьесе Н. Адуева.

1944 — возвращение в Ленинград. Возобновление работы в Ленинградской консерватории.

1944–1946 — председатель правления Ленинградского союза композиторов.

1947–1948 — председатель симфонической секции Ленинградского союза композиторов.

1948 — в СССР очередной виток борьбы с формализмом. Огульные обвинения Щербачева на съезде Союза композиторов СССР. Увольнение из Ленинградской консерватории. Премьера Пятой симфонии в Ленинградской филармонии. Дирижер Е. Мравинский.

1949 — выход из состава правления Ленинградского союза композиторов.

1950–1952 — работа над музыкой к фильму «Композитор Глинка» (не окончена, музыку дописывал В. Шебалин).

1951 — музыкальное оформление фильма «Концерт мастеров искусств».

5 марта 1952 — смерть композитора.

Человек замечательный, трудный, трагический, возвышенный, с острыми углами характера и умозрения и вместе с тем преисполненный некой неотразимости.

М. Юдина

Основные произведения

1910 — «Вега», картина для симфонического оркестра.
1912 — «Шествие», картина для симфонического оркестра.
— «Сказка», картина для симфонического оркестра.
1912–1913 — «Нечаянная радость», сюита для фортепиано к стихотворениям А. Блока.
1913 — Первая симфония.
1914 — Вторая соната для фортепиано.
1915–1924 — Девять романсов на стихи А. Блока для голоса и фортепиано.
1919 — Nonette (Нонет) для женского голоса (без слов), флейты, арфы, фортепиано, струнного квартета и исполнительницы пластической партии.
1921 — «Выдумки», сюита для фортепиано.
1922–1926 — Вторая симфония для симфонического оркестра, хора, сопрано, тенора на стихи А. Блока.
1926 — «Инвенция» для фортепиано.
1926–1931 — Третья симфония для симфонического оркестра.
1934 — «Гроза», сюита для симфонического оркестра из музыки к фильму «Гроза» по пьесе А. Островского.
1932–1935 — Четвертая («Ижорская») симфония для симфонического оркестра, хора, меццо-сопрано, тенора и баса. (Слова П. Далецкого.)
1939 — «Петр I», сюита для симфонического оркестра из музыки к фильму «Петр I».
1940–1948 — Пятая симфония (2-я редакция — 1950).

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок и музыка: Сб. ст. Л.; М., 1972.
2. *Друскин М. С.* Исследования. Воспоминания. Л.; М., 1977.
3. *Игорь Глебов (Асафьев Б. В.).* Симфонизм Щербачева // Современная музыка, 1926, № 15–16.
4. Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1962.
5. *Стрельников Н.* Nonette // Жизнь искусства, 1919, 25 мая.
6. *Щербачев В. В.* Статьи, материалы, письма. Л., 1985.

Гавриил Николаевич ПОПОВ
(1904–1972)

Художников, рожденных яростным и в то же время очищающим ветром революции, искусствовед Александр Каменский назвал «утренними людьми». Наивные и бесстрашные романтики, свой путь в искусстве они начинали в новом летоисчислении, где исходной точкой был Октябрь. «Утренним человеком», таким как И. Бабель, А. Платонов, А. Давиденко, А. Мосолов, Д. Шостакович, А. Дейнека, И. Сельвинский, Э. Багрицкий, был и Гавриил Николаевич Попов. Среди своего поколения (по крайней мере, среди композиторов) Г. Попов выделялся, быть может, наиболее светлым, ясным и «здоровым» отношением к жизни. В его творчестве эпохи 20-х энергия полнокровного оптимизма органично сосуществовала с мягкой, даже проникновенной лирикой, что соответствовало одному из мировоззренческих векторов эпохи, которая, преодолевая смутное время, стремилась жить предчувствием прекрасного завтрашнего дня.

30 августа (12 сентября) 1904 — Новочеркасск. В семье учителя Николая Дмитриевича Попова родился сын Гавриил. Вскоре — переезд семьи в Ростов-на-Дону.

1910 — начало занятий музыкой с матерью, Любовью Федоровной. Позже — занятия фортепиано с профессиональным педагогом Д. Маршадом.

1917–1921 — обучение в частной консерватории М. Прессмана (класс фортепиано М. Прессмана).

1919 — посещение Рисовальной школы Чинёнова в Ростове-на-Дону. Смерть матери.

1921 — поступление на физико-математический факультет Ростовского университета и на инженерно-архитектурный факультет Донского политехнического института.

Работа чертежником в ростовских железнодорожных мастерских. По рекомендации М. Прессмана, Г. Попов — аккомпаниатор в оперном театре и оперной мастерской при Ростовской консерватории. Арест отца по ложному доносу. После закрытия консерватории М. Прессмана — поступление в Донскую консерваторию (класс пианиста и композитора В. Шауба). Август — встреча с М. Гнесиным (показ ему своих сочинений, в том числе «Порыва» и «Каприза» для фортепиано).

1922 — экзамены по первой половине курса на отделении истории искусств Ростовского Археологического института.

1922 — Петроград. Поступление в консерваторию (класс гармонии М. Штейнберга, контрапункта, оркестровки, анализа форм и композиции — В. Щербачева; по фортепиано учится в классе М. Бариновой, позже — Л. Николаева). Параллельные занятия в Институте истории искусств и на архитектурном факультете Политехнического института.

Дневниковая запись от 26 сентября 1923 года (Петроград):

Бывают такие мучительные состояния, когда хочешь выразить нечто и не находишь определенной музыкальной формы. (Здесь я употребляю термин «форма» не в обычном формальном смысле этого слова, выражающем внешне музыкальное соотношение частей всей пьесы, а подразумеваю под «формой» все воплощение в музыку моих идей-эмоций, значит все со-

чинение...) <...> Форма в искусстве, как логика в науке, помогает убедительности выражаемого художником. Форма не должна пребывать в искусстве неизменной (классичной). И глубоко неправы утверждающие, что будто бы идеал формы — классическая форма. Ведь каждое новое произведение искусства, если оно убедительно, говорит за себя при восприятии его слушателем, зрителем, уже нашло свою форму, особую форму (если выражено не классично). Форма нужна художнику для убедительности. Отсюда, если произведение убедительно, оно выражено в нужной форме: другой искать не нужно...

Портрет Гавриила Попова:

В молодости — красавец, почти киногерой 30-х годов. Тогда мнил себя европейским денди: курил сигары, подписывал ранние опусы и письма не иначе как Gabriel Popov. Увлекался джазом. Восторгался женской красотой, был постоянно платонически влюблен. Бесконечно любил природу, особенно море. Был отличным пловцом. С азартом играл в шахматы. Да и вообще все делал с азартом, порывисто, страстно.

И. Ромащук

1924 — неожиданное исключение из консерватории в связи с «качественной проверкой» состава студентов (исключено 12 человек, в том числе и Б. Арапов, соученик Г. Попова). Ректор консерватории А. Глазунов направляет письмо-ходатайство заместителю уполномоченного Наркомпроса В. Покровскому. Одновременно перед Б. Яворским за опального студента хлопочет Л. Николаев. До момента восстановления и Л. Николаев и В. Щербачев продолжают регулярно бесплатно заниматься с Г. Поповым. Сам Г. Попов дает частные уроки, работает пианистом-аккомпаниатором в Студии

пластического танца З. Вербовой (1924–1927) и в трудовой школе № 40. В том же году — женитьба на Ольге Палуй.

Дневниковая запись (май 1924 года, Ленинград):

Как, в сущности, мне сейчас тяжело. Я еще верю в себя. В то, что постепенно выйду на свою желанную дорогу. Из консерватории исключен: личная ненависть. Будет труднее, но плевать.

1925 — благодаря содействию Б. Яворского Г. Попов восстановлен в консерватории. В знак признательности Г. Попов дарит Яворскому свою пьесу «Экспрессия» для фортепиано.

Вступление в Ленинградскую ассоциацию современной музыки.

Круг знакомств в ленинградский период: Д. Шостакович, В. Шебалин, Б. Яворский, В. Богданов-Березовский, В. Вишневский, В. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, Ф. Эрмлер, Э. Шуб, Б. Арапов.

ПЬЕСЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО: «ЭКСПРЕССИЯ» И «МЕЛОДИЯ», ОР. 1

Первые значительные произведения Г. Попова знаменуют процесс активного освоения им творческого опыта старших современников и в то же время постижения языка нового музыкального искусства. А. Шенберг открывает молодому композитору мир импульсивной музыки, основанной на контрапункте динамических, артикуляционных, фактурных кон-

трастов. И. Стравинский — взрывную энергию ритма, метод современного прочтения фольклорной традиции, С. Прокофьев — секреты музыкального гротеска и мелодической пластики. Наконец, П. Хиндемит — напряженность линеарного движения, новые выразительные свойства полифонии.

Дневниковая запись от 1 мая 1925 года (Ленинград):

Вчера купил сюиту из «Петрушки» Стравинского для фортепиано в две руки и Хиндемита Suite «1922 г.». Счастлив необыкновенно. «Петрушка» — это такая роскошь, такая радость и свет! А Хиндемит? Этот жгучий «урбанизм» взрывает кровь, обостряет мышление. «Экспрессия» моя (февраль, 22-й день, 1925 год) — новый шаг в моем развитии, шаг к германо-венской школе современных композиторов. Влияние Шёнберга — мой новый, чудный композитор — сказалось в лаконизме, контрастах (динамическая стремительность и прозрачность звучаний, объединение общим суровым колоритом), контрастах-красках ради музыкальной мысли, а не ради самих красок... Сонату совсем не пишу — нет времени. Но написал совсем уже экспозицию. Стравинский, Шёнберг, Хиндемит, Прокофьев — вот мои звезды.

Не менее значительной в процессе становления будущего мастера была роль В. Щербачева. Глинкинская идея «соединения русской песни с фугой» трактовалась Щербачевым не только как единение русских фольклорных традиций и приемов классического европейского музыкального мышления: его видение проблемы «русской европейскости» было шире. В своем классе он пытался утвердить ее, привлекая к этому все новейшие достижения мировой (и не только музыкальной) культуры. Поэтому не случайно, что две фортепианные пьесы его ученика — Г. Попова отражают столь различные

влияния: от экспрессионизма («Экспрессия») до синтеза неофольклоризма и экспрессионизма («Мелодия»). При этом они остаются произведениями, принадлежащими именно национальной школе.

Согласно первоначальному замыслу, оба произведения (а также пьесы “Le fond” — «Глубина» и “Retentissement” — «Звучание») должны были войти в цикл, названный “Images”. Однако композитор, исключительно требовательно относившийся к своему творчеству, не счел возможным включить их в свой первый опус. «Экспрессия» (посвященная, кстати говоря, А. Шёнбергу) была впервые напечатана в сборнике «Северный альманах» (издательство «Тритон», 1927), составленный из пяти фортепианных пьес ленинградских авторов: В. Дешевова, Г. Попова, П. Рязанова, Ю. Тюлина и В. Щербачева. Весь опус Г. Попов опубликовал лишь в 1931 году.

Дневниковая запись от 25 июля 1925 года (Ростов-на-Дону):

Сейчас окончательно оформил одну лишь музыкальную мысль. Она такая простая, искренняя и напоена доверху мелодией. Как хороша может быть ясная, певучая мелодия, не боящаяся соседства «страшных» гармоний! Эту «Мелодию» я дарю прежде всего Оленьке, той, которую любил нежно и сильно и чисто-чисто. В этой «Мелодии» есть нечто, выражающее простую, но глубокую печаль и в то же время радость.

Из письма к Б. Яворскому от 20 июля 1925 года (Ростов-на-Дону):

В знак искренней благодарности посылаю Вам свое последнее законченное сочинение «Экспрессию».

Это попытка в возможно лаконичной форме достигнуть наибольшей выразительности путем противопоставления элементов, как, например: <1)> спокойной певучести мелодического рисунка и 2) стремительно развертывающейся линии; <1)> «голой» мелодики и 2) гармонически напряженно идущих голосов...

«Экспрессия» и «Мелодия» (посвящена О. Палуй), так же как «Глубина» и «Звучание», были впервые исполнены автором в Ленинграде, в концерте Кружка новой музыки 6 апреля 1926 года.

Второе отделение открылось четырьмя фортепианными пьесами Г. Попова, талантливыми, отлично звучащими, но сырыми (влияние Скрябина).

«Жизнь искусства», 1926, №15

Исполнение «Мелодии» и «Экспрессии» в другом концерте «Кружка новой музыки» было отмечено в прессе иначе:

В ряду ленинградских авторов выделилось молодое яркое дарование Г. Попова, выступившего со своими фортепианными пьесами. Его «Экспрессия» и «Мелодия» еще не вполне, правда, самостоятельны, но все же являются многообещающими живыми композициями.

«Жизнь искусства», 1926, № 51

СЕПТЕТ, ОР. 2

В январе 1926 года Г. Попов начинает писать Секстет для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки и виолончели. Однако на репетициях убеждается, что для полноты и объема

звучания необходим еще один инструмент — контрабас. К тому же включение контрабаса помогло бы создать дополнительную темброво-инструментальную интригу. Первые две части Септета были исполнены в четвертом открытом собрании Кружка новой музыки при Четвертом музыкальном техникуме. Дирижировал В. Щербачев (которому и посвящен Септет).

Дневниковая запись от 20 ноября 1926 года (Ленинград):

Сейчас пишу четвертую часть Септета – Allegro energico. На днях закончил третью часть – Largo.

Писать о разных случайных мелочах – приятных и неприятных – сейчас нет никакой охоты. Живу главным образом в стремлении к окончанию Септета; и постепенно все более гвоздит голову мысль о еще не найденной мной театрально-музыкальной (симфонической) форме. Ищу сюжет, ищу форму. Щербачев – неврастеник. Но дает в работе серьезный, творчески направляющий импульс. Таких людей мало.

В четырехчастном Септете композитор использовал далекие друг от друга стилевые манеры П. Хиндемита, А. Шенберга, И. Стравинского, П. Чайковского, Г. Малера, С. Прокофьева. Однако опасность стилевой пестроты преодолевалась единством гармонического языка и виртуозностью владения приемами тематического развития. Попов нащупывал свой стиль, одновременно апробируя новые приемы драматургии. Так, он весьма нетрадиционно связывает черты сонатно-симфонического цикла и сюиты, сонатного типа сопряжения тематизма и сквозного тематического развития, романтическую поэтику, архитектонику барокко и жесткую моторику конструктивизма. При том, что центральной идеей Септета

является романтическое стремление к чистоте, совершенству, свету, его концепция отнюдь не проста. Романтическая рефлексия здесь соседствует с самоиронией (особенно во второй части), мускульная энергия граничит с агрессивностью, тонкие лирические зарисовки чередуются с конструктивистским фрондерством. Септет, поначалу явившись всего лишь дипломной работой, в конечном итоге стал крупной победой композитора, его «визитной карточкой» на долгие годы. Одновременно Септет — значительное достижение молодого советского искусства и советского музыкального авангарда. Самобытность сочинения отмечали едва ли не все крупные музыкальные критики, в том числе и Б. Асафьев, ведь Септет явился первым в СССР образцом камерного симфонизма (не случайно при переиздании Септета в 1971 году композитор дал ему новое наименование — Камерная симфония). Премьера Септета состоялась 13 декабря 1927 года в Малом зале Московской консерватории.

Дневниковая запись от 25 мая 1951 года (Москва):

Септет — отлично звучащий — мое первое достижение в камерно-оркестровом замысле... Какое счастье, что эту свою первую партитуру (Септет) я услышал сразу же в первоклассном (по музыкальности и технике) исполнении замечательных московских артистов: Кубацкого, Симского, Гертовича, Ютсона, Майорова, Станека и великолепного трубача Ерёмина.

У Попова наблюдается острое чувство линии, осязательное ощущение формы — все на слуху, на живом материале, умение управлять интенсивным движением музыки и подчинять его художественно организованному нарастанию развития этап за этапом. Каждая часть камерных циклических произведений Попова воспринимается как новая завоеванная инстанция на пути

к конечной цели, все сильнее притягивающей к себе и ускоряющей движение по мере приближения к ней. По характеру и приемам мышления, Попов стоит ближе всего из современных композиторов к некоторым сочинениям Хиндемита, вернее к его камерно-симфонической динамике. Септет, а также большая ф.-п. сюита, являются сейчас самыми сильными и самобытными произведениями Попова. Талант его, мужественный и энергичный, ищет точных, четких, чеканных форм воплощения. Характер его ярко динамичной музыки светлый и бодрый. Управляет ею рельефный пластичный мелос. В септете развертывается ряд эмоциональных состояний с общим уклоном к преодолению пассива, страдания и к утверждению энергии, воли и радости. Развертывание это дано в диалектике формы и через форму познается, а не как самостоятельная «литературная» (программная) идея. Все части сопряжены друг с другом контрастностью и взаимным динамическим неравновесием. Неравновесие обусловливает напряженное тяготение к каждому последующему этапу развития и постоянное движение вперед, к завершительной линии — фуге финала. Выбор инструментов (флейта, кларнет, фагот, труба, скрипка, виолончель и контрабас) объясняется стремлением получить группы, создающие для данного материала максимальные возможности проявления его мелодических, динамических и колористических свойств.

B'as (Б. Асафьев)

CROSSE KLAVIERSUITE («БОЛЬШАЯ СЮИТА»), OP. 6

5 ноября 1927 года Попов закончил новое сочинение: Большую сюиту для фортепиано. Произведение состояло из четырех частей — Инвенции, Хорала, Песни и Фуги —

и было посвящено М. Юдиной. Инвенция из Сюиты впервые прозвучала в исполнении самого Г. Попова в том же году во втором концерте Ленинградской ассоциации современной музыки. Целиком Большую сюиту публика услышала на концерте Ленинградской ассоциации современной музыки 25 ноября 1927 года.

Вслед за Септетом Попов продолжает экспериментировать в сфере стилевых и жанровых синтезов. В Большой сюите композитор берется за *симфонизацию* барочной модели. Не используя сонатной формы, композитор тем не менее за счет стилевых и жанровых контрастов добивается подлинно драматического напряжения в крайних разделах сюиты, подлинно «сонатного» масштаба художественного выражения. Основная тема — та же, что и в Септете: движение к полноте жизни, бытия, устремленность к свету. Но путь этот оказывается труднее, сомнения — глубже. В этом смысле Большая сюита — предтеча сложных нравственных вопросов, которые Попов поставит в Первой симфонии.

Дневниковая запись от 15 апреля 1927 года (Ленинград):

Сейчас роится идея нового Вокализа, Полифонической сюиты для фортепиано. Необходимо также кончить Концертино для скрипки и фортепиано. Хорошо бы написать и концерт для фортепиано с оркестром. Работать, работать и работать!!!

Из письма Б. Яворскому от 29 июля 1927 года (Тиберда):

В Москве перед отъездом в Ростов звонил Вам дважды по телефону, но никто не подходил к аппарату. На обратном пути проживу в Москве дней пять, зайду к Вам, покажу Хорал. В Ростове я его быстро закончил и начал писать третью часть сюиты — Песнь.

Хотел бы знать Ваше мнение об Инвенции, Хорале. Надеюсь, Вы поделитесь им со мной при встрече или в письме в Ростов.

Дневниковая запись от 21 сентября 1927 года (Ленинград):

Сегодня подвинул «Фугу» — четвертую часть Сюиты. Тема острая, напориста и текуча... Идея нового света в моей внутренней жизни — возможность новой, углубленной жизнью встречи — большая, но еще не раскрытая радость.

Из остальных наиболее яркое впечатление произвела «Большая сюита» для фортепиано Г. Попова, отмеченная печатью значительной зрелости и непрерывного роста замечательного дарования автора.

Ю. Вайнкоп

Особняком стояла в программе пластичная, ярковыразительная и оригинальная по пианистической фактуре Сюита Г. Попова.

В. Богданов-Березовский

Дневниковая запись от 28 января 1934 года (Детское Село):

Послезавтра играю «Сюиту», ор. 6, на Радио. Учил «Инвенцию» и «Хорал». Наизусть все знаю, но «Хорал» — не везде уверенно. Учил его без нот. Укрепил. 28-го и 29-го надо крепко поработать. Фуга очень трудна. Много дефектов в моей технике. Устают руки от темпа. Скачки (в левой руке) утомляют сердце, дыхание. Надо работать. Звук — хороший, выразительный.

Дневниковая запись от 25 декабря 1953 года (Москва):

...Да и вообще эта моя Grosse Klaviersuite в те годы (1927–1938) была широко известна и Мите[1], и всем музыкантам, так как она много публично исполнялась и мной, и Каменским, и Аптекаревым, и Юдиной в разных городах Советского Союза, а особенно в Ленинграде и Москве... и даже выдержала два издания, полностью разошедшихся.

В контексте сакрально-революционной роли художественной культуры 20-х значение творчества Г. Попова оказывается весьма показательным. Музыка Попова знаменует собой рождение школы так называемого *советского авангарда* с его характерным жизнеутверждающим тонусом, революционной устремленностью к «новым берегам» и, одновременно, утопическим мироощущением, где декорации *желаемого* нередко подменяли реалии современной действительности. Однако будущее (которое мыслилось однозначно в позитивном ключе, как пристанище мечты, где она лишь ждет до поры до времени, чтобы воплотиться в *настоящем*) для «утренних людей» было важнее реальности. Вера в творящую силу искусства, в ее способность преобразовать жизнь органически сливалась в их сознании с революционной идеей. Попов не проходит мимо этой тенденции. Более того, в убедительности выражения официально признанного эмоционального настроя общества Попов в 20-е годы оказывается «впереди» многих. Такие произведения Попова, как Септет или Большая сюита для фортепиано оказались с исторической точки зрения своевременными, даже ожидаемыми намного в большей степени, нежели, например,

[1] Д. Шостаковичу.

первые симфонические и инструментальные опусы Д. Шостаковича, уже отравленные ядом сомнения, отмеченные внутренней неоднозначностью.

Индивидуальные особенности творческого метода также способствовали признанию современниками актуальности творчества Г. Попова. Антиромантическая сущность авангарда была понята композитором по-своему. Он не стремится противопоставлять классическому тональному языку новые системы ладовой организации. Композитор развивает идеи обогащения, расширения гармонических ресурсов в рамках новой тональности, оставаясь, таким образом, в круге традиций петербургской-ленинградской школы новой музыки, прежде всего — И. Стравинского, С. Прокофьева, В. Щербачева. Во главу угла им ставится своеобычное отношение к классическим формам, раскрытие возможностей традиционного музыкального синтаксиса на основе новых эстетических требований. Но Попов мягче, деликатнее, нежели, например, Шостакович, модернизирует существующие жанровые и синтаксические модели. Испытывая явное влияние Стравинского и Прокофьева, Г. Попов воспринимает от них, прежде всего, тонкую иронию, умение видоизменять, но не взламывать. Гротескные, саркастические, эпатирующие образы вовсе не находят места в художественном мире композитора. Традиция проявляет себя в музыке Попова сквозь призму юмористического «остранения», захватывающе забавной жанровой интриги, стилевой игры. Авангардизм Попова оказывается преломлением, своеобразной версией неоклассицизма и, в этом смысле, оказывается далеким как от вызывающе дерзкого антиакадемизма Шостаковича, так и от брутального конструктивизма Мосолова. В свою очередь, неоклассицизм Попова оказывается исключительно самобытным: проникновенность, лирическая непосредственность отличает его музыку от рассудочности Хиндемита и

стилевой рафинированности Стравинского, а опора на барочные жанрово-стилевые истоки в сочетании с традициями русского романса уводит его от пути, избранного Прокофьевым.

1927–1934 — работа над Первой симфонией, посвященной отцу — Н. Попову.

1930 — окончание консерватории. Женитьба на пианистке и композиторе Ирине Казанцевой.

1931 — с ноября живет в Пушкине, в правом полуциркуле Екатерининского дворца.

Круг знакомств в пушкинский период: А. Толстой, К. Федин, Ю. Шапорин, К. Петров-Водкин, В. Шишков.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ C-DUR, OP. 7

Дневниковая запись от 7 августа 1927 года (Ростов-на-Дону):

Для того чтобы правильно «критиковать» художественное произведение, нужно тщательно знать замысел автора, всесторонне изучить идею и методы воплощения. Действительность же зачастую преподносит нам «случайные» критические обзоры, страдающие однобокой руганью и столь же неценной поверхностной похвалой по адресу автора или его произведения. Настоящие, ответственные критики встречаются столь же редко, как и великие художники, если не реже.

Дневниковая запись от 7 августа 1929 года (Ленинград):

<...> Завтра берусь вновь за работу. Жизнь и работа учат огромному упорству. Я теперь как-то спокойнее

смотрю на все неудачи: «не ошибается лишь тот, кто ничего не делает» (это уже банально, но справедливо); ошибся? скверно вышло? — опять берись за работу, была бы ясно осознана цель; тогда башкой разложи, проанализируй и кирпич за кирпичом упорно складывай. Тогда и чудеса тонкости, силы и обаяния будут вполне достигнуты, «осязаемы». Так и только так создаются подлинно большие художественные произведения. Логика формы! Она целиком зависит от жизни! У нас в музыке, искусстве, выражающем эмоциональные состояния при помощи организованных звуков, «логика формы» зависит от правдивости («похожести», «правдоподобия») цепи эмоциональных состояний, положенной композитором в основу сочинения. Эту цепь (или, как бывает в малых формах, лишь звено) композитор должен угадать, ощутить, понять, наблюдая жизнь в быту, в производстве, в труде, в любви, во всех проявлениях жизнедеятельности человека и окружающей его стихии природы.

Работа над симфонией шла долгих семь лет. Впрочем, композитор относился к «флоберовскому» типу художников, то есть чрезвычайно тщательно оттачивал мельчайшие детали. Мешали творческому процессу и объективные обстоятельства: контракты с театрами и киностудиями (спектакли «Нефть», «Прими бой», «Список благодеяний», фильмы «Моя родина», «Жить», «Чапаев», документальная лента «КШЭ»[2] и др.).

С течением времени изменялись контуры формы, модифицировалась концепция, да и в жизни советского общества,

---

[2] КШЭ — комсомол — шеф электрификации.

культуры, равно как и в судьбе самого композитора, происходили серьезные изменения. Из яркого представителя молодой советской культуры композитор вырос в блестящего мастера, чье творчество тем не менее оценивалось идеологическими адептами далеко не в радужных тонах. Наступала мрачная эпоха творческой несвободы.

Скрытая программа трехчастного цикла симфонии раскрывала блоковскую тему: «интеллигенция и революция». Очевидно, что в новых политических условиях, когда чаяния будущего светлого мира не оправдались, трактовка этой проблемы была исключительно сложной и небезопасной. Унаследованный от авангарда исторический оптимизм уже не помогал в процессе выстраивания столь сложной и трагической по смыслу концепции. Прежде всего не получался радостный, жизнеутверждающий финал. В результате в симфонии начинала прорисовываться альтернативная образная линия: личность и общество, личность и история. И именно этот смысловой план высветил проблему, которая для первоначального варианта не была актуальной: трагедия человека, попавшего в водоворот революции, пошедшего за ней, но в конечном итоге потерявшего веру и в людей, и в искусство.

Примечательно, что в период работы над Симфонией Попов задумал Симфонию-реквием памяти Владимира Маяковского, ушедшего из жизни в расцвете таланта и сил. Трагическая канва этой новой концепции, возможно, также переместилась в симфонию. Определенное значение в разработке программы Первой симфонии имела и работа Попова над музыкой к спектаклю «Список благодеяний» (1931) по пьесе Ю. Олеши в театре В. Мейерхольда. (Отзыв одного из рецензентов на спектакль был категоричен: «символическая мелодрама» с «холодной музыкой».)

Дневниковая запись от 15 октября 1929 года (Ленинград):

Бьюсь над четвертой страницей второй части Симфонии. Не могу найти способ развития плавной и энергичной волны. Чувствую – надо довести напряжение до «вещего» сигнала (в трубах), после которого последует упадок и элегическая пауза (на первом материале *fis*).

Дневниковая запись от 16 ноября 1929 года (Ленинград):

<...> Вчера с любовью работал над Симфонией. Медленно, но подвигаю вторую часть. Запели засурдиненные трубы, запиццикатили Celli, вставил espressiv'ную реплику гобой... Хочется услышать скорей в оркестре. <...>

Дневниковая запись от 24 ноября 1929 года (Ленинград):

<...> Сегодня сидел и обдумывал Симфонию, никто не мешал. Смущало, стесняло тихое присутствие соседей в комнате рядом: стесняюсь при них повторять неорганизованно (дико?), пробовать, искать новые ритмические и гармонические элементы для Симфонии. Вообще, я – бездарность. Открываю Кшенека, Шостаковича и вижу: какие они находчивые, изобретательные люди и какой я. <...>

Дневниковая запись от 24 февраля 1930 года (Ленинград):

Показывал Щербачеву вторую часть Симфонии. В отношении музыки и формы (конструкции) как будто бы не делал возражений! Сделал ряд замечаний об инструментовке. Мелочи. Начал третью часть. <...> Посвящаю дорогому отцу – труженику и борцу фронта пролетарской культуры (воспитание рабочей молодежи) эту

Симфонию о I) борьбе и провалах; II) человечности; III) энергии, воле и радости труда победителя.

1932 — Всесоюзный конкурс, посвященный 15-летию Октября. В жюри — М. Гнесин, Н. Голованов, Н. Мясковский, А. Гольденвейзер. 10 октября 1932 года Г. Попов показывает по партитуре (на фортепиано) симфонию в дирекции ГАБТа (Государственного Академического Большого театра). 28 октября приходит уведомление из Москвы о премировании симфонии (наряду с Симфонией до-минор ор. 11 Ю. Шапорина и Симфонией «Ленин» ор. 16 В. Шебалина).

Первое исполнение Симфонии состоялось в Ленинградской филармонии 22 марта 1935 года (исполнители — оркестр филармонии под управлением Ф. Штидри). Уже 23 марта 1935 года художественный руководитель Ленинградской филармонии А. Оссовский получил письмо начальника Ленинградского управления по контролю за зрелищами и репертуаром Б. Обнорского, в котором говорилось, что управление «считает недопустимым исполнение» симфонии Г. Попова. В вечернем выпуске «Красной газеты» от 29 марта 1935 года в статье «С чужого голоса», написанной ответственным секретарем Ленинградского союза композиторов В. Иохельсоном, симфония Г. Попова подвергалась настоящему разгрому. «Это произведение дает субъективистически ограниченное отображение действительности и тем самым искажает ее», — писал В. Иохельсон.

Хотя в конце апреля 1935 года из Москвы последовало распоряжение начальника Главного управления по контролю за зрелищами и репертуаром О. Литовского об отмене распоряжения Б. Обнорского, дискуссия на этом не закончилась; она была возобновлена В. Иохельсоном 28 апреля 1935 года.

Несмотря на отмену Главреперткомом постановления Ленреперткома, получившая вторую премию на конкурсе симфония была все-таки запрещена. Имя композитора также оказалось в «черном списке».

Не спасли судьбу симфонии мнения Б. Асафьева и Б. Арапова, С. Прокофьева и В. Шебалина, Ю. Шапорина и В. Дешевова, Ю. Кочурова и В. Богданова-Березовского, К. Федина и А. Старчакова. В поддержку Симфонии в «Известиях» (11 июня 1935 года) выступил даже одиозный тандем братьев Тур со статьей «Чрезмерная любовь»: «Скажем откровенно и напрямик: авторы отнюдь не музыковеды. Но авторы твердо знают одно: в запрещенной симфонии Попова не было ни религиозных песнопений, ни мелодий фашистских гимнов, ни „Боже, царя храни“, ни иных контрреволюционных и клерикальных „вылазок“. Стало быть, с политической точки зрения запрещать ее было не за что».

Впрочем, братья Тур как ревнители «чистоты рядов» здесь заблуждались. Тема, поднятая Г. Поповым, была связана с драматической страницей в истории страны. Не менее драматичным было и ее воплощение. Основная трудность заключалась в том, что психологическая проблематика наслаивалась на авангардное мировоззрение. Между тем программность психологического типа вообще далека от эстетической концепции авангарда, стремившегося к созданию максимально объективных образов, к выражению антиромантических и антипсихологических мотивов. Совмещение же чуждых этико-эстетических установок обязательно вело к возникновению сюжета, обладающего высочайшей степенью неоднозначности. Так рождалась первая симфоническая антиутопия. В симфонии Г. Попова, конечно, не было «фашистских гимнов», но это не значило, что она, как в дальнейшем и симфонии Д. Шостаковича,

не могла быть произведением, чуждым социалистическому реализму, произведением, вскрывающим пагубность тоталитарного мира.

1934 — выход на экраны кинофильма «Чапаев». Успех Г. Попова как кинокомпозитора.

МУЗЫКА ДЛЯ ТЕАТРА И КИНО

Дневниковая запись от 30 октября 1930 года (Ленинград):

Пишу музыку к пьесе для ТРАМа[3]. Работа как будто бы налажена, идет, но... у меня гибнут целые дни из-за невозможности сосредоточиться, так как моя комната с утра до поздней (до 1 часа — $1^1/_2$ часов ночи) ночи наполнена (с небольшими случайными перерывами) звуками — и притом громкими — двух радиогромкоговорителей, пения К. М. Морозовой, ее же игрой на фортепиано и игрой ее дочери на фортепиано. Короче говоря, в результате целого года попыток творчески работать в такой противоестественной для музыкального мышления обстановке, я страшно расшатал свои нервы, подорвал волю и дисциплину в работе и близок к самоубийству от постоянной неудовлетворенности в творческой работе. Мне буквально приходится шататься из дома в дом в поисках возможности поработать. А при заказах так нельзя, так как количество музыки строго рассчитывается на определенное количество часов работы. Все усилия направляю к тому, чтобы не поддаться аффекту и не повеситься. Часто вместо дня работаю ночью до четырех-пяти часов. Днем тоже пытаюсь работать. Ночью же не хватает сил... Трудно.

---

[3] ТРАМ — Театр рабочей молодежи.

Театр и кино занимают в творчестве Г. Попова особое место. За период 30–60-х годов им было создано около 40 музыкальных произведений для кино, множество работ для театра. Музыку к фильмам и спектаклям композитор не рассматривал в качестве прикладной, «побочной» деятельности, хотя, безусловно, страдал от несвободы и жестких условий контрактов. Для Попова и ряда его современников (например, Д. Шостаковича, В. Щербачева) молодое киноискусство, как и новый театр (Л. Половинкин, В. Дешевов), были превосходным плацдармом для языковых и формальных экспериментов, полем для испытания многочисленных звуковых эффектов, в чем легко обнаружить прямую связь с авангардными идеями. Но при этом сверхзадачей композитора оставались органичное объединение визуальной и музыкальной драматургии, в конечном счете — симфонизация жанра. В то же время работа в кино- и театральной сфере в 30-е и последующие годы компенсировала Г. Попову так и не осуществленный замысел большой оперы, способствовала оформлению симфонических концепций. В симфониях же, в свою очередь, заявляли о себе монтажные принципы кино и театра.

Одним из важнейших этапов освоения композитором азов современной театральной драматургии стала его работа с Всеволодом Мейерхольдом, художником, оказавшим огромное влияние на развитие музыкального авангарда 20–30-х годов (прямое или косвенное воздействие идей В. Мейерхольда определило драматургические принципы А. Мосолова, Д. Шостаковича, Л. Половинкина и др.). В спектаклях Мейерхольда музыка всегда выводилась на передний план, значительным образом влияя на всю драматургическую канву, превращая спектакль в музыкально-драматическое действо.

Знакомство Попова и Мейерхольда произошло на Всесоюзной конференции драматургов и композиторов в 1929 году

и продолжалось до самого ареста Мейерхольда. Даже в пору опалы великого режиссера Попов поддерживал с ним связь. В свою очередь Мейерхольд содействовал тому, чтобы Театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко заключил с композитором договор на создание оперы «Александр Невский».

Идеи Мейерхольда стали той путеводной звездой, которая направила всю дальнейшую деятельность Г. Попова в театре и кино. Драматические концепции Мейерхольда научили композитора выстраивать сложнейший контрапункт внешних и внутренних психологических мотиваций героев, обоснованно использовать прием цитирования, пользоваться стилевыми перевоплощениями, приемами музыкального монтажа. В театр и кино 30-х годов композитор пришел с новаторскими принципами, сформулированными им в результате работы с одним из самых ярких современных режиссеров. В результате Г. Попов стал не только выдающимся экспериментатором в кино, но и первым художником, воплотившим глубокие психологические проблемы посредством визуально-музыкальных образов.

Конечно же, время наложило отпечаток на эволюцию театральных и киноработ композитора. Революционный романтизм начала 30-х — наследие авангарда 20-х («КШЭ», «Чапаев») — сменился глубокими раздумьями о судьбе страны и жизни ее народа («Строгий юноша», «Бежин луг»). Далее последовали фильмы военных лет, перешедшие в лирические ленты 60-х годов. Глубоко человечной сказочной притчей — «Сказкой о царе Салтане» — завершился путь Г. Попова в кино. Жанрово-стилевые модуляции в значительной степени были связаны с личностями режиссеров, с которыми пришлось сотрудничать композитору. Это Э. Шуб, С. Эйзенштейн, Г. Н. и С. Д. Васильевы, Ф. Эрмлер, А. Довженко, Ю. Солнцева.

1936 — после появления в «Правде» статьи «Сумбур вместо музыки» «рассыпан» готовый набор корректуры Симфонической сюиты № 1 («КШЭ»), запрещен фильм «Строгий юноша» (сценарий Ю. Олеши, режиссер А. Роом). Позже та же участь постигнет картину С. Эйзенштейна «Бежин луг».

1938 — закрыт театр В. Мейерхольда.

1941 — поспешная эвакуация из Пушкина. Рукописи ранних сочинений Попова утрачены. С женой Ириной Казанцевой живет у родственников в блокадном Ленинграде.

1942 — февраль, эвакуация в г. Любим Ярославской области, оттуда — в г. Молотов (Тверь). Летом того же года по вызову Центральной киностудии Г. Попов выезжает в Алма-Ату.

1943 — работа над музыкой к фильму Ф. Эрмлера «Она защищает Родину» («Партизаны») и над Второй симфонией. Переезд в Москву.

1945 — «Симфоническая ария» для виолончели и струнного оркестра. Памяти Алексея Толстого.

1945 — смерть отца.

1946 — за создание Второй симфонии Г. Попов удостоен Сталинской премии второй степени. Окончание Симфонии № 3 для большого струнного оркестра. Посвящена Д. Шостаковичу.

1948 — Г. Попов вновь обвинен в формализме (наряду с Д. Шостаковичем, Н. Мясковским, С. Прокофьевым, Ю. Шебалиным, А. Хачатуряном, В. Мурадели).

1948–1949 — Симфония № 4 («Слава Отчизне») для большого смешанного хора без сопровождения и четырех солистов, на стихи И. Сельвинского.

1950 — «Былина про Ленина», вокально-симфоническая поэма.

1951 — Квартет-симфония для двух скрипок, альта и виолончели.

1953 — смерть жены Ирины Казанцевой.

1957 — окончание Симфонии № 5 («Пасторальной»).

28 мая 1958 — Постановление ЦК КПСС о частичной реабилитации композиторов-формалистов, в том числе и Г. Попова.

Дневниковая запись, сделанная после исполнения Третьей симфонии в Большом зале Московской консерватории (1964, 30 октября):

25 октября сего года в абонементном концерте в БЗК была сыграна моя Третья симфония, ор. 45 (1946 год), симфоническим оркестром Московской филармонии. <...> Публика принимала хорошо. Шостакович после концерта звонил ко мне, поздравлял с хорошей музыкой и успехом, говорил, что Симфония ему понравилась. Поляновский тоже поздравлял с успехом. Мосолов и Карэн Хачатурян тоже одобрили Симфонию, хотя и критиковали исполнение... Я особенно страдал во время безжизненного, безинициативного, безогненного исполнения четвертой части (Largo)... Вот почему мне необходимо выступать дирижером-интерпретатором моих симфоний...

1969 — Симфония № 6 («Праздничная»).

17 февраля 1972 — смерть Г. Н. Попова в поселке Репино под Ленинградом.

По его дарованию, его великолепному естеству он должен был создать вершинные сочинения советской музыки.

М. Чулаки

Основные произведения

1925 — «Экспрессия», «Мелодия» для фортепиано.
1926–1927 — «Септет» («Камерная симфония») для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса. Посвящена В. Щербачеву;.
— Два вокализа для сопрано и фортепиано.
1927 — «Большая сюита» для фортепиано.
1927–1934 — Симфония № 1 в 3-х частях. Посвящена Н. Попову.
1930 — музыка к пьесам «Нефть», «Прими бой».
1932 — музыка к кинофильму «Моя родина» и документальному фильму «Комсомол — шеф электрификации».
1933 — Симфоническая сюита № 1 («КШЭ» — Увертюра, Вальс, Интермеццо, Grave, Фугато).
1933–1934 — музыка к кинофильму «Чапаев».
1934–1937 — Концерт-поэма для скрипки с оркестром.
1934–1936 — музыка к кинофильму «Строгий юноша».
1935–1937 — музыка к кинофильму «Бежин луг».
1939 — «Испания». Семь симфонических фрагментов для большого оркестра.
1938–1941 — «Александр Невский», неоконченная опера.
1942–1943 — музыка к кинофильму «Она защищает родину».
1943 — Симфония № 2 («Родина») в 4-х частях. Посвящена М. Эрмлеру.
1944 — Увертюра-кантата «К победе» для тенора, хора и оркестра.
1939–1946 — Симфония № 3 («Героическая») для большого струнного оркестра в 5-ти частях. Посвящена Д. Шостаковичу.
1948–1949 — Симфония № 4 («Слава Отчизне») для большого смешанного хора без сопровождения и четырех солистов (сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас). Слова И. Сельвинского.

1948 — «Край наш родной». Сюита в 3-х частях для хора мальчиков, детского или женского хора без сопровождения (на слова М. Левашова, А. Машистова, А. Прокофьева).

1950 — «Былина про Ленина». Вокально-симфоническая поэма для бас-баритона соло, мужского хора и оркестра (текст и одноголосный напев сказителя Нонашкова);

— «Народам — мир!». Поэма для смешанного хора без сопровождения.

1951 — Квартет-симфония для двух скрипок, альта и виолончели.

1952 — «Славься, славься, партия родная!». Поэма-кантата для смешанного хора без сопровождения.

1957 — Симфония № 5 («Пасторальная») в 5-ти частях для большого оркестра.

1962 — «Орлиная семья». Лирическое концертино для смешанного хора без сопровождения.

1966 — Пять хоров без сопровождения к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина.

1969 — Симфония № 6 («Праздничная») одночастная для большого оркестра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *B'as (Асафьев Б.)* Г. Н. Попов // Современная музыка, 1927, № 25.
2. *Богданов-Березовский В.* Композиторы-студенты // Жизнь искусства, 1928, № 11.
3. *Вайнкоп Ю.* Выставка ЛАСМ // Рабочий и театр, 1927, № 49.
4. *Попов Г.* Из литературного наследия. М., 1986.
5. *Ромащук И.* Гавриил Николаевич Попов. Творчество. Время. Судьба. М., 2000.
6. *Ромащук И.* Гавриил Попов: симфонические идеи камерного жанра // Музыкальная академия, 1998, № 3–4.

Александр Васильевич МОСОЛОВ
(1900–1973)

Александр Васильевич Мосолов вышел из плеяды юных добровольцев революции, бунтарей и созидателей, чаявших справедливости на всем земном шаре. Он внутренне относился к художникам-творцам будущего, к тем самым «будетлянам», как их называл и понимал Велимир Хлебников. Мосолов жил идеей создания великого общества, в котором искусство, человек и окружающий его мир будут абсолютно нераздельны. Единство жизни и творчества, революционный романтизм и утопичность замыслов были свойственны композитору, как и многим его сверстникам. Безрассудный побег гимназистом на фронт, потом — путь отважного конармейца в Гражданскую войну и его ярко революционное по своему содержанию творчество — все это разные проявления цельной и сильной натуры Александра Мосолова.

В 20-е годы композитор одним из первых пытается сформировать музыкально-эстетический идеал современного ему искусства. Среди заслуг А. Мосолова — воплощение в музыке конструктивистского мифа, создание ярких, впечатляющих образов механического движения, «царства разумных машин», несущих людям счастье и процветание. Несомненно, молодая советская музыка 20-х немыслима без музыки Мосолова — без его «Завода» или Первого фортепианного концерта. Одновременно жизнь и творчество Мосолова — это ярчайшая иллюстрация истории советского авангарда

20-х годов: всего его «блеска» и «нищеты», величия и угасания и, в конечном итоге, трагизма его исторического пути.

29 июля (11 августа) 1900 — родился в Киеве в семье адвоката.

1903 — переезд семьи в Москву.

1900-е — ранняя смерть отца (1905). Артистическая атмосфера в доме А. Мосолова: мать, Нина Александровна, — солистка Большого театра; первый отчим — Б. Подгорецкий — композитор и дирижер; второй отчим — М. Леблан — художник и педагог. Начальное музыкальное образование А. Мосолов получает частным образом, занимаясь фортепиано у композитора А. Шеншина.

1918 — А. Мосолов — доброволец Красной Гвардии, служит в секретариате Наркома Госконтроля. Встречается с Лениным.

1919–1921 — находится в действующих частях Красной Армии. Демобилизован после получения контузии.

1921 (по иным сведениям — 1922) — поступление в Московскую консерваторию, где учится по классу фортепиано у Г. Прокофьева, позже у К. Игумнова, по композиции и теории музыки сначала у Р. Глиэра, затем у Н. Мясковского.

1924 — ставится вопрос об отчислении А. Мосолова из консерватории «как не соответствующего производственным задачам». Заступничество Р. Глиэра, Г. Конюса, Н. Мясковского. Восстановление в консерватории.

29 сентября 1924 — первый авторский концерт А. Мосолова в зале Государственной академии художественных наук (ГАХН). Среди участников вечера — первая жена А. Мосолова, пианистка и концертмейстер Е. Колобова (1892–1948), мать композитора, Н. Мосолова, виолончелист А. Егоров, альтист А. Блюм, певец Большого театра А. Садомов, певица Е. Дикушина-Карышева и автор.

1925 — окончание консерватории. А. Мосолов — действительный член Ассоциации современной музыки. Возглавляет секцию камерной музыки при концертной комиссии ГАХН. Первое выступление в качестве музыкального критика (статья в журнале «Современная музыка» о творчестве П. Хиндемита).

1927 — премьера сюиты из балета «Сталь» (в т. ч. эпизода из этого балета — «Завод») в Москве в Колонном зале Дома Союзов. Дирижер К. Сараджев. Премьера Струнного квартета в Москве и Франкфурте-на-Майне.

1928 — премьера Первого фортепианного концерта в Ленинграде и Москве. Солист — автор, дирижер Н. Малько. Завершение работы над оперой «Герой».

1929–1930 — работа над оперой «Плотина».

Круг знакомств в 1920–1930-е годы: Р. Глиэр, Н. Мясковский, Б. Асафьев, Н. Малько, Л. Половинкин, А. Гаук, Г. Попов, Д. Шостакович, И. Соллертинский, С. Радлов.

Когда я вспоминаю А. В. Мосолова того времени, то передо мной встает образ красивого молодого человека с неизменной оригинальной тростью в руке и немного надменным выражением лица. За его внешность мы, девчонки, называли его Дорианом Греем.

Александр Васильевич был интеллигентом и блестяще воспитанным человеком, что, правда, не мешало ему иногда «поозорничать» (о некоторых его проделках рассказывали, захлебываясь, а кое-кто, зная его «взрывной» характер, побаивался и трости).

В. Дулова

Произведения А. Мосолова 20–30-х годов ушли из музыкальной жизни: часть была утеряна, часть — прочно «забы-

та» и лишь немногие — изданы. В этом, в определенном смысле, повинен сам Мосолов, поскольку его, как правило, мало интересовала судьба уже написанных произведений.

Ученические опусы А. Мосолова 1922–1923 годов почти неизвестны — они не были опубликованы, даже не исполнялись. Сохранилось лишь несколько опусов 1923–1925 годов. Это время вхождения композитора в мир авангарда, период освоения его языка. В произведениях этого времени (например, в пяти фортепианных сонатах) Мосолов предстает как приверженец традиций московской школы предыдущего периода — А. Скрябина, Н. Мясковского, С. Фейнберга — с типичным для 10-х — начала 20-х годов тяготением одновременно к психологизму, доведенному до экзальтированности, и философичности. Вместе с тем уже здесь заложено предвестие оригинального стиля А. Мосолова: появляется острая характерность образов, звучат саркастические нотки. Творчество Мосолова словно заходит на территории, активным освоением которых в то время были заняты И. Стравинский и С. Прокофьев. Уже к середине 20-х сумеречный колорит, смутность эмоций, размытость линий окончательно уйдут из палитры Мосолова. Новый, вполне самостоятельный стиль композитора проявится в Струнном квартете и Первом фортепианном концерте.

КОНЦЕРТ № 1 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С МАЛЫМ ОРКЕСТРОМ, ОР. 14 (1926–1927)

А. В. Мосолов — Б. В. Асафьеву (Санаторий «Узкое», 14 июня 1927 года):

Очень, очень благодарен Вам, дорогой Борис Владимирович, за Вашу заботливость и с большим волнением

ожидаю окончательного решения участи моего Концерта. Если Вам покажется, что будет лучше (интереснее для публики!), чтобы играл не автор, то Концерт играет также Е.Ф.[1]

Значит так: Концерт для ф[орте]п[иано] и оркестра, ор. 14. I часть (Concerto), II часть (Tema con concertini): 1. Тема. 2. Концертино для скрипки и фагота. 3. в<иолон>чели и валторны. 4. Кларн<ет>, труба и контрабас. 5. Альт и гобой. 6. Флейта и тромбон. 7. Ударные. 8. Фортепианная каденция. 9. Весь оркестр (тема). III часть (Toccata). Исполнители: автор или Е. Ф. Колобова, по Вашему усмотрению.

Еще раз благодарю Вас за Ваше внимание ко мне.
Уважающий Вас.
Всегда Ваш А. Мосолов.

Первое исполнение концерта состоялось 12 февраля 1928 года в Большом зале Ленинградской филармонии. В Москве концерт прозвучал 14 октября того же года в Большом зале Московской консерватории (дирижер Н. Малько, партия фортепиано — автор). Вскоре, благодаря успеху «Завода», концерт стал пользоваться популярностью и был сыгран также в Германии и Англии.

А. Мосолов одним из первых композиторов в СССР формирует антиромантический образный строй сольного концерта. Юмор, местами переходящий в иронию, радость движения, местами перерождающаяся в жесткую наступательность моторики, театральность, инструментальная буффонада — все это создает особый эмоциональный фон, который получит блестящее будущее: через шесть лет после появления Первого концерта А. Мосолова будет написан знаменитый Первый фортепианный концерт Д. Шостаковича.

---

[1] Е. Ф. Колобова.

Характер его музыки суровый и жесткий. В ней нет «ни звуков сладких, ни молитв», она антипсихологична, вся земная и материальная, иногда пронизана машинными ритмами. Мосолов — музыкальный конструктивист.

А. Углов

Новая эмоциональная атмосфера требовала нового языка, новых или же хорошо забытых старых средств воплощения. Мосолов находит тот жанровый архетип, который может быть противопоставлен устоявшемуся типу романтического концерта: барочный концерт с его принципом состязательности и игры (вернее, состязательности в игре).

В своем обращении к архетипам барочной музыки А. Мосолов не был одинок. В 20-е годы XX века «возвращение к истокам», возрождение старинных (в первую очередь, барочных) жанров и форм было явлением чрезвычайно распространенным, связанным с «очищением» от романтизма, с поисками «новой простоты». В этом ряду находятся неоклассицистские произведения И. Стравинского, Э. Кшенека, П. Хиндемита, А. Казеллы, С. Прокофьева и многие другие.

Фортепианный концерт Мосолова, несомненно, вписывается в контекст исканий эпохи, хотя и предлагает оригинальное решение жанра. В своем произведении Мосолов совмещает черты сольного концерта, сохраняющего первенство фортепиано, и концерта для оркестра, в котором фортепиано отведена такая же роль, как и другим инструментам, выполняющим функции и soli, и concertini. Последнее свойство особо проявляется во второй части (Tema con concertini), где цикл вариаций на тему предстает в виде темброво индивидуализированных импровизаций (почти джазового типа), остроумного состязания солистов. Что касается формы крайних разделов, то и она предстает как симбиоз

традиционного сольного концерта и барочной формы: в первом случае — сонаты и сюиты, во втором — финального Allegro (с чертами рондо) и токкаты.

Н. Я. Мясковский — А. В. Мосолову (Москва, 10 августа 1927 года):

Многоуважаемый Александр Васильевич!

Чудак вы эдакий, из вас лезет, как из рога изобилия. Шутка ли сказать — 10 романсов[2], 5 каденций[3], Симфоническая сюита[4], а вы пишете: сочинил-то мало. Это, батенька, «Универсаль» и та взвоет от такого количества! Но все-таки похвально, пишите больше — скорее выработаете и найдете свой стиль.

«ТРИ ДЕТСКИЕ СЦЕНКИ» ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО, ОР. 18

Параллельно с освоением новой жанровой среды в области инструментальной музыки Мосолов экспериментирует с вокальными жанрами. И здесь широчайшее поле для авангардных исканий открывает бытовая речь и абсурдные ситуации, сопоставимые по своей забавности, остроте, гротеску со «случаями» Д. Хармса.

Так, абсурд и алогичность пронизывают цикл Мосолова «Детские сценки», написанный в 1926 году на собственные тексты.

---

[2] Вероятно, 10 стихотворений А. Блока для голоса и камерного ансамбля (1924–1927).

[3] Речь идет об ор. 26 — 4 каденции и кода для двух скрипок, альта и виолончели (1927–1928).

[4] Симфоническая сюита из балета «Сталь», ор. 19.

Мосолов ломает классические основы тонально-гармонической организации в фортепианном сопровождении и накладывает этот остродиссонантный по своей природе пласт на вокальную партию, которая состоит преимущественно из диатонических попевок. Это своего рода *алогичность* языка. На уровне музыкальной драматургии алогичность выражена в качестве сопоставления весьма далеких друг от друга жанрово-стилевых прототипов. Например, во Второй сценке одновременно композитор цитирует популярную песенку времен Первой мировой войны «Мама, мама, что мы будем делать» и «Колыбельную» Чайковского. Здесь же возникают квазицитаты гармонического словаря модернизма (стиль Мясковского, Щербачева, Штейнберга, Фейнберга и др.). Проявление «изнаночной», абсурдной логики обнаруживается и на уровне разрушения признаков классического вокального цикла, поскольку сценический оттенок, момент театрализации вытесняет лирические, субъективные свойства традиционной вокальной речи.

Таким образом происходит полное видоизменение жанра и его смысла: вокальные миниатюры оборачиваются мизансценами театра абсурда, теплый юмор — сумрачным гротеском, мир «детской» (в отличие от детского мира Мусоргского и Чайковского) оказывается холодным и жестоким.

Злющий кот сидит в углу!
Мяу! Мяу! Мяу!
Мама, дай-ка мне иглу,
Я коту штаны сошью,
Чтобы не сидел в углу
Мяу! Мяу! Мяу! Злой!

Кстати сказать, современникам прекрасно был известен первоначальный вариант третьей и четвертой строк:

Мама, дай-ка мне иглу,
Я коту в живот воткну!

Л. А. Половинкин — Н. Я. Мясковскому от 13 июля 1927 года:

...Увидел в витрине [нотного магазина в Киеве] мосоловского кота с иглой в животе.

«ЧЕТЫРЕ ГАЗЕТНЫХ ОБЪЯВЛЕНИЯ» ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО, ОР. 21

С. Прокофьев — С. Дягилеву от 21 сентября 1928 года:

Из молодых советских композиторов я говорил тебе о Шостаковиче, Мосолове и Гаврииле Попове, которые своим дарованием ясно выделяются из общего уровня.

...Мосолова я вначале рекомендовал тебе с оговорками, так как его вещи, которые я знал, не были лишены модернизма вчерашнего дня и некоторой статичности. Но с тех пор мне попались его «Газетные объявления» для голоса и фортепиано, наблюдательно острые и забавные, не сравнить с "Machines agricoles" Мийо, с которыми он, говорят, и не был знаком.

Новый цикл Мосолова, написанный в том же 1926 году на тексты из газеты «Известия», продолжает абсурдно-гротесковую линию его творчества. В ряду вокальных композиций на тексты заведомо «нелитературного», нехудожественного содержания «Объявления» Мосолова, разумеется, не стоят на первом месте в истории: им предшествуют «Газетные вырезки» Ганса Эйслера, прозвучавшие в 1926 году в Берлине (цикл написан в 1922-м), а также исполненный в Ленинграде вокальный фельетон В. Богданова-Березовского «На почве утки» (слова А. Зорича). Однако образный мир «Газетных объявлений» Мосолова по степени своей харак-

терности и художественной цельности значительно ближе не к своим «соседям» по эпохе, а к произведению, написанному почти через полвека, — «Пяти романсам на слова из журнала „Крокодил“» Д. Шостаковича. Ведь вокальные миниатюры Мосолова пронизаны не столько духом антиакадемического куража (хотя эпатажные нотки, несомненно, являются частью мировоззрения автора), сколько социальной заостренностью, родственной мейерхольдовским постановкам («Клоп», «Мандат»), а также сатире Зощенко, Булгакова, Ильфа и Петрова.

<...> Податели объявлений — никому не ведомый П. Н. Артемьев — поставщик высшего качества пиявок, или меняющий фамилию «гражданин Заика», или скрывший свое имя крысомор с 25-летним опытом — все эти персонажи, выхваченные из привычного повседневного мира и рассмотренные под лупой, вдруг вырастают в гротескные символы нэпа, внеличностные маски воинствующего обывателя, причудливо соединяющие в себе эгоцентризм и ничтожество.

И. Барсова

Заслуживает внимания тот факт, что тексты объявлений заимствованы композитором непосредственно из газеты «Известия», которая в то время была одним из центральных печатных органов и, соответственно, должна была служить рупором формирующейся идеологии. Даже для середины 20-х — шаг достаточно рискованный!

В «Объявлениях» Мосолов возводит стилевые и жанровые несоответствия уже в ранг *художественного метода.* Например, в первом объявлении забавно пересекаются декламационно-речитативные оперные клише, ритм танго и многозначительно пустые арпеджиато. Все это обрамляет

следующий текст: «Скажите всем, что высшего качества пиявки покупайте и ставьте только П. Н. Артемьева». Банальным оказывается пересечение декламационно-речитативных клише и токкатной моторики во втором объявлении: «Собака сбежала! Сука, английский сеттер, белая с кофейными пятнами!.. От покупки и продажи предостерегаю...» В третьем помпезность выражения принижается примитивностью гармонических оборотов (речь идет о перемене гражданином Заикой своей фамилии: «Гражданин Заика, Стефан Наумович, происходящий из граждан хутора Бабич, Донокруга, переменяет фамилию Заика на Носенко...»). Наконец, последнее объявление («Лично хожу крыс, мышей морить. Есть отзывы. Двадцать пять лет практики») разворачивает бессмысленную картину агрессивной рекламы на фоне похоронного марша.

Части цикла следуют без перерыва, превращая композицию в калейдоскоп масок, монтаж эпизодов почти кинематографического свойства. Миниатюры цикла, как и в «Детских сценках», выступают в роли своеобразных мизансцен, которые могут рассматриваться в качестве эскизов будущего крупного вокально-драматического действа. По существу, таковыми они и являлись, учитывая сходство драматургии и языка вокальных миниатюр и в скором времени созданной композитором комической оперы «Герой».

«СТАЛЬ», СЮИТА ИЗ БАЛЕТА, ОР. 19-А (1927)

Сюита сделана А. В. Мосоловым из музыки к сочиняющемуся им в настоящее время для Большого Театра балету на сценарий Инны Чернецкой. Планировка этого балета следующая: Действие 1-е: Завод (Забастовка. Музыкально это действие, состоящее из одной картины, распадается на два эпизода – фугу и токка-

ту, отделенные друг от друга интермедией). Действие 2-е: картина 1-я — Тюрьма (вождь забастовщиков арестован), картина 2-я — Властители мира (объявление локаута), картина 3-я — Бал у властителей мира (заканчивающийся революцией и победой рабочих). Действие 3-е: картина 1-я — Биржа, картина 2-я — Захват биржи пролетариатом, превращающим биржу в пантеон труда (музыкально эта картина получает воплощение в сонатной форме).

В музыке этого балета Мосолов применяет современные методы композиции, заключающиеся в наполнении старых, классических форм новым гармоническим, мелодическим и эмоциональным содержанием.

«Современная музыка», 1927, № 24 (декабрь).

Музыка сюиты не дошла до нас (возможно, ее фрагменты были затем использованы Мосоловым в опере «Плотина»). Единственное исключение — вступление к сюите, в переработанном варианте получившего широкую известность на рубеже 20–30-х годов и выдержавшего три издания. Имя этого сочинения: «Завод. Музыка машин».

«ЗАВОД. МУЗЫКА МАШИН», СИМФОНИЧЕСКИЙ ЭПИЗОД ИЗ БАЛЕТА «СТАЛЬ», ОР. 19 (1926–1928)

...Если не считать сочинений пишущего эти строки, один лишь «Завод» Мосолова обратил на себя внимание здешних музыкальных кругов. Успеху и распространению «Завода» много способствовал неописуемый восторг, в который пришел от него Флоран Шмитт, видный музыкант и влиятельный критик. Его статьи

вызвали повторное исполнение этой вещи как в Париже, так и в некоторых других центрах, прислушивающихся к суждению французской столицы. Разумеется, успех был не единодушен... но победило общее впечатление красочности и стихийности, поразившее воображение парижан.

С. Прокофьев

Благодаря «Заводу» имя композитора до сих пор связывают с конструктивизмом 20-х годов XX века. Действительно, «Завод» оказывается сродни конструктивистским экспериментам в советском театре, изобразительном искусстве и литературе (режиссура Вс. Мейерхольда и К. Хохлова, сценография Ю. Анненкова, Л. Поповой, В. Татлина, изобразительный конструктивизм А. Родченко, поэзия В. Гастева и И. Сельвинского). Одновременно «Завод» вписался в контекст конструктивистских тенденций в музыкальном театре — «Стальной скок» С. Прокофьева (1925), музыка В. Дешевова к пьесе Б. Папаригопуло «Рельсы» по роману П. Ампо (1926), оркестровый эпизод «Металлургический завод» из оперы «Лед и сталь» того же автора (1930), сцена «В цеху» из балета «Болт» Шостаковича (1931) и др.

Интерес публики к произведению Мосолова, несомненно, был обусловлен не только виртуозной техникой композиторского письма — ведь оркестр зримо превращался в гигантский производственный механизм, «чрево» машины. «Музыка машин» выступала одновременно в качестве эстетического манифеста искусства будущего. Искусства антипсихологического и антилиричного, где героем оказывается уже не человек, а машина, не личные переживания, а слаженная, согласованная работа множества механизмов.

Здесь Мосолов впервые в своем творчестве огромное значение придает *элементарным* свойствам звука: его гром-

кости, высоте, длительности, тембру. На первый взгляд музыка «Завода» представляется абсолютно *атематичной* в привычном понимании этого слова.

Правда, в процессе развертывания музыки выясняется, что постепенно складывающийся из мельчайших фактурных деталей оркестровый фон, по существу, и играет главную роль «темы» (поскольку гимн валторн, появляющийся вначале, в конечном итоге становится лишь частью оркестрового фона). Однако в этой теме нет ни «дыхания», ни «эмоции». В ней нет «человеческого начала».

Впрочем, это качество, думается, нисколько не смущало современников Мосолова. Наоборот! Именно антисубъективизм, антиэмоция, сконцентрированные в наступательной остинатности, и привлекали к этой пьесе. «Завод» был популярен, поскольку машинные ритмы воплощали в себе представления о будущем, которое рисовалось в праздничных тонах тотальной индустриализации и технического прогресса. «Завод» в этом контексте оказывался не только блестящей музыкальной картиной, но и знаком времени, его духовно-эстетическим манифестом.

Однако машинная утопия быстро трансформировалась. Время вновь требовало сложности и неоднозначности. К тому же реальность все более жестко опровергала социальную мечту авангардного искусства. Прежние утописты создавали уже антиутопии либо искали выход в абсурде (путь многих литераторов того времени — Замятина, Платонова, Булгакова, Хармса, Введенского, Олейникова). Примерно по той же траектории следует в своих поисках и Мосолов. Достигнув крайних пределов механистичности и рационализма, композитор ищет выход в уже освоенной им области музыкально-сценического гротеска, не столько переходящего в сатиру, сколько приобретающего черты абсурда.

С. С. Прокофьев — Н. Я. Мясковскому (Париж, 15 января 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. За это надо извинить французов, так как их знакомство с советской музыкой началось с «Завода» Мосолова.

«ГЕРОЙ», ОДНОАКТНАЯ ОПЕРА, ОР. 28 (1928)

Одновременно с созданием музыкально-конструктивистской утопии «Завода» Мосолов работает над своеобразной музыкальной антиутопией, суть которой заключается в подмене героического образа антигероическим.

Идею подобной подмены Мосолов пытается воплотить в жанре комической оперы-фарса, написанной им (вероятнее всего, на собственное либретто) для фестиваля камерной музыки в Баден-Бадене. Однако исполнение оперы, намеченное на 15 июля 1928 года, так и не состоялось, и опера на долгие годы была забыта. Между тем «Герой» Мосолова является тем недостающим звеном в истории советской музыки, которое наряду с «Носом» Шостаковича указывает на существование на рубеже 20–30-х годов в советском музыкальном театре самостоятельного направления, создающего противовес процветающим на сцене историческим или революционным операм.

Сюжет оперы не менее абсурден и загадочен, нежели сюжеты Гоголя и Козьмы Пруткова. Во многом он напоминает абсурдные истории в духе Кафки, Хармса, Домаля или — позже — Ионеско. Исторические и национальные ре-

алии в опере отсутствуют, как отсутствуют и собственные имена действующих лиц. Это имена-функции, безличные имена: Путешественник-Иностранец, Друг, Он, Она, Профессор фехтования, Полицейский и т. п. Путешественник, вызванный на дуэль в результате ссоры, обращается за помощью к Профессору фехтования, поскольку сам не владеет шпагой. Учитель фехтования, которому опостылела жизнь, во время урока бросается на шпагу Путешественника и погибает. Перетрусивший Путешественник мечтает о побеге. Однако, узнав о смерти Профессора фехтования, его противник скрывается. В итоге Путешественника весь город славит как Героя.

И снова абсурдность ситуации обыгрывается композитором с помощью жанровых и стилевых несоответствий. Ситуация нелепой ошибки, конфуза, которая издавна использовалась в качестве приема для создания комических положений (в т. ч. в водевиле), становится основным сюжетным стержнем. В опере Мосолова наличие этой ошибки проявляется буквально во всем: начиная с противоречия между возвышенностью музыкальной речи и литературным текстом, содержащим нелепые обороты (например, «милостивый Herr»), и кончая непосредственным пародированием оперных штампов. Любая деталь используется как средство «снижения тона». Так, произнося предсмертный монолог, Профессор фехтования держит в руке не чашу с ядом, а коньяк (косвенная пародия на монолог Фауста).

Абсурдное несоответствие сценической жизни персонажа и его музыкальной характеристики подчеркивается композитором своеобразным применением лейтинтонационного и монотематического методов. Как таковые лейтмотивные характеристики в опере отсутствуют: герои не наделены индивидуальными чертами. Между тем музыкальное развитие содержит лейтинтонации и тематические зерна, собирающие

музыкальную драматургию в симфоническую форму. Но и здесь абсурдность ситуации заключается в том, что музыкальное развитие имеет весьма отдаленное отношение к сценическому. Налицо существование двух временных и драматургических пластов: напряженного, драматичного симфонического развития и водевильной, банальной сценической речи.

Вообще Мосолов был очень остер на слово, знал ему цену и красоту. В жизни не встречала человека, способного так ярко, не сквернительно для слуха не то чтобы выругаться, а произнести слово с каким-нибудь непечатным корнем, — так озорно, с виртуозным мастерством, словно освежающий душ хлынул — смешно, забавно. Это от огромного творческого здоровья происходило.

Л. Васильева

В 1928–1929 годах по заказу Большого театра Мосолов принимает участие в создании коллективного балета «Четыре Москвы» (музыку первого действия — *Москва 1568 года* — писал Л. Половинкин, второго — *Москва 1818 года* — Ан. Александров, третьего — *Москва 1919 года* — Д. Шостакович, четвертого — *футуристический пейзаж Москвы 2117 года* — должен был создать А. Мосолов). После прослушивания в Большом театре второго и четвертого действий музыка Мосолова была подвергнута критике. Этот спектакль так и не был поставлен.

Несмотря на неудачную сценическую жизнь балета, примечателен сам факт обращения (а точнее, возвращения) Мосолова к идее воплотить в музыке социальную утопию. И это — уже после «Героя». Сложное, неоднозначное и противоречивое в своей основе мировоззрение композитора,

по-видимому, требовало крайностей. В результате искания и противоречия приведут Мосолова к удивительному сращению черт утопии и антиутопии в опере «Плотина».

«ПЛОТИНА», ОПЕРА В ПЯТИ ДЕЙСТВИЯХ И ДЕСЯТИ КАРТИНАХ, ОР. 35 (1929–1930)

Сюжет, предложенный Задыхиным, приходится, как по мерке, Мосолову, потому что только этот композитор сможет сохранить надлежащее равновесие в том смысле, чтобы стихийной катастрофе противопоставить власть воли и разумности, подчеркнуть индустриальные моменты и, главное, выявить идею строительства в прочно организованном звуковом материале... Как и Дешевов, Мосолов заражен целиком оптимизмом, и в музыке его сказывается бодрый и деловой оптимизм. Я считаю безусловно необходимым поручить ему третью из заказываемых опер. К тому же Мосолов работает крайне интенсивно и быстро.

Б. Асафьев

В 1929 года опера «Плотина» на сюжет Я. Задыхина (первоначально работа над сюжетом происходила совместно с Л. Сейфуллиной) была заказана Мосолову художественным советом Ленинградского государственного академического Большого театра (ЛГАТОБ, ныне Мариинский театр).

Сюжет оперы типичен для того времени. На «повестке дня» — второй и третий пятилетние планы, курс на индустриализацию всей страны. В литературе всесторонне разрабатывается «производственная тема». Стереотипы проектируются, штампуются и выпускаются в массовое художественное производство. Главным стереотипом оказывается неизбежность борьбы старого и нового, революционного

настоящего и контрреволюционного прошлого. Трудовому героизму противостоят контрреволюционные силы, рабочему — иждивенец. Это бесхитростное столкновение «добра» и «зла» было весьма демократично, доступно, по сути бесконфликтно, а потому — оптимистично (ведь все препятствия оказывались внешними). Не случайно производственное искусство 20-х — начала 30-х годов (театр, кино, литература), которое отличалось плакатностью, документальностью, было преисполнено агитационно-пропагандистского накала. Потому и драматургическая канва произведений не имела глубокого подтекста.

Либретто Я. Задыхина в общих чертах никак не противоречило новоиспеченным канонам эпохи. В глухой деревне возводится плотина для строительства гидростанции. Ряд населенных пунктов подлежит затоплению. Против планов строительства выступают представители «старого мира»: кулак Пущин, инок Гавриил, старуха Секлетея, ее сын Иван, деревенские мужики. Естественно, это противостояние заканчивается полной победой нового строя над старым. Секлетея погибает, Пущин, Иван, Гавриил арестованы. Плотина построена.

Однако примитивная схема получает далеко не простую музыкальную трактовку. И прежде всего потому, что музыка Мосолова нередко вступает в прямое противоречие с текстом и сюжетом. Ходульные персонажи обретают черты живых людей, а конфликт миров переходит в личную плоскость, приобретает черты психологического конфликта.

Возможно, Мосолов не вполне предполагал, каким получится результат. Скорее всего, он и не мог этого предположить. Композитор просто использовал тот художественный метод, который был им уже разработан для создания гротескно-сатирических образов (например, в вокальных сценках или в «Герое»). Однако в данном случае применение этого

метода привело к неожиданному результату. Образ Плотины обрел угрожающие черты некоего Молоха, герои социалистического строительства оказались разрушителями, представители старого мира — не ответчиками, а истцами. И все это при том, что сам композитор, равно как и либреттист, оставались на стороне именно той силы, которая, созидая, разрушает. Противоречие было очевидным. Апофеоз социалистической доктрины не состоялся, спроецировав в музыке отражение «Хованщины» Мусоргского, «Китежа» Римского-Корсакова, «Котлована» Платонова.

С конца 1930 года коллектив театра приступил к репетициям новой оперы, которая вызвала у исполнителей вполне ожидаемый энтузиазм. Тема действительно оказалась актуальной и злободневной. Кроме того, это был первый опыт перенесения на оперную сцену «производственного» конфликта.

Дорогой товарищ.

Сквозная бригада Ленинградского ГАТОБа обращается к тебе по следующему поводу:

Сейчас идет напряженная работа над твоей оперой. Сотрудники театра, все, как один, — и художественный и технический персонал решил, во что бы то ни стало, закончить постановку к середине декабря. Чтобы осуществить поставленное перед собой задание, мы должны работать ударными темпами, и все наши силы, силы всего театра брошены на эту работу. Малейшее замедление темпа, малейший перебой — повлекут за собой отсрочку премьеры и сорвут намеченный нами план.

Сейчас перед нами встает вопрос о готовности оркестрового нотного материала. Четыре акта находятся уже в работе, а вот последний акт тобой еще не прислан. Было бы обидно, если бы наше общее дело,

в котором и ты, как творец этой оперы, принимаешь участие, - не было доведено до конца в установленный нами срок лишь потому, что ты задержишь оркестровку последнего акта. Поэтому мы и обращаемся к тебе: если еще оркестровка не готова, то торопись ее закончить. Каждый пропущенный день имеет для нас значение.

Мы, ударники ГАТОБа, зовем тебя в наши ряды и предлагаем тебе вместе с нами напрячь все силы для того, чтобы осуществить скорейшее появление на советской сцене советской оперы.

Надеемся, что ты откликнешься на наш призыв и присоединишься к выброшенному нами лозунгу:

Ни одного часа отсрочки.
Ни одного часа промедления.
С товарищеским приветом.

Штаб Сквозной бригады ГАТОБа
8 ноября 1930.

Но прошло немного времени, и весной 1931 года спектакль был снят. После общественного просмотра произведение Мосолова подверглось справедливой (с официальной точки зрения) критике. Возникшая дискуссия ни к чему не привела. Вставшие на защиту постановки Д. Шостакович, И. Соллертинский, С. Радлов и другие оказались в меньшинстве перед функционерами РАПМа. Не была поставлена опера и в Москве, несмотря на интерес, проявленный к ней Московским музыкальным театром им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

...Среди всех советских опер, появившихся в период «современничества», конечно, не было ни одной, которая в такой же степени конденсировала бы в себе

все наиболее отрицательные стороны движения, как «Плотина» А. Мосолова.

В. Богданов-Березовский

Подчеркнуто «жесткий» музыкальный язык, форма произведений, неизменно стремящаяся выйти за рамки классических норм, выбор социально значимых сюжетов, плакатность, лапидарность, типичный для революционного сознания максимализм, наконец, театральность музыкальной драматургии — все это родовые черты авангарда, верность которым А. Мосолов неизменно хранил.

Вместе с тем именно Мосолову в самый яркий период собственного творчества (конец 20-х — начало 30-х) было суждено пережить эстетические установки своей эпохи. Со временем антиромантизм утратил свое значение, отрицание роли в искусстве эмоционально-психологического начала также лишилось смысла. Очарование «левизны» и эпатажности ушло, и отрицание стало оборачиваться опустошением.

Для Мосолова тогда начались поиски компромисса между авангардом и традицией (хотя что называть «традицией», если «старое искусство» разрушено, а «новое» только начинает формироваться в условиях, где правила игры диктуются часто не художественными, а сугубо идеологическими мотивами?). Творческие результаты этих поисков, как видно, оказались неоднозначными, иногда даже абсурдными. Утопия непроизвольно обернулась антиутопией, так же как невинные скетчи, юмористические зарисовки с натуры — зловеще абсурдными гримасами действительности.

Поражение творческого метода Мосолова, равно как и авангарда в целом, оказалось знамением времени. Эпоха социальной утопии сменялась эрой строительства тоталитарного

режима, ценность индивидуальности и неповторимости — унификацией, поиски и связанные с ними сомнения — созданием непреложных «истин».

Именно поэтому кризисные для эстетики авангарда произведения Мосолова (такие, как оперы «Герой» и «Плотина») остаются своеобразными памятниками времени, верстовыми столбами, объективно отмечающими вехи развития искусства, без которых история отечественной культуры XX века была бы неполной.

Т. Сталину

1932

Я, композитор Мосолов А. В. (окончил МГК по классу Н. Я. Мясковского в 1925 г.) вынужден обратиться к Вам с просьбой выяснить мое положение у нас в СССР, дать ему соответствующую оценку и помочь мне в моей беде.

<...>

В течение трех лет (с 1929 г.) я не печатаюсь вовсе; с 1928 г. мои сочинения постепенно переставали исполняться, а 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... пугаясь моей «одиозной» фамилии, прекращают всякое общение со мной под предлогом отсутствия работы или «вредности» моей музыки.

Для того чтобы сценические произведения Мосолова никогда не были поставлены, а симфоническая и инструментальная музыка композитора не исполнялась и не издавалась, как известно, немало сделали представители РАПМа. Однако сама официальная установка, предполагавшая фор-

мирование тоталитарного искусства и его эстетики, уже исключала возможность существования свободного искусства.

Для Мосолова начинается тяжелый период: все углубляющийся кризис творчества, разочарование в прежних идеалах, напряженные поиски своего, но уже иного пути. После прекращения деятельности АСМа в 1931 году критики Второго фортепианного концерта и оркестровой редакции «Корневильских колоколов» В. Планкета, выполненной для театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в 1932 году, Мосолов все активнее начинает заниматься музыкальной фольклористикой.

В период с 1931 по 1936 год композитор постоянно находится в длительных творческих командировках. Его путь лежит на Юго-Восток — в республики Средней Азии и Закавказья. К этому периоду относятся произведения, в основу которых лег восточный музыкальный фольклор: Второй фортепианный концерт (написанный на киргизские темы), Три песни для голоса с оркестром ор. 33 (Туркменская, Киргизская, Афганская), не сохранившиеся «Узбекская пляска», Туркменская увертюра, Первая и Вторая Туркменские сюиты, Киргизская сюита для оркестра, Рапсодия для солистов, хора и оркестра «Киргизия» и т. п.

1931 — командировка в Киргизию, этнографические экспедиции.

1932 — премьера Второго фортепианного концерта в Большом зале Московской консерватории. Дирижер Л. Половинкин. Командировка в Армению, Дагестан, Киргизию.

1935–1936 — командировка в Туркмению.

1936 — в московском Союзе композиторов проходит так называемая «творческая дискуссия», посвященная борьбе с формализмом (реакция руководства Союза на статью

«Сумбур вместо музыки»). Шостакович, Соллертинский, Попов, Щербачев, Мосолов попадают в опалу. Мосолов обвиняется в «западничестве», что в то время однозначно читалось как бездарность, аморальность и асоциальность.

В том же году — исключение А. Мосолова из Союза композиторов. Также композитор исключается из членов Рабис (профессионального союза работников искусств).

Ввиду того, что высказывания ряда товарищей выявили картину бытового и морального разложения Мосолова, и принимая во внимание, что поведение Мосолова в ресторане Дома печати 31 января т. г. является далеко не единичным случаем, но представляет собою лишь один из многочисленных эпизодов его жизни... общее собрание члена Союза советских композиторов... постановляет: исключить Мосолова из числа членов Союза советских композиторов.

Сентябрь 1937 — в газете «Известия» публикуется фельетон братьев Тур, где композитор выводится в образе «политического лица врага».

Во второй половине 30-х годов становление канона советского искусства входит в завершающую стадию, основные мифологические схемы, которым деятели искусства обязаны будут следовать в ближайшие десятилетия, сформированы окончательно. Авангард в искусстве официально запрещен. Единственное решение, которое принимает Мосолов, — это принципиальное изменение стиля, выход с извилистых тропинок поисков на торную дорогу *общепринятого*, которое связано в это время с созданием советского академизма, замешанного на традициях классического искусства.

В своем творческом отступничестве конца 30-х годов, как и во всем остальном, Мосолов не был одинок. Не только в молодом советском государстве, но и в странах Европы, и в США основная тенденция предвоенного искусства заключалась в отходе от максимализма, в поисках искусства «для жизни», в тяготении к ясности языка. Однако в государствах с тоталитарным режимом неприятие авангарда, кроме общей усталости от экспериментов и эпатажа, имело, как известно, весомую политическую подоплеку.

Взращивание социалистического реализма было одновременно мифологическим отражением идеальной новой действительности. Более того, именно в рамках социалистического реализма была построена грандиозная художественная утопия коммунистического общества. Параллельно средствами искусства шло целенаправленное формирование советского человека с новым, советским, сознанием. В этом свете столь популярные в то время лозунги о важнейшей роли деятелей культуры предстают не просто идеологическими штампами. Они олицетворяли жестокую правду жизни, ставившую перед художниками смертельно опасную дилемму: быть за или против.

Ноябрь 1937 — арест А. Мосолова.

23 декабря 1937 — А. Мосолов без суда и следствия приговаривается к восьми годам лишения свободы по статье 58, п. 10 (контрреволюционная пропаганда).

А. Мосолов отбывает срок на Шекснинском гидроузле Волжского исправительно-трудового лагеря, где, по иронии судьбы, в это время возводится гидростанция и плотина.

Конец августа 1938 — в результате ходатайств со стороны крупнейших деятелей музыкального искусства (прежде всего Н. Мясковского и Р. Глиэра), а также в связи с амнистией и политической ситуацией в высших эшелонах

власти А. Мосолов был освобожден, правда, без права жить в Москве, Ленинграде и Киеве в течение пяти лет. Этот запрет был снят через год.

Конец 1939 — частичная реабилитация. Концерт для арфы с оркестром Мосолова включен в Третью декаду советской музыки, а «Застольная песня» на слова А. Жарова, посвященная 60-летию Сталина, была опубликована в газете «Известия».

Из лагеря Мосолов возвращается усталым и сломленным. Далее его творчество уходит на периферию музыкальной жизни и практически ничем не выделяется из общей массы «традиционной» музыкальной продукции советской эпохи как по тематике, так и по своим формальным принципам. Красноречивы названия его произведений этого периода: симфония-песня «Симфонические картины из жизни кубанских казаков-колхозников», Третья симфония «Четыре поэмы о целинной земле», ода «Слава Великому Октябрю», «Народная оратория о Г. И. Котовском», лирическая поэма «М. И. Калинину» и т. п.

Перерождение состоялось, во всяком случае, внешне. Но какова была его цена, какие замыслы не были воплощены, какая музыка не была написана? Этот вопрос навсегда остается открытым. Судя по воспоминаниям современников, Мосолов тщательно скрывал глубокие переживания, связанные с тем, что его музыка мало исполняется, но они все же прорывались — внезапными вспышками язвительности, горького сарказма. Неожиданно в деловом разговоре по телефону он вдруг мог отрекомендоваться: «Звонит покойный Мосолов!»

1941–1945 — оперы «Сигнал» и «Маскарад» (не увидели сцены), Второй виолончельный концерт.

1947 — ода «Слава Великому Октябрю» для баритона и оркестра.

1948 — работа над кантатой «О Ленине» для хора без сопровождения.

1949 — начало 50-х — этнографические экспедиции в Краснодарском крае.

Вторая половина 50-х — этнографические экспедиции в Ставрополье и Кабардинской АССР.

1964 — знакомство с художественным руководителем Северного русского народного хора Ниной Константиновной Мешко, ставшей в скором времени женой композитора.

С 1965 — живет в Архангельске и Москве, много пишет для Северного хора.

12 июля 1973 — смерть А. В. Мосолова. Похоронен на Введенском кладбище в Москве.

В нем все было большое — и одаренность, и достоинства, и недостатки, впрочем, и сами недостатки происходили из достоинств. Его нельзя было мерить обывательской меркой, взрывчатость его характера проистекала из необычайной впечатлительности и остроты эмоциональной реакции.

Н. Мешко

Основные произведения

1924 — Соната № 1 для фортепиано.
1923–1924 — Соната № 2 для фортепиано.
1924 — Соната № 3 для фортепиано
1925 — Сонаты № 4 и № 5 для фортепиано.
1926 — «Три детские сценки» для голоса и фортепиано;
— «Четыре газетных объявления» для голоса и фортепиано;
— Струнный квартет № 1.

1926–1927 — Концерт № 1 для фортепиано с малым оркестром.
1926–1928 — «Завод. Музыка машин», симфонический эпизод из балета «Сталь».
1927 — «Сталь», сюита из балета в четырех эпизодах;
— Три пьески и два танца для фортепиано.
1928 — «Герой», одноактная опера;
— «Туркменские ночи» для фортепиано.
1929 — «Четыре Москвы», балет, коллективное произведение, четвертый акт — А. Мосолова
1929–1930 — «Плотина», опера в пяти действиях и десяти картинах.
Начало 30-х — «Антирелигиозная симфоническая поэма» («Антирелигиозная симфония») для чтецов, хора и оркестра.
1932 — Концерт № 2 для фортепиано с оркестром.
1935 — Гавот и менуэт для оркестра.
1939 — Концерт для арфы с оркестром.
Начало 40-х — «Пять стихотворений А. Пушкина» для голоса и фортепиано.
1941 — «Сигнал», одноактная опера.
1944 — «Маскарад», одноактная опера.
1944 — Симфония E-dur.
1937–1945 — Концерт № 2 для виолончели с оркестром.
1946 — Симфония № 2.
1949–1950 — Симфония-песня B-dur («Симфонические картины из жизни кубанских казаков-колхозников»).
1956 — Фортепианный квинтет («Кабардинские сценки»)
1958–1959 — Симфония C-dur.
1960 — «Элегическая поэма» для виолончели с оркестром.
1961–1962 — Симфония № 3 («Четыре поэмы о целинной земле»).
1965 — Симфония № 5.
1971 — Концерт № 3 для фортепиано с оркестром (эскизы).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мосолов А. В.* Статьи и воспоминания. М., 1986.
2. *Барсова И. А.* Из неопубликованного архива Мосолова // Советская музыка, 1989, № 7–8.
3. *Барсова И. А.* Миф о Москве-столице (1920–1930) // Музыкальная академия, 1997, № 2.
4. *Барсова И. А.* Опыт анализа музыкального конструктивизма в связи с творчеством А. Мосолова… // Современная музыка и проблемы воспитания музыковеда. Вып. 9. Новосибирск, 1988.
5. *Беляев В. М.* А. В. Мосолов // Современная музыка, 1926, № 13–14.
6. *Беляев В. М.* Фортепианный концерт Мосолова // Современная музыка, 1928, № 30.
7. *Богданов-Березовский В. М.* Советская опера. Л.; М., 1940.
8. *Братья Тур.* Отклонения гения // Известия, 1937, 18 сентября.
9. *Вакс Кл.* Композитор Мосолов исключен из ССК // Советская музыка, 1936, № 3.
10. *Воробьев И. С.* Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-х — 1930-х годов. СПб., 2001.
11. *Римский Л. Б.* Переписка А. В. Мосолова, материалы и документы из его архива // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3. М., 1982.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

3

Михаил Васильевич МАТЮШИН

19

Артур Сергеевич ЛУРЬЕ

49

Владимир Владимирович ЩЕРБАЧЕВ

78

Гавриил Николаевич ПОПОВ

101

Александр Васильевич МОСОЛОВ

128

Серия
Композиторы. Очерки жизни и творчества

Игорь Станиславович ВОРОБЬЕВ
Анастасия Евгеньевна СИНАЙСКАЯ

КОМПОЗИТОРЫ РУССКОГО АВАНГАРДА

**М. В. Матюшин, А. С. Лурье, В. В. Щербачев,
Г. Н. Попов, А. В. Мосолов**

Редактор *А. Г. Машкович*
Художественный редактор *Т. И. Кий*
Литературный корректор *Т. В. Львова*
Компьютерная верстка *А. А. Красивенковой*

Формат 60x90/16. Бум. офс. Гарн. Courier, Times.
Печ. л. 10,0. Уч.-изд. л. 11,0. Тираж 200 экз.

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург».
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45
Телефон: (007) (812) 314-50-54, 312-04-97 *Факс:* (812) 314-50-54
E-mail: sales@compozitor.spb.ru *Internet:* http://www.compozitor.spb.ru

Филиал издательства нотный магазин «Северная лира»
191186, Санкт-Петербург, Невский пр., 26
Тел./факс: 7 (812) 312-07-96 *E-mail:* severlira@mail.ru

Отпечатано в типографии издательства «Композитор • Санкт-Петербург»