

И. БАРСОВА

КОНТУРЫ СТОЛЕТИЯ

*Из истории русской музыки
XX века*



Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»

2007

*Издано при финансовой поддержке Федерального агентства
по печати и массовым коммуникациям в рамках
Федеральной целевой программы «Культура России»*

Барсова, И. А.

Б 26 **Контурсы столетия. Из истории русской музыки XX века.** — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2007. — 240 с., нот, ил.
ISBN 978-5-7379-0336-7

Сборник статей И. А. Барсовой посвящен русской музыке XX столетия, рассматриваемой в контексте истории и культуры различных его десятилетий. В книгу включены исследования и статьи последних тридцати лет, а также новые, еще не публиковавшиеся тексты, касающиеся мало изученного круга тем.

Книга предназначена для музыкантов, а также для всех лиц, интересующихся музыкой.

ББК 85.313(2)

От автора

Эта книга не претендует стать *историей русской музыки* XX столетия. Она изначально лишена необходимой для подобной задачи систематичности. Но образ века или хотя бы намека на этот образ может возникнуть иначе — через субъективный, личный опыт отдельных людей. Грозное начало столетия — Первая мировая война, революции — словно обрекло его на катастрофическое продолжение. И особенно в России.

Время писать систематическую историю русской музыки прошедшего века, вероятно, еще не настало: слишком быстро меняется рельеф событий и фактов прошлого. Обнаруживаются не известные нам документы. Продолжают публиковаться бесценные эпистолярные материалы — переписки, дневники выдающихся музыкантов, а иногда людей, ныне мало известных, но оказавшихся чуткими, мыслящими наблюдателями русской истории. Такие документы порой заставляют пересматривать и переоценивать прочно сложившиеся представления. Решающую роль сыграли перемены, произошедшие в России на рубеже 80–90-х гг., после которых открылись архивы и спецхраны, начали публиковаться новые книги и собрания документов, появление которых было невозможно в СССР.

Эта книга сложилась из статей, докладов и лекций, прочитанных и написанных в течение тридцати лет. Ее состав, естественно, отражает круг интересов автора. При этом, среди прочих материалов, автора привлекали малоосвещенные, забытые или в то время умалчиваемые моменты русской истории, судьбы отдельных музыкантов и их произведений, деловые отношения русских и зарубежных музыкальных деятелей. Выбор конкретных тем во многом зависел от проблематики научных конференций, многие из которых предлагали еще не разработанный, совершенно новый круг вопросов. Таковы

тексты, прочитанные на Випперовских чтениях в Музее изобразительных искусств, в Московской, Ленинградской, Нижегородской консерваториях, на конференциях в Энн Арбре и Берне. Другие темы рождались по велению сердца, они были подсказаны чувством долга по отношению к композиторам, судьбы которых сломала советская история. Третьи возникли как благодарный отклик на только что написанную музыку.

Автор считал возможным включить в эту книгу также статьи о музыкальной этимологии. Не будучи проявлением реальной истории, эта сфера мыслительной и языковой деятельности тем не менее составляет особый ракурс музыки — ракурс истории музыкальных смыслов.

Автор считает своим долгом поблагодарить за помощь и консультации А. Г. Грека, Л. Г. Ковнацкую, А. М. Кузнецова, А. К. Лепорка, А. О. Митину, И. В. Охалову, В. А. Севрюгина, И. Н. Соловьеву, Эрнста Хильмара.

10 мая 2006 г.



РАСКОЛ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ.

РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ МЕЖДУ ВНЕШНЕЙ И ВНУТРЕННЕЙ ЭМИГРАЦИЕЙ («первая волна»)*

«Я должен был уехать, иначе я себя похоронил бы в гроб»¹, — писал Сергей Прокофьев, покидая Россию 27 июля 1918 г. «От родины я не должен, не могу и не хочу никогда отказаться, значит, я умираю всю оставшуюся жизнь»², — занес в дорожный дневник Сергей Булгаков, высылаемый из России в 1922-м.

«Россия!

Неужели она погибает? Неужели кончено, неужели нет в ней ни искорки, ни честного помысла? Господи Боже! Просвети меня! Что дороже — родина или интернационал?»³ — вопрошала Мария Юдина в 1917-м в Невельском дневнике.

Эти тайные дневниковые записи — лишь частица того смятения, той тревоги, которые охватили русское общество в 1917 г. Но даже самые прозорливые из людей культуры, предчувствуя, что они переживают миг исторической трагедии своей страны, не могли себе представить, что Россия раскалывается, словно льдина. Оба ее массива невозвратно отдаляются друг от друга, чтобы никогда более не встретиться. Отныне единая страна распалась на две: большевистская Россия и рассеянная по всему миру эмиграция.

Пройдут десятилетия, и историки следующих поколений будут различать «волны» эмиграции. «Первая волна», как мы знаем, связана с Октябрьской революцией и ленинским террором (10–20-е гг.). «Вторая волна» — со Второй мировой войной (40-е гг.). «Третья волна» спровоцирована очередным ограничением гражданских свобод уже после смерти

* Первый вариант статьи — доклад «Die russische Komponisten zwischen inneren und ausseren Emigration» — прочитан в Берне в сентябре 1999 г. Рукопись закончена в августе 2005 г.

¹ Прокофьев С. Дневник 1907–1933 (часть первая). sprkfv, 2002. С. 718.

² Литературная газета. 1990. 6 июня. № 23. С. 6.

³ Юдина М. Лучи Божественной Любви. Литературное наследие / Сост., подготовка текста, прим. А. М. Кузнецова. М.; СПб., Университетская книга. («Российские Пропилеи».) 1999. С. 28.

Сталина, в том числе с идеологическим зажимом (70-е гг.). В 90-е гг. эмиграция приобрела отчасти экономический характер, отчасти же выражала и выражает до сих пор свободный выбор граждан. Эта статья посвящена судьбам русских музыкантов «первой волны» эмиграции.

ВНЕШНЯЯ ЭМИГРАЦИЯ

Вокруг 1917 года

Вопрос об отъезде за границу, вызванном Октябрьской революцией, встал со всей ясностью перед людьми гуманитарных и художественных профессий. Люди творчества, особенно успевшие составить себе имя на Западе, еще до революции были связаны с Европой художественными контактами, гастролями. Эти поездки нельзя было назвать безоговорочно «эмиграцией», пока не грянул 1917 год, и реальная ситуация не была осознана наиболее прозорливыми.

Федор Шаляпин с 1901 г. гастролитировал в Европе, однако после 1917-го вернулся на родину. События первых лет революции побудили его в 1922-м выехать за границу и более не возвращаться.

Сергей Рахманинов отправился в концертное турне по Скандинавии 23 декабря 1917 г. Его желание уехать из России окрепло еще летом, о чем он сообщал Александру Зилоти. Он хотел бы «уехать в Швецию, Норвегию, Данию, или Англию, или Францию. Вообще куда-нибудь из России выехать»⁴. События на родине подкрепили его намерение.

Игорь Стравинский с 1910 г. жил в Швейцарии, наезжая летом к себе в Устилуг Волынской губернии. «С 1907 года... и вплоть до 1914 года, когда война отрезала меня от России, я проводил там хотя бы часть каждого лета. Устилуг был райским уголком для творчества, и я перевез туда из Санкт-Петербурга свой большой рояль Бехштейна»⁵. В последний раз он заехал туда в июле 1914-го, перед началом Первой мировой войны.

Судьбе было угодно, чтобы 80-летний Игорь Федорович вновь увидел родину. Осенью 1962 г. он был приглашен Союзом композиторов СССР посетить Москву и Ленинград. Когда слух об этом разнесся в среде русских музыкантов, Мария Вениаминовна Юдина написала Стравинскому: «Ужасно бы хотелось, чтобы Вы пожаловали к нам в гости»⁶. Стравинский ответил горькой репликой на полях ее письма: «Как странно, „в гости на Родину“». И дальше добавил: «Это и есть наша трагедия, что мы на эту

⁴ Рахманинов С. Литературное наследие / Сост. и ред. З. А. Апетян. Т. 2: Письма. М., 1980. С. 102. Письмо от 22 июня 1922 г.

⁵ Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Общ. ред. М. С. Друскина. Л., 1971. С. 22.

⁶ Юдина М. Лучи Божественной Любви. С. 455.

„Родину“ можем быть приглашены лишь „в гости“»⁷. Отвечая на приветствия людей, Стравинский говорил: «Я уехал из царской России, из России, которая не хотела признавать ничего нового даже в искусстве, и я был рад вырваться оттуда». Далее последовало не лишнее лукавства заверение, обращенное к музыкантам: «Когда здесь произошли перемены, меня, к сожалению, не было, иначе я, вероятно, был бы с вами»⁸.

Уникально сложился отъезд из России Сергея Прокофьева. Первым европейским городом, который увидел и всей душой полюбил молодой Прокофьев во время заграничного путешествия в 1913 г., был Париж. С тех пор мысль о дальних странствиях глубоко засела в нем. «Снилась Индия — и так захотелось ехать путешествовать: далеко, вокруг света. И это случится, это решено. Я придумал такой маршрут...»⁹ Далее он описал этот маршрут от Ниццы до Петербурга через Испанию, Северную и Южную Америку, Новую Зеландию, Австралию, Индию, Цейлон, Красное море, Константинополь и Одессу. Вскоре он всерьез заинтересовался Америкой: читал о ней, продолжая планировать «кругосветное путешествие»¹⁰. 21 сентября 1917 г. Прокофьев вместе с матерью отправился из «мокрого Петрограда» на Северный Кавказ и в конце концов обосновался в солнечном Кисловодске.

Надвигалась революция. «Газеты были беспокойны, всюду восстания большевиков, в Москве и Петрограде стрельба», — записывал Прокофьев в Дневнике¹¹. Но все же рискнул выехать в Петроград на свой клавирабэнд, который должен был состояться 9 ноября (!). Дорожная неразбериха и тревожные слухи побудили его вернуться в Кисловодск. Это, казалось бы, мелкое, но травмирующее происшествие несомненно сыграло свою роль в дальнейших действиях композитора. Кем-то брошенное в разговоре слово «Америка» «оказалось горючим веществом, и вмиг запылал пожар. Ехать в Америку! Конечно! Здесь — закисание, там — жизнь ключом, здесь — резня и дичь, там — культурная жизнь, здесь жалкие концерты в Кисловодске, там — Нью-Йорк, Чикаго. Колебаний нет. Весной я еду». Такова последняя запись в Дневнике в канун 1918 г.¹²

Эта детская фантазия «кругосветного путешествия», целью которого виделась Америка, фантазия, казалось бы совершенно неуместная в столь серьезных обстоятельствах, получила на редкость удачное воплощение. Путь длился пять с половиной месяцев — с 7 марта по 24 августа 1918 г. Маршрут пришлось радикально изменить по сравнению с обычным константинопольским вариантом: Кисловодск, Ростов, Москва,

⁷ Юдина М. Лучи Божественной Любви. С. 456.

⁸ Стравинский И. Публицист и собеседник / Сост., текстол. ред. В. Варунца. М., 1988. С. 204.

⁹ Прокофьев С. Дневник 1907–1933. С. 388.

¹⁰ Там же. С. 399.

¹¹ Там же. С. 676,

¹² Там же. С. 678.

Западная Сибирь, Байкал, Благовещенск, Хабаровск, Владивосток, Токио, Иокогама, Киото, Гонолулу, Сан-Франциско. В этом нелегком путешествии Прокофьев обнаружил качества прирожденного *жизнестроителя*. Ни на минуту не упуская конечной цели — «Америка!», — он умело маневрировал в случае неудач с расписанием пароходов; не падал духом, когда кончались деньги, живя концертами — в Токио, Иокогаме; использовал рекомендации и свои многочисленные знакомства среди эмигрантов — выходцев из России для получения виз, железнодорожных и пароходных билетов. Главную опору составили изложенные в Дневнике *«Принципы духовного состояния во время пути»*. Как велика разница между длинной дорогой, наполненной нервничаньем, досадой, обидой — и дорогой сплошь из хорошего настроения! <...> Сохранить хорошее настроение на весь путь — это марка!»¹³ Он понемногу сочинял музыку и с увлечением писал рассказы, читал Шопенгауэра и Тэна¹⁴, наслаждался ландшафтами иноземных краев, заводил знакомства. Между тем весь этот год прошел «под знаком непрерывного стремления», резюмировал Прокофьев¹⁵. Успех в США оперы «Любовь к трем апельсинам», написанной там же, обеспечил ему позиции для переселения в 1921 г. в Париж.

«Первая волна» эмиграции

Послереволюционная волна эмиграции (1918–1922) была столь мощной, что уследить за всеми судьбами людей, покидающих родину, оказалось невозможным при той тотальной цензуре, которая была учреждена в СССР по отношению к эмигрантам. Среди композиторов, выпавших из русской истории, «потерявшихся» в ней, талант которых раскрылся в Европе или в США, есть несколько значительных имен, которые Россия начала открывать для себя лишь в 90-е гг. XX века.

Прежде всего следует назвать Николая Обухова (1892–1954) и Ивана Вышнеградского (1893–1979), независимо друг от друга покинувших Россию вскоре после революции и поселившихся в Париже. Каждый из них был новатором, однако их объединяла фанатическая преданность мистической и музыкальной утопии Скрябина.

В 90-е гг. в России стали воскресать имена других, не столь радикально мыслящих композиторов. Это — Владимир Дукельский (1903–1969), живший в Америке с 1922 г., это — композитор и музыкальный критик Николай Набоков (1903–1978), двоюродный брат писателя Владимира Набокова, помимо сочинения музыки написавший книгу «Багаж. Мемуары русского космополита», переведенную на русский язык в 2003 г.; его жизнь также окончилась в Соединенных Штатах. Это — уроженец Талли-

¹³ Прокофьев С. Дневник 1907–1933. С. 685.

¹⁴ Ипполит Тэн (1828–1893) — французский философ, родоначальник культурно-исторической школы, автор книги «Философия искусства».

¹⁵ Прокофьев С. Дневник 1907–1933. С. 711.

на композитор и пианист Николай Лопатников (1903–1976), которого чрезвычайно высоко ценил Юрий Арбатский: «Наряду со Стравинским — наиболее значительный русский композитор современности»¹⁶. Его жизнь после окончания в 1917-м Петербургской консерватории была связана с Финляндией, Германией, США. Наконец, упомянем Фому (Томаса) Гартмана (1885–1956) и Владимира Фогеля (1896–1984), которого в Швейцарии считают своим национальным композитором.

Эмигранты, пишущие о музыке (т. е. музыковеды — историки, теоретики, критики), за исключением Николая Слонимского (1894–1995) — музыкального писателя, лексикографа, дирижера, пианиста, уехавшего из Петрограда в США в 1923 г., — никогда не упоминались в советской печати. Между тем некоторые из них стали авторами книг о положении искусства и музыки в большевистской России. Среди них — композитор Юрий Арбатский, автор книги «Этюды по истории русской музыки», а также неопубликованной рукописи «Советское отношение к музыке»¹⁷. Арбатский эмигрировал в 1924 г. в Прагу, получил образование в Лейпциге в классе композиции у Германа Грабнера. Он неоднократно выступал со своими вещами в концертах, имея благоприятную прессу¹⁸. Во время войны, будучи в Праге, привлеченный к разбору «Секретного архива музыкальных первоисточников СССР», переданного в январе 1942-го немцами в распоряжение директора Музыкального института в Праге Густава Бекинга¹⁹, Арбатский попал затем в лагерь для перемещенных лиц в Регенсбурге²⁰. Пережив таким образом перипетии «второй волны» эмиграции, он после освобождения переселился в США. Там он обработал материалы, скопированные им в секретном советском архиве в Праге, и частично издал их в своей книге «Этюды по истории русской музыки».

Московский скрипач, ученик Василия Ширинского Юрий Елагин, работавший в оркестре театра им. Вахтангова, во время войны, видимо, оказался в плену и был помещен в лагерь перемещенных лиц.

После освобождения он уехал в Америку и издал там свою книгу «Укрощение искусства»²¹. Эти и им подобные книги русских эмигрантов, присланные в свое время в Советский Союз, тотчас попадали в спецхраны (специальные хранения) библиотек и не доходили до «широкого читателя». Лишь после «перестройки», когда в некоторых библиотеках были организованы залы зарубежной литературы, стало возможно познакомиться с ними.

¹⁶ Арбатский Ю. Этюды по истории русской музыки. Нью-Йорк, 1956. С. 406.

¹⁷ Арбатский Ю. Советское отношение к музыке (1958–1960). Статья, машинопись. РГАЛИ, ф. 654, оп. 4, ед. хр. 700.

¹⁸ Сведения о его жизни до Второй мировой войны почерпнуты из письма С. А. Траилину от 15 октября 1933 г. РГАЛИ, фонд «Русского музыкального общества в Чехословакии», 2476, оп. 1, ед. хр. 7.

¹⁹ РГАЛИ, ф. 654, оп. 4, ед. хр. 700, л. 10.

²⁰ Там же, л. 17.

²¹ Елагин Ю. Укрощение искусства. Нью-Йорк, 1952. С. 425.

Ленинский террор. «Философский пароход»

После революции 1917 г. в России ясно обозначились *три формы* эмиграции: *добровольный отъезд*, *высылки* инакомыслящих и «враждебных революции элементов» и *невозвращение* (так называемые «невозвращенцы»). Сделаем существенную оговорку: люди искусства не составляли особый слой русской культуры, который в наибольшей степени пострадал от послереволюционных репрессий. Поэтому, не представляя себе целостной картины российской действительности первой половины 20-х гг., невозможно почувствовать зловещей атмосферы, царившей в стране.

Интеллигенция оказалась тем слоем русского общества, на который с особой остротой пала тяжесть выбора: *оставаться* или *уезжать*? Для того чтобы трагизм положения, какой бы путь люди ни выбрали, стал ясен, сопоставим две картины: добровольная эмиграция в Европу и в те же годы насильственное изгнание из России. Судьбу эмигрантов «первой волны» красноречиво обрисовал писатель-эмигрант Владимир Варшавский в книге «Незамеченное поколение», охарактеризованной автором как «опыт рассуждения о судьбе эмигрантских сыновей». Он пишет о первых годах эмиграции:

«За рубежом в то время оказалась значительная часть верхнего слоя общества: писатели, философы, богословы, поэты, профессора, художники, артисты; бывшая знать, чиновники, офицеры <...> и люди либеральных профессий; наконец, остатки „Ордена русской интеллигенции“: немногочисленные, но активные группы кадетов, эсеров и меньшевиков. Они издавали эмигрантские газеты и журналы, и их публицистика и дискуссии занимали авансцену эмигрантской общественной жизни. Но по-настоящему эти остатки демократической и социалистической интеллигенции не имели влияния и были окружены враждой огромного большинства эмигрантов. Вражда эта была основана на убеждении, что интеллигенция „сделала“ революцию и потому несет ответственность за все ужасы и разрушения»²².

Что же происходило в это время в России с теми представителями русской интеллигенции, которые не верили в длительность «беспорядков» или верили в возможность «нормальной жизни» при советской власти?

Бессчетны злодеяния нового режима против «инакомыслящих» по всей России. Но одно из них — правда, почти бескровное — стало знаковым поступком власти, превратилось в *символ*, изменивший ментальность страны.

«Весна 1922 года, — писал Сергей Хоружий в 1990-м, — начало широкого наступления в области идеологии, резко ужесточившего атмосферу культурной жизни»²³. Однако борьба с инакомыслящими началась раньше. 19 февраля 1920 г. был арестован и в течение всего 1921 г. со-

²² Варшавский В. С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 21.

²³ Хоружий С. Философский пароход. Как это было // Литературная газета. 1990. 9 мая. № 19. С. 6.

держался в Бутырской тюрьме философ Сергей Евгеньевич Трубецкой, обвиненный в участии в организации «Тактического центра». Его амнистировали в 1922 г.²⁴ В 1921-м была разгромлена кафедра философии Петроградского университета, закрылись издательства, открытые совсем недавно. 2 июня 1922-го в газете «Правда» появилась погромная статья «Диктатура, где твой хлыст?», подписанная криптонимом О; ее приписывали Троцкому. Она посвящена новой книге Юлия Айхенвальда «Поэты и поэтессы»; в статье предлагалось «хлыстом диктатуры заставить Айхенвальдов убраться за черту в тот лагерь содержанства, к которому они принадлежат по праву...»²⁵. В марте того же года в статье Ленина «О значении воинствующего материализма» было предложено «вежливенько препроводить в другие страны буржуазной демократии»²⁶ ученых, подобных Питириму Сорокину.

В лаконичной форме эту идею выразил плакат неизвестного художника из города Казани, надпись на котором гласит: «Тов. Ленин очищает землю от нечисти». Но настал момент заменить эту «беллетристику» конструктивным решением. 19 мая 1922 г. Ленин отправил секретное письмо Дзержинскому о «высылке за границу писателей и профессоров, помогающих контрреволюции. Надо это подготовить тщательнее. <...> Поручить все это толковому, образованному и аккуратному человеку в ГПУ»²⁷. Фактически были заказаны «досье на самый обширный круг профессоров и писателей»²⁸.

Результатом этой работы стал «Список активной антисоветской интеллигенции» Москвы и Петрограда, составленный 31 июля 1922 г. комиссией, в которую входили Л. Б. Каменев, Д. И. Курский, И. С. Уншлихт²⁹.

²⁴ Выставка «Философский пароход. Высылка интеллигенции из Советской России в 1922 году». Выставочный зал федеральных архивов (г. Москва, ул. Б. Пироговская, д. 17) с 22 июля по 7 сентября 2003 г. Опросный лист Московского политического Красного Креста, заполненный философом С. Е. Трубецким.

²⁵ Цит. по: Дранов А. В., Рейтблат А. И. Айхенвальд // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918–1940. Писатели Русского Зарубежья. М., РОССПЭН 1997. С. 18.

²⁶ Хоружий С. Философский пароход... С. 6.

²⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. Т. 54: Письма. 1965. С. 265.

²⁸ Хоружий С. Философский пароход...

²⁹ Каменев (Розенфельд) Л. Б. (1883–1936). Член партии с 1901 г. В ноябре 1917-го избран председателем ВЦИК. В 1922–1926 гг. — зам. председателя СНК РСФСР. В январе — августе 1926 г. — нарком внешней и внутренней торговли СССР. 24 августа 1936 г. осужден по делу об «антисоветском объединенном троцкистско-зиновьевском центре». Расстрелян. Курский Д. И. (1874–1937) — член партии с 1904 г., в 1918–1928 гг. — нарком юстиции, с 1921 г. — в ВЧК–ОГПУ–НКВД, с апреля 1937 г. — зам. наркома внутренних дел СССР. 8 июля 1937 г. застрелился. Уншлихт И. С. (1879–1938) — член партии с 1900 г. С апреля 1921 г. до осени 1923 г. — зам. председателя ВЧК–ОГПУ. В 1937 г. арестован, в 1938 г. расстрелян. См.: Лубянка. Сталин и ВЧК–ГПУ–ОГПУ–НКВД. Январь 1922 — декабрь 1936. (В серии: Россия. XX век. Документы / Ред. академика А. Н. Яковлева. Сост.: В. Н. Хаустов, В. П. Наумов, Н. С. Плотникова. М., 2003. С. 835, 837–838, 849–850.)

Появлению документа предшествовал ряд правительственных постановлений³⁰. В «Список» вошел цвет русской мысли, интеллигентности, нравственности, профессионализма. Приведем выдержки из этих документов:

«Сопроводительная записка И. С. Уншлихта И. В. Сталину с приложением списков антисоветской интеллигенции Москвы, Петрограда и двух списков с характеристиками упомянутых лиц».

В списке активной антисоветской интеллигенции:

Профессура Москвы:

- профессора 1-го Московского университета;
- профессора Московского высшего технического училища;
- профессора Петровско-Разумовской Сельскохозяйственной Академии;
- профессора института инженеров Путей сообщения;
- профессора разных учебных заведений (Москва, Казань).

В общем списке активных антисоветских деятелей по делу издательства «Берег»:

Трубецкой Сергей Евгеньевич.

Список лиц, проходящих по делу № 813 (группа Абрикосова³¹).

Список антисоветских агрономов и кооператоров.

Список врачей.

Список антисоветских инженеров (Москва).

Список литераторов:

Франк Семен Людвигович, Розенберг, Кизеветтер А. А., Озерецковский Вениамин Сергеевич, Юровский Александр Наумович, Огановский Николай Петрович, Айхенвальд Юрий (sic!) Исаевич, Бердяев Н. А., Озеров Иван Христофорович, Осоргин Михаил Андреевич, Матусевич Иосиф Александрович, Ефимов (профессор).

Подпись: «31.VII/ 22 г. Л. Каменев Курский Уншлихт».

В дополнительный список антисоветской интеллигенции (профессура Москвы):

Кравец Торичан Павлович, Изгарышев Николай Алексеевич.

В списке литераторов:

Кудрявцев Василий Михайлович, Мякотин Венедикт Александрович, Пешехонов Алексей Васильевич, Степун Федор Августович...

Подпись: «31.VII/ 22 г. Каменев Курский Уншлихт»

³⁰ «Записка Ф. Э. Дзержинского в политбюро ЦК РКП(б) с приложением докладной записки ГПУ об антисоветских группировках среди интеллигенции», № 20. С. 35–41 (см. также № 21, 27, 28, 30).

³¹ «Абрикосов Владимир Владимирович. Священник римско-католической церкви в Москве» (фрагмент из досье). Цит. по кн.: Лубянка. Сталин... С. 52.

В списке антисоветской интеллигенции г. Петрограда:

Сорокин Питирим Александрович, Каган А. С., Лутохин, Замятин Е. И., Петрищев А. Б., Булгаков С. Н., Волковысский М. И., Чаадаев И., Карсавин, Лосский.

В общем списке активных антисоветских деятелей по делу издательства «Берег»:

Трубецкой Сергей Евгеньевич, Фельдштейн Михаил Соломонович³².

Часть списков была снабжена характеристиками лиц, намеченных к высылке. Уншлихт обратился к Сталину с «Запиской», в которой просил «об отпуске для указанной цели [расходы на высылку] специального фонда в 50 миллиардов рублей»³³ (по тогдашнему курсу). Всего, судя по смете расходов, к высылке были приготовлены 217 человек³⁴.

В ночь с 16 на 17 августа 1922 г. «повсеместно в крупных городах были произведены аресты намеченных деятелей науки и культуры»³⁵. После арестов — тюрьма (для петроградских — до 68-ми дней), допрос, обвинения по 57-й статье Уголовного кодекса РСФСР, введенного в действие постановлением ВЦЧК от 1 июня 1922 г., — контрреволюционная деятельность³⁶. Срок высылки не был указан, но устно сообщалось, что пожизненно. Давали на подпись уведомление о том, что возвращение в страну без разрешения будет караться расстрелом.

Первый «философский пароход» «Обер-бургомистер Хакен» отправился в путь 30 сентября и увез 30 (или 33) высланных из Москвы и Казани (с семьями — около 70 человек). Далее, пароход «Пруссия», отплывший 18 ноября, доставил в Берлин 17 высланных из Петербурга (с семьями — около 44 человек). В Берлине группа изгнанников насчитывает «33 москвича и провинциала и 17 петербуржцев с семьями же около 115 человек»³⁷. Шли также пароходы из Севастополя, Одессы и Киева в Константинополь, в Варну. 115 человек — это ядро высланных, известных поименно. Лутохин пишет, что были арестованы «в ту же ночь и еще 161 человек». Эмигрантская газета «Руль» в анонимной справке



Высылка из советской России в 1922 г. Профессор И. А. Ильин и князь С. Е. Трубецкой

³² Цит. по кн.: Лубянка. Сталин... С. 41, 43–46, 52.

³³ Там же. С. 59.

³⁴ Там же.

³⁵ Хоружий С. Философский пароход... С. 6.

³⁶ Кутафин О. Е., Лебедев В. М., Семигин Г. Ю. Судебная власть в России. История. Документы в 6-ти томах. Т. 5. Советское государство. М.: Мысль. 2003. С. 182.

³⁷ Хоружий С. Философский пароход... С. 6.



Философский пароход. Профессор А. А. Кизеветтер и князь Ю. И. Айхенвальд

называет 192 представителя профессуры и интеллигенции. «Наибольший культурный вес, — пишет С. Хоружий, — представляет собой безусловно группа философов: Николай Бердяев, отец Сергей Булгаков, Николай Лосский, Семен Франк, Лев Карсавин, Иван Ильин, Федор Степун. Это — основа русской мысли нашего века»³⁸. Там же были Александр Кизеветтер, Сергей Мельгунов, священник Анатолий Флоровский, упомянутый выше литератор Юлий Айхенвальд, князь Сергей Трубецкой, литератор Иосиф Матусевич, Михаил Осоргин и другие.

Философы не хотели уезжать. Бердяев писал: «Когда мне сказали, что меня высылают, у меня сделалась тоска. Философы, строящие самобытную русскую метафизику, связаны были с родиной не только жизнью, но и мыслью, самыми истоками своего творчества»³⁹. Как жизненную трагедию воспринял высылку религиозный философ Сергей Булгаков (см. с. 5).

Историк, философ, богослов Лев Карсавин на допросе 18 августа 1922 г., согласно протоколу, заявил: «Будущее России не в эмиграции. Часть эмиграции, по моему убеждению, вернется и сольется с Россией»⁴⁰. Судьба решила так, что ему действительно пришлось вернуться в страну Советов. В 1927-м он был приглашен в Каунасский университет возглавить кафедру всеобщей истории. После войны он вновь оказался на территории СССР. В 1949 г. его арестовали и приговорили к 10 годам строгого режима в воркутинских лагерях. Биограф и исследователь Л. Карсавина Сергей Хоружий писал о нем: «В инвалидном лагере Абезь [Коми], болея туберкулезом, он продолжает творческую работу, создав около 10 небольших религиозно-философских сочинений, в числе которых произведения философской поэзии: венок сонетов, сочиненный без бумаги в тюрьме, и крупный цикл терцин. Вокруг Карсавина образуется кружок заключенных, обсуждаются темы искусства, философии, религии; Карсавин приобретает славу духовного учителя. До последних дней его жизнь в лагере — непрерывная самоотдача. Медленно умирая, он не оставляет занятий с учениками, ведет духовные беседы со всеми ищущими. В лагерной судьбе Карсавина в значительной мере воплотилась

³⁸ Хоружий С. Философский пароход... С. 6.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Экспонировано на выставке «Философский пароход».

его философия, ключевая идея которой — принятие жертвенной кончины»⁴¹. «Крестный путь» Карсавина описал в своих воспоминаниях его лагерный ученик А. Ванеев. Похоронил философа и сберег его могилу лагерный врач Владас Никодимович Шимкунас⁴².

Музыканты не значились среди высылаемых из России. Однако русское общество чувствовало, что грубо вырываются важнейшие клетки живого целого. Множество интеллектуальных и творческих связей объединяло людей — высылаемых (либо классифицированных как «антисоветская интеллигенция») и остающихся. Мария Вениаминовна Юдина была ученицей Льва Карсавина в Петроградском университете перед самым его изгнанием (1920–1921). Накануне его ареста в 1949 г. она ездила в Вильнюс с концертами, которые задумала как повод для свидания с любимым учителем.

Н. О. Лосский был заведующим кафедрой философии в Петербургском университете. У него учился до революции Михаил Бахтин. С Ф. А. Степуним встречался Борис Пастернак в 1910-е г. в литературно-философском кружке при издательстве «Мусагет».

Дмитрий Шостакович сотрудничал в 1927–1928 гг. с Евгением Замятиным в работе над либретто оперы «Нос». Арестованный и приговоренный к высылке в 1922-м, Е. Замятин был, однако, оставлен в Петрограде благодаря вмешательству влиятельных друзей. Угроза новой расправы возникла в 1929-м. Письмо к Сталину с просьбой о выезде, написанное Замятиным по совету М. Горького в 1931 г., позволило ему покинуть Россию.

Трагедия разлома русской культуры, символом которого стала операция «Философский пароход», по прошествии многих десятилетий предстает в ином освещении. Исследователь «Сталинского террора» Юрий Финкельштейн сформулировал это следующим образом:

«Ненависть к интеллигенции острее и долговечнее ненависти классовой. Потому и дореволюционная, и рожденная революцией интеллигенция понесла в России невосполнимые потери. Спасибо Ленину, что хоть часть ее он выдворил из России и тем спас от истребления. Сталин так не поступал»⁴³. При нем изменилась стратегия: *изгнание* уступило место *ликвидации*.

Разруха

«Красному террору» сопутствовала всеобщая разруха, голод и болезни, охватившие всю страну. Бесстрашным протестом против политики правительства, репрессий, разорения крестьян явился уникальный доку-

⁴¹ Хоружий С. Карсавин // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918–1940. Писатели Русского Зарубежья. М., РОССПЭН 1997. С. 208.

⁴² См. примечания А. Кузнецова к ст.: Юдина М. В. О Льве Платоновиче Карсавине // Юдина М. Лучи Божественной Любви. С. 159.

⁴³ Финкельштейн Ю. Е. Свидетели обвинения. Тухачевский, Власов и другие... (проклятые генералы) // Нева. СПб., 2001. С. 18–19.

мент — шесть писем Анатолию Луначарскому, написанных Владимиром Короленко в 1920 г. Современники называли Короленко «нравственным гением» России. Напомню, что в 1921 г. Короленко тяжело заболел, и ему был предоставлен правительством специальный вагон-салон для поездки за границу для лечения со своей семьей. Короленко отказался покинуть родину. Хоронила его сорокатысячная процессия.

Вот фрагмент из шестого письма Короленко Луначарскому: «...сердце сжимается при мысли о судьбе того слоя русского общества, который принято называть интеллигенцией. Рассмотрите ставки ваших жалований и сравните их с ценами хотя бы на хлеб. Вы увидите, какое тут смешное, вернее, трагическое несоответствие. И все-таки живут. <...> Вы убили буржуазную промышленность, ничего не создали взамен, и ваша коммуна является огромным паразитом, питающимся от этого трупа. <...> Все разрушается: дома, отнятые у прежних владельцев и никем не реставрируемые... заборы разбираются на топливо, одним словом, идет общий развал. Ясно, что дальше так идти не может, и стране грозят неслыханные бедствия. Первой жертвой их явится интеллигенция»⁴⁴. Луначарский не ответил на письма. Они были опубликованы в Париже в 1922 г. после смерти Короленко.

Эти строки Короленко подтверждаются прошениями, письмами, которые посылали деятели искусства тем людям в государственном аппарате, от которых, в сущности, зависело их физическое существование. В РГАЛИ хранятся неопубликованные письма профессора Александра Глазунова, директора Петроградской консерватории, Захарию Григорьевичу Гринбергу, заместителю Луначарского, члену Коллегии государственной комиссии Наркомата просвещения РСФСР, образованной 18 июня 1918 г.

Письмо первое (от 23 апреля 1919 г.):

«Многоуважаемый Захар Григорьевич,

При сем прилагаю ходатайство Совета Петроградской консерватории о предоставлении ей в пользу Театрального зала и об отпусках за границу профессоров консерватории Александра А. Винклера⁴⁵ и Сергея Коргуева⁴⁶. Об этих ходатайствах я имел честь докладывать Вам при нашем последнем свидании в Петербурге, и Вы были так добры и высказали готовность поддержать их перед Анатолием Васильевичем [Луначарским]. Названные профессора находятся в ужасном состоянии и обстоятельно нуждаются в лечении за границей, чем скорее, тем лучше.

Примите уверения в моем глубоком уважении и преданности.

А. Глазунов⁴⁷».

⁴⁴ Короленко Вл. Письма к Луначарскому. Париж, 1922. С. 52.

⁴⁵ А. Винклер — композитор и пианист, эмигрировал в 1924 г.

⁴⁶ С. Коргуев — профессор по классу скрипки, с 1925 г. жил в США.

⁴⁷ РГАЛИ, ф. 1560 З. Гринберга, оп. 1, д. 1, л. 1.

Письмо второе (от 17 июня 1920 г.):

«Многоуважаемый Захар Григорьевич!

Очень извиняюсь, что принужден был опять беспокоить Вас своими просьбами. <...> Наш заведующий счетного [отдела?] А. В. Ласточкин лично передал Вам ходатайство консерватории об отпуске на заготовки дров для консерватории трех миллионов рублей. Обращаюсь к Вам с горячей мольбой не отказывать поддержать наше хозяйство.

Средства, великодушно Вами отпущенные на лечение уже выздоравливающего профессора В. И. Сорокиной, уже пришли к концу. Сам я не имею возможности помочь ей, так как и мое материальное положение очень пошатнулось, и потому я опять принужден обратиться к Вам за поддержкой. В настоящее время В. И. Сорокина переведена в клинику для душевных и нервных больных к проф. Осипову, который так же, как и другие врачи, настаивают на ее усиленном питании извне. <...> Сам я за последнее время чувствую себя хуже: у меня на нервной почве появился зуд, мешающий мне спать. Тем не менее вследствие семейных и служебных обстоятельств еще колеблюсь относительно предложенной Вами командировки за границу...»⁴⁸

Третье письмо к Гринбергу (от 11 марта 1921 г.) касалось просьбы композитора отпустить на гастроли в Эстонию вместе с ним скрипачку Цецилию Ганзен, которой «нарком внешней торговли полпред и торгпред в Англии Леонид Красин отказал в выезде»⁴⁹.

Гринберг по мере сил помогал своим подопечным музыкантам и литераторам, среди которых были Есенин и Дункан, писатели Александр Куприн, В. Немирович-Данченко, Корней Чуковский. Биография этого «неутомимого защитника» творческой интеллигенции после 1921 г. покрыта туманом. «Краткий путеводитель» по бывшему спецхрану сообщает, что З. Г. Гринберг был репрессирован в 1949 г.⁵⁰

Каково же было отношение власти к незапланированной ею эмиграции композиторов? Этот вопрос обсуждался среди музыкантов, стремящихся наладить музыкальную жизнь в советской России. Владимир Держановский послал на имя Луначарского письмо, содержание которого пересказано в его письме Б. Асафьеву от 16 января 1924 г.: «Я писал, что наши композиторы на распутьи, но что советские учреждения (опера, концерт, издательства) делают все возможное, чтобы толкнуть композиторство на зарубежные эстрады и в объятия заграничных издательств. Я подчеркнул, что успех его [композиторства] там и акклиматизация обеспечены. Я думаю, что теперь самый настоящий момент (ибо Нарком

⁴⁸ РГАЛИ, ф. 1560 З. Гринберга, оп. 1, 1 л. 2.

⁴⁹ Там же, л. 3.

⁵⁰ Краткий путеводитель по бывшему спецхрану РГАЛИ. М.; Париж, 1994. С. 16.

вообще напуган стремлением всех за границу и нежеланием уже уехавших возвращаться) подать Наркому сравнительно краткую, но все же обстоятельную <...> докладную записку»⁵¹.

Нарком просвещения был действительно напуган и предпринял незамедлительные действия. 3 августа 1925 г., впервые уезжая за границу, Болеслав Яворский получил от Луначарского письмо со специальным заданием: «снести с музыкантами Боровским, Прокофьевым и Стравинским». <...>

«Правительство согласно на возвращение их в Россию. Оно согласо дать им полную амнистию за все прежде совершенные проступки, если даже таковые имели место». И приписка: «Само собой разумеется, гарантию их неприкосновенности в случае какого-либо контрреволюционного поведения их в будущем мы дать не можем»⁵². Видимо, письмо возымело действие: в 1927 г. состоялись гастрольные поездки Прокофьева и Боровского в СССР. Стравинский же, до которого этот призыв на родину тоже дошел, со всем вниманием отнесся к отсутствию «гарантий неприкосновенности» и с места не тронулся.

Попытки уследить за поведением уехавших на Запад принимали со стороны советских властей порой комические формы. В 1928 г. Глазунов наконец решился на приглашение посетить Вену и Европу по случаю столетнего юбилея Шуберта в качестве члена международного жюри. Он выехал вместе с женой Ольгой Николаевной 15 мая 1928 г. На Западе, в том числе и в Париже, куда он переехал, его преследовали болезни, помешавшие ему вернуться в Советский Союз. Тем не менее в 1930-м он принял приглашение дать в Америке несколько концертов. В июне 1930-го Феликс Кон, заместитель председателя Интернациональной контрольной комиссии, предпринял попытки вернуть Глазунова в Россию. Приводим ответное письмо из полпредства:

«Уважаемый товарищ,

Ваше письмо, адресованное через Полпредство проф. Глазунову, не могло быть нами ему передано, т. к. он в Париже сейчас не проживает. По имеющимся в Генконсульстве сведениям проф. Глазунов уехал в Америку, однако нам не известно, когда он уехал, на сколько времени и где сейчас находится.

С товарищеским приветом I-й секретарь Полпредства

И. Дивильковский»⁵³.

На самом деле Глазунов в это время был уже в Париже. Разболевшись в Америке, он сорвал три своих концерта и оказался в тяжелейшем финансовом и моральном положении. Вернуться в Париж ему помогла матери-

⁵¹ РГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 542, л. 9–10 об.

⁵² См.: Яворский Б. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. И. Рабинович. Т. 1. 2-е изд. М., 1972. С. 318.

⁵³ РГАЛИ, ф. 645, оп. 1, ед. хр. 181, л. 11

альная помощь Сергея Рахманинова и Александра Зилоти. Последние шесть лет жизни в Париже Глазунов провел, страдая суставным ревматизмом ног.

Шесть лет между 1922 и 1928 гг., совпавшие со временем НЭПа, оказались для интеллигенции относительной передышкой. Некоторые из оставшихся поверили в возможность жить в Советском Союзе и заниматься искусством. Пока еще надеялись «пересидеть» трудные годы в России люди преклонных лет. Но уезжали многие. В 1922-м не вернулся из служебной командировки в Берлин Артур Лурье, бывший в тот момент заведующим музыкальной подсекцией МУЗО. В 1923-м, по возможности незаметно, покинул Россию Федор Акименко. Тогда же выехал на гастроли с целью лечения в Германию, затем во Францию Сергей Ляпунов. В 1924 г. он умер за несколько часов до концерта. В 1926 г. уехал в Париж композитор и музыковед Леонид Сабанеев, в 1927-м не возвратился из научной командировки в Нью-Йорк Йозеф Шиллингер, в 1928-м остался в Париже Александр Глазунов, в 1929-м покинул Россию дирижер Николай Малько. Не для всех музыкантов, стремившихся бежать из России, это предприятие оканчивалось благополучно. Профессор Московской консерватории скрипач Карл Григорович при попытке нелегально перейти границу в 1920 г. был схвачен и расстрелян⁵⁴.

Грустную историю своего отъезда за границу описал Александр Гречанинов в книге «Моя жизнь». В 1924 г., «видя наше серое и порой тяжелое существование, граф и графиня Манзони стали нас всячески уговаривать бросить Россию и уехать жить за границу. <...> Но хорошо уехать за границу, если знать, на что там жить <...>. Все же я решил поехать, дать несколько концертов в разных городах Европы <...>. Уезжая за границу, я не знал, останусь ли там навсегда или вернусь обратно в Россию. <...> Была весна... когда мы с Марией Григорьевной навсегда покинули родину. С тех пор я живу с незаживающей сердечной раной»⁵⁵.

Внутренняя эмиграция — одна из стратегий художественного творчества в советской стране

Внешняя эмиграция из СССР в 1910–1920-е гг. была явлением столь массовым и масштабным, что ей удалось несколько обновить этнический «ландшафт» некоторых европейских столиц — Парижа, Берлина, Праги. Гораздо менее заметной оказалась *внутренняя* эмиграция. Творческие люди в СССР, не желавшие сотрудничать с властью и выполнять «социальный заказ», оставаясь в России, уходили словно «под кожу» страны.

Священник Георгий Чистяков писал в 1999 г.: «Об эмигрантах внутри страны *не написано почти ничего*, поскольку жизнь их была во много раз

⁵⁴ Елагин Ю. Укрощение искусства. С. 242.

⁵⁵ Гречанинов А. Моя жизнь. Нью-Йорк, б. д. С. 132.

более незаметной, чем та, что была прожита русскими в Париже. В России незаметность была неперенным условием выживания»⁵⁶.

Понятие внутренней эмиграции достаточно расплывчато. В строгом смысле слова она означала у людей творчества отказ от официально-общественных проявлений своей профессии. Эта жизненная позиция потенциально уводила художника в безвестность. Но иногда во внутреннюю эмиграцию уходили как в убежище после благополучного и даже успешного начала карьеры. В других случаях, наоборот, из внутренней эмиграции выталкивала если не творца, то его творения сама жизнь, изменившаяся действительность.

Необъявленный статус внутреннего эмигранта в тоталитарном государстве предполагает определенные черты характера, прежде всего сильную личность, независимость общественного поведения и отвращение к компромиссу. Подобные творческие личности должны обладать редкой способностью: высоко ставить частную жизнь, свой свободный внутренний мир и его ценности, не стремясь «осуществить себя» в обществе.

Для рассказа об этой категории творческих людей я выбрала две судьбы.

Николай Иванович СИЗОВ
(1886–1962)

Н. И. Сизов — пианист и театральный композитор, автор музыки к спектаклю «Принцесса Турандот» в третьей Студии МХАТ. Почему выбрана эта фигура? Ведь Николай Иванович не покинул профессии композитора. Однако в конце 1920-х гг. среди советских композиторов, связанных с «современничеством», после наступления РАПМ (Российская ассоциация пролетарских музыкантов) началась «эмиграция» из сферы собственно композиторского творчества в минимально идеологизированные области музыкального творчества. Это были фольклористика, педагогика и, конечно, театр. Член АСМ (Ассоциация современной музыки), автор «Телескопов» и «Электрофикации» Леонид Алексеевич Половинкин ушел в детский театр, полностью растворившись в нем.

Путь к театру у Н. И. Сизова был не прост, и сам случай его внутренней эмиграции несет в себе несомненную изысканность. Он учился в Московской консерватории по теории у С. И. Танеева, по классу фортепиано у К. Н. Игумнова и по классу композиции у Н. К. Метнера. Однако окончил консерваторию с большой серебряной медалью в 1914 г. только как пианист. Он учился у Метнера в тот единственный семестр 1909/1910 г., после которого Метнер на пять лет покинул консерваторию.

⁵⁶ Св. Чистяков Г. Внутренняя эмиграция // Русская мысль. 1999. № 4254. 21–27 января. С. 13.

Но за это время Метнер успел полюбить своего ученика. «У меня до сих пор (кроме Сизова) не было ни одного приличного результата в моих педагогических усилиях», — писал он в 1913 г. А. Гедике⁵⁷. Однако в самооценке Сизова существовал некий излом. В отличие от Метнера, ценившего его, Сизов, по-видимому, обладал болезненной неуверенностью не только в своем композиторском даровании, но и в «устройстве» своей жизни — профессиональной и материальной. Свидетельством его трудного характера служат строки из письма к нему Метнера: «Ваше „упрощение“ жизни не есть упрощение, а растаптывание ее или, еще вернее, Вы точно хороните себя в жизни, как в земле...»⁵⁸ Недаром слова «устроение», «устроиться» Метнер повторил в своем письме шесть раз.

После окончания Гражданской войны, во время которой Сизов объездил с агитпоездом Главного политического управления Красной Армии всю Россию «от Новозыбкова на западе до Ташкента и Кушки на юге» в качестве музinstrуктора и актера⁵⁹, он, как писал позже его сын Андрей, «потянулся не столько к концертам как пианист, а к драматическому театру, к своим соседям по Арбату, к новорожденной III студии»⁶⁰. Надо было «устраиваться». И Сизов пришел в театр к Вахтангову, предложив свои услуги в качестве пианиста. Вахтангову же, напротив, требовался композитор для пьесы «Принцесса Турандот» по Гоцци. Сизову необыкновенно повезло: он «устроился» в «невсамделишний» спектакль масок. В глухие голодные месяцы 1921 г. он «эмигрировал» в комедию дель арте Гоцци. Он не сразу понял, куда он попал. Чрезвычайно любопытное описание делового свидания Сизова с Вахтанговым оставил Юрий Елагин — скрипач оркестра в театре Вахтангова, после освобождения в 1945 г. из фашистского плена американцами уехавший в США и издавший книгу «Укрощение искусства». Вот это описание: «Две ночи напролет говорил с ним Вахтангов, развивая свои идеи о музыке к „Турандот“, и к концу второй ночи убедился, что хмурый молодой человек понял его вполне... „Принцесса Турандот“ получила ту музыку, какую должна была получить... Интересно, что он ввел в состав оркестра гребешки (расчески), покрытые папиросной бумагой, придав общему звучанию характер странный, резкий и пронзительный»⁶¹, «невсамделишний», как вспоминал сын⁶². На какое-то время сочинение музыки к «Турандот» стало жизнью Сизова, дом был переполнен этими звуками, на изобретение которых «было потрачено столько времени и выдумки», к которым добавились звуки окарины и цимбалы⁶³.

⁵⁷ Метнер Н. К. Письма / Сост. и ред. З. А. Апетян. М., 1973. С. 145.

⁵⁸ Там же. С. 140. Письмо от 6 июня 1913 г.

⁵⁹ ГЦММК им. М. И. Глинки, ф. 346, № 485, л. 25.

⁶⁰ Там же. С. 26.

⁶¹ Елагин Ю. Укрощение искусства. С. 33.

⁶² ГЦММК им. М. И. Глинки, ф. 346, № 485, л. 4.

⁶³ Там же.



«Принцесса Турандот».
Обложка нотного издания.
Москва — Петроград. 1923 г.

Успех «Принцессы Турандот» был невероятен, благодаря этому спектаклю произошло становление театра. Пьеса была сверхрепертуарна: до 1940 г. зафиксировано около 100 рецензий. Вальс, который сочинили Сизов и пианист и актер театра Алексей Козловский, стал анонимной народной музыкой на многие десятилетия.

За свою жизнь Сизов написал музыку примерно к 36 спектаклям, особенно обильны были заказы от театра Вахтангова в 20-е гг. Среди знаменитых в советское время спектаклей с его музыкой — «Женитьба», «Коварство и любовь», «Лев Гурыч Синичкин», «Зойкина квартира», «Барсуки», «Дама-невидимка», «Пиквикский клуб», «Давным давно». Однако эмиграция в сказку, вероятно, больше не предоставилась Сизову в столь чистом виде. Несмотря на отсутствие регулярности в заказах,

из-за чего Сизов нередко оставался без работы (об этом воспоминания сына умалчивают), он проявлял необъяснимую в этих условиях принципиальность. Как рассказывает Ю. Елагин, в 1933 г. к нему обратились из театра Вахтангова «с просьбой написать музыку к пьесе „Дорога цветов“ (автор Валентин Катаев). После размышлений Сизов позвонил в театр и сказал: „Я долго думал о возможности моей работы с вашим театром... и пришел к заключению, что это невозможно. Этой лживой пьесе, которую вы хотите ставить, музыка не нужна“»⁶⁴. «Дорогу цветов» передали Дмитрию Кабалевскому, а Сизова в театр Вахтангова больше не приглашали.

Яков Эммануилович ГОЛОСОВКЕР
(1890–1967)

Я. Э. Голосовкер — философ, писатель, переводчик, человек необычной судьбы, родился в Киеве. Голосовкер начал свою деятельность в «открытом пространстве» досоветской и советской истории. Он закончил классическое и философское отделения Киевского университета. Переехав в Москву, был назначен Крупской директором бывшей Медвед-

⁶⁴ Елагин Ю. Укрощение искусства. С. 34.

никовской мужской гимназии в Староконюшенном переулке, по распоряжению Луначарского отправился в Крым, чтобы обеспечивать охрану памятников⁶⁵. Стремясь усовершенствоваться в философии, жил в 1922 г. в Берлине. Вернувшись в Москву, читал лекции по античной литературе и философии во 2-м МГУ, на Высших литературных курсах. Короче говоря, начало профессиональной жизни Якова Эммануиловича предвещало путь без терний советского интеллигента первой половины 20-х гг.

Не вполне ясно, как долго продолжалась педагогическая работа Голосовкера в советских учебных заведениях⁶⁶, как долго он оставался «на поверхности» публичной жизни. Однако с определенностью можно сказать, что стержнем его деятельности стала не служба, но кабинетная работа — стихотворные (с древних языков и с немецкого) и прозаические переводы, сочинение стихов и прозы, а также философские исследования «неакадемической» традиции. Среди переводов выделялся Ницше — «Так говорил Заратустра»⁶⁷. В начале 1930-х гг. литературно-философская деятельность «в стол» достигла исключительной интенсивности. В 1936 г. Голосовкера арестовали за связь с руководителем издательства «Academia» Л. Б. Каменевым — предполагаемым ответственным редактором вышеназванного перевода Голосовкера⁶⁸. Ссылка под Воркутой продолжалась недолго по тем временам: через три года он возвращается, но живет за 101-м километром от Москвы в городе Александрове (характерная судьба многих политзаключенных). С 1942 г., не имея собственного жилья, Голосовкер обитает на писательских дачах в Подмосковье, прежде всего в Переделкине.

Государственная служба, вероятно, была исключена из дальнейшей жизни Голосовкера. Однако он не избегал контактов с издательствами и, более того, стремился быть опубликованным. Его имя то всплывает, то надолго исчезает из поля зрения читателей. Так в 1955-м и 1957-м гг. в Детгизе двумя изданиями вышли «Сказания о титанах». В 1963-м обратила на себя внимание вышедшая в Москве книга Голосовкера «Достоевский и Кант». Однако то была лишь верхушка айсберга.

С момента ареста и до самой смерти в 1967 г. (а также после смерти!) с наследием Якова Эммануиловича происходили странные — роковые либо мистические — события. Все началось с сожжения архива

⁶⁵ См.: Брагинская Н. В. Об авторе и о книге // Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Сост. и авторы прим. Н. В. Брагинская и Д. Н. Леонов. М., 1987. С. 189.

⁶⁶ Сигурд Оттович Шмидт называет 1929 г. (Шмидт С. О. О Якове Голосовкере // Голосовкер Я. Э. Антология античной лирики в русских переводах. Кн. 1. Томск; М., 2004. С. 7).

⁶⁷ Перевод был издан лишь в 1994 г. Вступительная статья «Вместо предисловия» принадлежит А. В. Михайлову.

См.: Шмидт С. О. О Якове Голосовкере. С. 10.

Голосовкера, горевшего дважды — в 1937-м и 1943 гг. «В первый год моей каторги 1937, — писал Голосовкер в эссе „Миф моей жизни“⁶⁹, — inferнальный художник, хранитель моих рукописей, собственноручно сжег их перед смертью. Безумие ли, страх, или опьянение алкоголика, или мстительное отчаяние, та присущая погибающим злоба-ненависть к созданному другими, или же просто ад темной души руководили им — итог один: вершинные творения, в которых выражены главные фазы единого мифа моей жизни, погибли». В огне среди прочих рукописей погиб роман «Запись неистребимая» (был написан в конце 1920-х гг.). Вернувшись из ссылки, Голосовкер принялся восстанавливать текст, который назывался теперь «Сожженный роман». В 1943 г. вновь пожар: сгорела загородная дача со всем архивом и библиотекой Голосовкера. «Сожженный роман» долгое время считался утраченным. «Установить, где находится роман, в настоящее время не удастся», — писала биограф Я. Э. Голосовкера Нина Брагинская в 1987 г.⁷⁰ Однако через четыре года, в 1991-м, воскресший из пепла роман был издан той же Н. Брагинской в журнале «Дружба народов» (№ 7). Архив Якова Эммануиловича раскрывается постепенно, поражая неожиданными созданиями его духа. Это стало возможным лишь благодаря поддержке людей, глубоко преданных его памяти, — академику Н. И. Конраду, исследовательнице античности Нине Брагинской, племяннику Голосовкера и хранителю его архива Сигурду Оттовичу Шмидту и другим лицам.

Творчество Я. Э. Голосовкера скреплено несколькими «ключевыми словами», можно сказать, идеями *fix*. Важнейшие из них: «миф», «сожжение» (или «огонь»), «пропавшая рукопись».

Миф. Это «ключевое слово» употребляется у Голосовкера в разных значениях. Во-первых, это одна из фундаментальных концепций его умственной деятельности. Вероятно, основной законченный философский труд его жизни — книга «Логика мифа», опубликованная через 10 лет после его кончины, «главной своей темой имеет творчество как феномен природный и историко-культурный»⁷¹. Естественно, это слово часто возводится в ранг *называния* его сочинений. Так он именовал одну из своих автобиографий: «Миф моей жизни»⁷².

Во-вторых, Голосовкер воспринимал и выражал свою собственную жизнь прежде всего через категорию мифа. И это было отнюдь не стихийное или наивное ощущение, но осознанное мифотворчество своей жизни, «мифотема», как называл это сам Голосовкер. В заметке о труде «Имагинативный абсолюте» он пишет: «Миф моей жизни мною написан — но пока это только набросок, он еще не завершен ни вглубь,

⁶⁹ Цит. по: Брагинская Н. В. Пепел и алмаз // Дружба народов. 1991. № 7. С. 129.

⁷⁰ Брагинская Н. В. Об авторе и о книге. С. 191.

⁷¹ Брагинская Н. В. Слово о Голосовкере // Вопросы философии. 1989. № 2. С. 109.

⁷² Голосовкер Я. Э. Миф моей жизни // Вопросы философии. 1989. № 2. С. 110–115.

ни вширь, ни в длину»⁷³. В другом месте: «Есть жизни, которые таят в себе миф»⁷⁴.

Яков Эммануилович мифологизировал не только духовный смысл своей жизни, но и материальные проявления своего бытия, «бытовое поведение», как называл эту категорию в свое время Юрий Лотман. Сама его внешность творила легенду о нем. „Лев Владимирович Горнунг рассказал: „Голосовкер — такой был ученый еврей с очень длинной бородой... До пояса! Она была известна по всей Москве. И ходил анекдот, что его поймали какие-то молодые люди и остригли его бороду. Не знаю, правда ли это...“»⁷⁵. Столь же значимы были многие его поступки, обнажающие отсутствие «житейского взгляда на вещи», «отсутствие житейскости», как писала о нем Н. Брагинская: «Например. История замужества его невесты не несла в себе в действительности ничего от литературности, проглядывающей в рассказе Голосовкера»⁷⁶.

Слова «*сожжение рукописи*» также семантически. Сожженные, то есть утраченные рукописи — а это были не только «Сожженный роман» и его предшественник, роман «Запись неистребимая», но и «Великий романтик» — произведение двадцатилетнего юноши, «Имагинативный абсолют» (позже был восстановлен), «Антология античной лирики», — все это символизировало его «неоправданную»⁷⁷ жизнь, «трагедию самосознания», гибель материалов, заметок и целых сочинений.

Мифотворчество Якова Эммануиловича иногда принимало формы горделивого своеволия, когда, охваченный идеей беспредельности творчества, он «переступает границы составительской работы, беря на себя соавторство»⁷⁸.

Создание полной антологии античной лирики в русских переводах было всепоглощающей задачей в жизни Голосовкера. Нетрадиционность «выбора материала, его систематизации, истолкование, приемов перевода»⁷⁹ стали причиной того, что его труд был издан не сразу и в сильно урезанном виде. Полностью антология вышла в свет лишь в 2004–2007 гг.

Вероятно, самым впечатляющим созданием его духа был «Сожженный роман», действие которого происходило в Юродоме (доме юродивых, «психейно-больных»), в котором жил и из которого исчез, пройдя, вероятно, сквозь стену, больной по имени Исус, оставив рукопись «Видение отрекающегося», которая была затем сожжена одним из безумцев, но вскоре воссоздана другими психейными. Действие происходит

⁷³ Брагинская Н. В. Об авторе и о книге. С. 196.

⁷⁴ Голосовкер Я. Э. Миф моей жизни. С. 112.

⁷⁵ Чудакова М. Исус и Иешуа // Дружба народов. 1991. № 7. С. 141.

⁷⁶ Брагинская Н. В. Слово о Голосовкере. С. 109.

⁷⁷ Голосовкер Я. Э. Миф моей жизни. С. 110.

⁷⁸ Брагинская Н. В. Об авторе и о книге. С. 193.

⁷⁹ Шмидт С. О. О Якове Голосковере. С. 14.

в нэпмановской Москве. Поразительные переклички с романом Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» не только в сюжете, но и в атмосфере повествования и в языке побудили Н. Брагинскую при первом издании (1991) обратиться к исследовательнице творчества Булгакова Мариэтте Чудаковой с просьбой написать сопроводительную статью. Она называется «Исус и Иешуа».

Тщательно разобрав моменты «странной близости» — «параллельные места» двух романов, в которых иногда невозможно различить, кому принадлежит текст — Булгакову или Голосовкеру, М. Чудакова пишет: «Роман Я. Голосовкера всплыл со дна непечатной литературы 20-х гг. — того дна, где похоронено — большей частью навсегда, немало сближений, составлявших живую ткань творческой жизни времени, ткань, затвердевшую впоследствии в скудную структуру советского печатного литературного процесса»⁸⁰. Исследовательница приходит к выводу: «Мы не исключаем знакомства Булгакова с рукописью Я. Голосовкера — и иницирующего воздействия ее на поздние редакции романа»⁸¹.

Яков Голосовкер закончил свои дни в Юродоме среди «психейных», что так странно сближает его не только с его литературными героями, но и с поэтами, которых он с такой любовью переводил в дни молодости, — Гёльдерлином и Ницше.

Известные нам люди, избравшие своим уделом внутреннюю эмиграцию, — это лишь верхушка айсберга. В глубине советской истории, начиная с 20-х гг., затаился континент безвестных творцов, писавших «в стол» и избравших для физического существования другие профессии.

Что же касается внешней эмиграции, то *выбор* судьбы был делом абсолютно индивидуальным, зависящим от самой личности и от поколения, к которому эта личность принадлежала. Диалог Иосифа Бродского, высланного на Запад в 1972 г., и Соломона Волкова предлагает варианты ответов. «Мне-то кажется, — сказал тогда Бродский, — что для русского человека нового времени нет более естественной мысли, чем о побеге. Это естественное состояние его ума и души. Причем до октябрьского переворота такой эмоциональной необходимости у русского человека, по-видимому, не было»⁸². А Нина Берберова, уехавшая в 1922 г., вспоминала в 1988-м, как однажды она спросила у Ремизова, как он может жить без России, на что он ответил: «Россия — это был сон»⁸³.

⁸⁰ Чудакова М. Исус и Иешуа. С. 140–141.

⁸¹ Там же. С. 141.

⁸² Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд-во «Независимая газета», 1998. С. 181.

⁸³ Цит. по: Саакянц А. Последняя из «могикан» (о Нине Берберовой) // Русская мысль. 1997. 13–19 февр. С. 12.



Русский музыкальный авангард 20-х годов: параллели и пересечения с немецкой музыкой*

Русские музыкальные новаторы 1920-х гг. называли себя радикалами, свою музыку — новой, современной. Те же, кто их преследовал, уничижительно именовали новое направление «левым флангом» (в кавычках!) современной музыки¹. Однако хотя слово *avant-garde* в лексике русских музыкантов той эпохи еще не употреблялось, мы с полным правом обращаемся к нему, говоря о радикальном крыле советской музыки тех лет.

Авангардизм 20-х гг. вырос на почве утопии. Это не случайно. 1910–1930-е годы в России — это время «солнечной активности» в художественном мировидении утопического типа. За эти десятилетия русская музыкальная культура пережила три утопии коллективного преобразования мира. Первую, религиозно-мистическую, можно назвать метафизической утопией, воплотившейся в замысле общего вселенского действия — «мистерии». Вторая представляет собой машинно-урбанистическую социальную утопию 20-х гг. Третья — тоталитарная утопия 30-х. Волею судьбы материнским лоном всех этих утопий стала Москва.

В русской музыке, которая в целом разделяла путь других искусств, энергия утопического преобразования мира проявилась особенно интенсивно в 1900–1910-е гг. благодаря творческой личности Александра Скрябина. Его можно уподобить вершине-источнику, лучу света, озарившему не только Серебряный век, но и большую часть 20-х гг. Тем не менее судьба авангардистской утопии 20-х гг. трагична, она вылеплена самой советской историей.

Важнейшую особенность русской музыкальной культуры этого десятилетия можно определить словом «раскол». Послереволюционная эмиграция части русской интеллигенции, в том числе наиболее радикально мыслящих музыкальных новаторов, расчленила массив русской современной музыки. Как уже говорилось, в 1918 (?) г. уезжает в Париж

* Опубликовано в каталоге выставки: Москва — Берлин / Берлин — Москва. 1900–1950. Руководители проекта Ирина Антонова и Йорн Меркерт. Москва, Берлин, Мюнхен: Галарт, Престель. 1996.

¹ «Левый» фланг современной музыки [без подписи] // Музыка и революция. М., 1927. № 1.

Николай Обухов, в 1920-м — Иван Вышнеградский, который, правда, не найдя сочувствия своим идеям во французской столице, переезжает в Берлин. В 1922-м не возвращается из служебной командировки направленный в Берлин Артур Лурье; в те годы он обосновался в немецкой столице. В 1927-м не возвращается из научной поездки в Нью-Йорк Иосиф Шиллингер².

20-е годы не были монолитны и в отношении творческих исканий русских музыкантов. Послереволюционный «железный занавес» создал эффект задержанного развития московского музыкального авангарда вплоть до 1926 г. Но вакуум оказался заполненным. Как раз в эти годы московская композиторская школа продолжала интенсивно жить музыкальными идеями Скрябина. Тем более стремительный скачок к «новым берегам» совершила новая музыка России в 1926–1927 гг. Облик концертных программ существенно изменился. Наряду с новой русской музыкой (Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев) начали широко исполняться сочинения Пауля Хиндемита, Арнольда Шёнберга, Ханса Эйслера, Бела Бартока, Альфредо Казеллы, а также «французской шестерки». В СССР приезжают Дариус Мийо, Артур Онеггер, Альбан Берг, Ханс Эйслер, Пауль Хиндемит.

Раскол русской музыкальной культуры проявил себя и в другом отношении. Актуальное в те годы понятие «революционное искусство» было воспринято в различных композиторских общественных объединениях с откровенно противоположных позиций. Молодых композиторов уже со студенческой скамьи разделяло понимание того, что такое «революционная музыка». Члены РАПМ полагали, что имеется в виду «революционная музыка в политическом смысле», то есть музыка массовых жанров, музыка, «доступная народу». Представители Ассоциации современной музыки (АСМ), напротив, стремились к новому, современному языку, к идеалу «революционной музыки в техническом смысле»³. Но лишь по отношению к 1926–1927 гг. можно говорить о свободном воплощении в жизнь этой идеи. Размежевание между РАПМ и АСМ усугублялось, полемика становилась все более жесткой. С осени 1927 г., когда советское государство впервые торжественно отпраздновало 10-летие своего существования, началось идеологическое давление на «левое» искусство и травля представителей «левого фланга»⁴. Эти последние воистину ощущали себя на фронтовой полосе. Свидетельство тому — дарственная надпись композитора Гавриила Попова своему коллеге на экземпляре изданной партитуры его Септета: «Дорогому талантливому Петру Борисовичу Рязанову — в знак единого фронта борьбы за новую музыкальную культуру — от автора. Февраль 1929 г. Ленинград»⁵.

² Gojowy D. Иосиф Шиллингер — композитор и утопист // Russian Literature, XXIX. North-Holland, 1991. P. 60.

³ Слова Зденека Неедлого приводятся в разделе «Сообщения» [без подписи] // Современная музыка. № 13–14. М., 1926. С. 108.

⁴ Цит. по: «Левый» фланг современной музыки.

⁵ Архив И. Барсовой.

Возвращаясь к судьбе скрябинской утопии, заметим, что дальнейшее развитие идей Скрябина имело в 1910–1920-е гг. несколько направлений. Наиболее традиционной оказалась позднеромантическая тенденция в московской фортепианной сонате до 1926 г., выразившая себя в «сумрачном эмоционализме» (Борис Асафьев). Такова Шестая соната ор. 13 Самуила Фейнберга (1923), к которой первоначально планировался эпиграф из «Заката Европы» Освальда Шпенглера. К той же линии принадлежат Третья соната Николая Мяковского (1920), ранние фортепианные сонаты Александра Мосолова.

Иную судьбу имело дальнейшее развитие гармонического языка позднего Скрябина в сфере микрохроматики и в сфере конструирования двенадцатизвучных ладовых структур. При этом одни композиторы (Николай Обухов, Иван Вышнеградский, Николай Рославец) оставались в рамках не зависимой от футуризма «чистой музыки», другие же (Михаил Матюшин, Артур Лурье) примкнули к платформе русского кубофутуризма⁶. Однако творчество и тех и других освещала идея, рожденная скрябинской утопией, — идея синтеза искусств. Только одни ее громогласно декларировали, другие скрывали в творческой лаборатории.

В 1910–1920-е гг. развитие музыкального авангарда в России и в Германии отмечено параллельными процессами. Ощущение кризиса традиционного музыкального языка (область ритма, лада, оркестра) привело к независимым экспериментам в обеих странах. Показательна изначальная связь новаторства в области музыкального языка с метафизическими утопиями. Скрябин приравнивал к реальному преобразованию мира чисто художественные акты. «Прометеев аккорд», гармония поздних фортепианных опусов, набросков «Предварительного действия» (1913–1915) — все это было вехами на пути к воплощению вселенского акта — «Мистерии». В 1917–1922 гг. Арнольд Шёнберг был увлечен созданием грандиозной «метафизической концепции»⁷ — оратории «Лестница Иакова», которую ему так и не суждено было завершить. Сочинение Шёнберга предполагало синтез музыки и мирового пространства, условной моделью которого мыслился концертный зал. Как раз к июлю 1921 г. относятся первые наброски Сюиты для фортепиано ор. 25, где Шёнберг впервые применил «метод композиции на основе 12-ти тонов» (1923). Тем не менее мы не знаем, существовала ли реальная концептуальная связь между этими двумя знаменательными сочинениями Шёнберга.

Молодые русские композиторы сделали из утопии Скрябина свои далеко идущие выводы. Михаил Матюшин, автор футуристической оперы «Победа над солнцем», написал в начале 20-х гг. ряд научных теоретико-эстетических исследований: «Этюды в опыте четвертого измерения

⁶ Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991. С. 148.

⁷ Danuser H. Die Musik des 20 Jahrhunderts. Laaber, 1984. S. 24–29.

(Живопись, скульптура, музыка и литература)»; «По измерениям пространства»; «О звуке и цвете»⁸.

Весьма существенную роль в эволюции постскрябинской гармонии сыграли изобретения русских композиторов в области 12-тоновой хроматики, предвосхитившие додекафонию Шёнберга. Увлеченный идеей «синтетической гармонии», Николай Рославец в течение многих лет, начиная с 10-х гг., разрабатывал идею 12-тонового комплекса как в творчестве, так и в теоретическом исследовании⁹. Рославцу принадлежит теоретический термин «синтетаккорд». Николай Обухов датирует свое изобретение «Абсолютная гармония» 1914 годом. Позже Иван Вышнеградский назовет его «абсолютным утвердителем и завершителем 12-ступенной равномерно-темперированной системы»¹⁰. Свой вариант 12-тонового комплекса предложил также Артур Лурье в фортепианных циклах «Синтезы» (1914, изд. в Москве в 1920-м) и «Формы в воздухе» (изд. в Берлине в 1915-м).

Однако еще более захватывающие возможности музыкального творчества скрывались в ультрахроматике, которую Иван Вышнеградский называл «раскрепощением звука». Идея микроинтервалики, казалось, носилась в то десятилетие в воздухе обеих русских столиц и в воздухе Берлина. В 1912 г. в Санкт-Петербурге вышел русский перевод книги Ферручо Бузони¹¹, в которой содержалась теория «третитоновой системы», не нашедшая, однако, практического применения. Иное будущее ожидало «четвертитоновую систему», развитием которой в России занялись Иван Вышнеградский и Артур Лурье. Осенью 1922 г. в Берлине на квартире у Рихарда Штайна состоялся интернациональный съезд «четвертитонников» всей Европы, куда помимо немцев Йорга Магера и Вилли Мёллендорфа прибыл и русский — Иван Вышнеградский (вероятно, там присутствовал и Артур Лурье), чех Алоиз Хаба и итальянец Сильвестро Бальони¹². В. Мёллендорф, И. Вышнеградский и А. Хаба начали трудиться над постройкой четвертитонового рояля, который, впрочем, ока-

⁸ См.: *Powelichina A. Über die Musik im Schaffen des Malers Michail Matjuschin // Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20 Jahrhunderts. Berlin, 1983. S. 291–293.*

⁹ См.: *Lobanowa M. L'eredite di N. A. Roslavec nel campo delle teoria musicale // Musica Realta. 1983, Nr 12.*

¹⁰ *Польдяева Е. Послание Николая Обухова. Реконструкция биографии. Берлин. 2006. Osteuropa — Förderung. С. 26–34. Вышнеградский И. Раскрепощение звука // Литературное приложение к газете «Накануне» (Берлин), 1923, 6 янв., 18 и 21 марта (на рус. яз.). Цит. по: Муз. академия. М., 1992. № 2. С. 138 (публ. Елены Польдяевой).*

¹¹ *Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб., 1912. С. 46–48. Пер. с нем. яз. (Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Triest, 1905).*

¹² См.: *Штайн Р. Четвертитоновая музыка // К новым берегам. М., 1923, № 3. С. 10.*

зался потом запатентованным одним лишь А. Хабой¹³. Подводя к концу жизни итог своей работы над четвертитонами, а шире — над цветозвуковым континуумом, Вышнеградский сказал: «Собственно говоря, я усвоил идею Скрябина. Я чувствовал, как он: окончательное, абсолютное произведение, к которому он шел и которое рассматривалось как неизбежное, его „Мистерия“, есть и часть моего видения „новой религии“ — новой и старой одновременно»¹⁴.

Реакцией на метафизические концепции 10–20-х гг. явилась новая — земная и материальная урбанистическая утопия. Одним из манифестов нового образа мира в немецкой музыке можно считать фортепианную сюиту Пауля Хиндемита «1922», которую Борис Асафьев через пять лет назовет «поэмой современного города»¹⁵. Романтика города настолько овладела воображением русской художественной интеллигенции, что еще в 1923 г. Николай Рославец воспринял исполнение «Лунного Пьеро» сквозь призму урбанизма: «Образ Пьеро, как он предстал нам в музыке Шёнберга, — это уже не „лунный“ призрачный Пьеро с его нежными вздохами, в которых чудятся переливы тончайших гармоний Дебюсси, — а Пьеро „железобетонный“, дитя современного индустриального города-гиганта, не знаемый еще человечеством новый Пьеро, во вздохах которого слышен лязг металла, гудение пропеллера и рев автомобильной сирены»¹⁶.

Однако «прорыв шлюзов» в знакомстве русских с западной музыкой произошел в 1926 г. Резиденцией музыкальной молодежи стал в те годы зал в здании Государственной академии художественных наук (ГАХН) в Москве на улице Пречистенке, дом 32. Здесь проходили международные выставки, лекции Ле Корбюзье и, конечно, концерты современной музыки.

С 1926 г. в России началось увлечение творчеством Пауля Хиндемита, который неоднократно посещал СССР. Рецензии на исполнение его сочинений писали Борис Асафьев, Виктор Беляев, Михаил Друскин, Василий Ширинский, Александр Мосолов. Этот последний испытал серьезное влияние камерно-концертного стиля Хиндемита в своем Концерте для фортепиано и малого оркестра оп. 14 (1926–1927). Воздействие стиля Хиндемита испытал и Гавриил Попов в Септете оп. 2 (1927). Борис Асафьев писал о нем: «По характеру и приемам мышления Попов

¹³ *Allende-Blin J.* Ein Gespräch mit Ivan Wyschnegradsky // *Alexander Skrjabin und die Skrjabinisten = Musik-Konzepte* 32/33. München, 1983. S. 117–118. Цит. по рус. пер.: Муз. академия. М., 1992. № 2. С. 154.

¹⁴ *Ibid.* S. 113; в рус. пер. С. 153.

¹⁵ *Глебов Игорь* (Борис Асафьев). Элементы стиля Хиндемита // *Новая музыка*. Л. 1927. Вып. 2. С. 19.

¹⁶ *Рославец Н.* Лунный Пьеро Арнольда Шёнберга // *К новым берегам*. 1923. № 3. С. 32.

стоит ближе всего из современных композиторов к некоторым сочинениям Хиндемита, вернее, к его камерно-симфонической динамике»¹⁷.

Наиболее законченное звуковое выражение советская урбанистическая утопия нашла в «музыке машин», связанной в России с идеей производственного искусства. Речь идет об оркестровых эпизодах, названных композиторами: «Фабрика» или «Завод» (балеты «Стальной скок» Сергея Прокофьева, «Болт» Дмитрия Шостаковича, оперы «Лед и сталь» Владимира Дешевова, «Плотина» Александра Мосолова). В соединении с конструктивистским оформлением и режиссурой «музыка машин» позволяет говорить о новом для России движении, которое можно назвать *музыкально-сценическим конструктивизмом*. Симфонический эпизод «Завод. Музыка машин» из незаконченного балета «Сталь» Александра Мосолова получил самостоятельную концертную жизнь после первого же исполнения в Москве 4 декабря 1927 г. Ставший популярным «Завод» включали в свои программы и зарубежные дирижеры, в том числе Герман Шерхен, Рене Батон, Стефан Штрассер, Леопольд Стоковский.

Одной из точек пересечения в экспериментах русских и немецких авангардистов 20-х гг. стала музыка на прозаические тексты. Увлеченный идеей «музыкальной хроники», Ханс Эйслер написал в 1922 г. вокальный цикл «Газетные вырезки», премьера которого в 1926 г. в Берлине вызвала скандал. В том же году в Москве прозвучал только что сочиненный вокальный цикл Александра Мосолова «Четыре газетных объявления (из „Известий ВЦИКа“)\», также произведший впечатление художественного эпатажа.

Причины угасания в советской музыке конструктивистской утопии были различными. С одной стороны, эта концепция подверглась идеологическому разгрому, предпринятому деятелями РАПМ. В то же время в ней действительно таилась опасность схематизации, избыточного рационализма. Одним из выходов из тупика оказалось обращение к абсурду, алогизму. Не случайно в 1927–1928 гг. после окончания Второй симфонии («Октябрь») Дмитрий Шостакович написал оперу «Нос» для камерного оркестра. Его привлекла «фантастичность, нелепость сюжета»¹⁸. Те же мотивы в то же время подвинули Александра Мосолова на создание одноактной оперы «Герой» на собственный текст. Премьера «Героя» должна была состояться 15 июля 1928 г. в Баден-Бадене на фестивале камерных опер, однако в последний день была отменена из-за задержки оркестровых партий. Впрочем, русские композиторы не были одиноки в тяготении к абсурдным сюжетам. Годом раньше для того же фестиваля

¹⁷ Глебов Игорь (Борис Асафьев). Септет Г. Попова // Современная музыка. 1927. № 25. С. 64–65.

¹⁸ Стенограмма обсуждения оперы Д. Шостаковича «Нос» 14 января 1930 г. в Московско-Нарвском Доме культуры. Цит. по: Шостакович Д. Собр. соч.: в 42 т. Т. 18, партитура оперы. (От редакции.) М., 1981.

в Баден-Бадене Пауль Хиндемит написал одноактный скетч «Туда и обратно» (либретто М. Шиффера).

В конце 20-х гг. в советской музыке начали закладываться первые камни новой — тоталитарной — утопии. Москва-столица стала одним из мифов тоталитарного режима. Диссонансом к созревающей концепции «могучей», «непобедимой», «самой красивой» столицы оказался балет «Четыре Москвы». Он был заказан в 1929 г. четырем композиторам: Леониду Половинкину, Анатолию Александрову, Дмитрию Шостаковичу и Александру Мосолову. Во время прослушивания за фортепиано официальными лицами акт, написанный Александром Мосоловым («Москва через 200 лет после Октября»), подвергся уничтожающей критике. Рукопись этого акта не сохранилась, но, судя по высказываниям критиков, Александр Мосолов создал в своей музыке типично урбанистический, брутальный образ Москвы, образ — более не актуальный.

К 1932 г. в жестком противостоянии режиму музыкальный авангард 20-х гг. был подавлен и уничтожен. Понадобилось почти полвека, чтобы после полного забвения он был вновь «открыт», чтобы разрозненные части некогда единой культуры были восприняты в ее исторической целостности.



«...НИГДЕ ЛУЧШЕ НЕ ПРИНЯЛИ МОЕГО „ВОЦЦЕКА“, ЧЕМ В ЛЕНИНГРАДЕ»

*Ленинградская премьера оперы Альбана Берга
в 1927 году**

О русской премьере «Воццека» пишут в последние десятилетия редко. Так, Родион Щедрин упомянул о ней в своем предисловии к книге Михаила Евгеньевича Тараканова «Музыкальный театр Альбана Берга»¹.

Наибольшее внимание этой опере уделяли, естественно, критики 20-х гг.: Борис Асафьев, подготовивший своими рецензиями русскую публику к восприятию новой оперы, а также Юлиан Вайнкоп, Абрам Гозенпуд, Сергей Мокульский, а постфактум — Сергей Левик². И все же мы едва ли представляем себе атмосферу, которая царила во время подготовки и постановки гениальной оперы Альбана Берга в Ленинграде.

Начнем с того, что с 1925 г., когда в Ленинграде прозвучала опера Ф. Шрекера «Дальний звон», передовые русские музыканты были охвачены неугасаемым интересом к австрийскому и немецкому оперному искусству. «Воццек» появился в России в неплохой компании. Бок о бок с «Воццеком» разучивалась и исполнялась опера Эрнста Кшенека «Прыжок через тень», а несколько позже состоялась премьера его прославленной оперы «Джонни наигрывает»³. К постановке «Воццека» причастны многие лица, а именно Н. Стрельников, Б. Асафьев, Н. Мясковский. Директор русского отдела Universal Edition Абрам Дзимитровский писал Николаю

* Доклад прочитан на конференции «Искусство XX века: диалог эпох и поколений» в Консерватории им. М. И. Глинки в Нижнем Новгороде в ноябре 1998 г. Оpubл. под названием: «Детективная история» ленинградской премьеры оперы Альбана Берга «Воццек» (к вопросу о рецепции австрийского авангарда в России 20-х годов) // Искусство XX века. Диалог эпох и поколений: сб. статей: в 2 т. / Ред.-сост. Б. Гецелев, Т. Сиднева. Н. Новгород, 1999. Т. 1.

¹ Тараканов М. Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976. С. 6.

² Левик С. Ю. Записки оперного певца // Из истории русской оперной сцены. М., 1955.

³ «Дальний звон» и «Воццек» были поставлены на сцене ГАТОБа (Мариинского театра), оперы Э. Кшенека — в Малеготе: «Прыжок через тень» — весной 1927 г., «Джонни» — осенью 1928 г.

Яковлевичу: «Ваше мнение оказалось настолько убедительным, что эту оперу собираются давать в Ленинграде»⁴.

Хотя с момента русской премьеры «Воццека» прошло уже почти 80 лет, в истории ее постановки осталось немало «белых пятен». Когда состоялась премьера? Как долго пробыл в Ленинграде Альбан Берг?⁵

Работа над спектаклем шла по двум линиям: а) перевод либретто с немецкого языка на русский, б) музыкально-сценическое воплощение оперы. Изданные на русском языке письма Берга к Асафьеву очень интересны, но почти не касаются этих проблем⁶. Малоизвестная у нас публикация С. Волкова и Л. Флейшмана впервые делает доступным читателю письмо Берга к переводчику его оперы М. Кузмину⁷. Авторы не приводят трудный для расшифровки автограф, но зато снабжают статью ценными, хотя порой и спорными, комментариями об отношении композитора к переводу, о знакомстве Берга с новеллой Кузмина «Зеленый соловей», переведенной в Германии в 1918 г.⁸

Вернемся к постановке. Наиболее представительными источниками, фиксирующими завершение работы над спектаклем, обычно считаются афиша и театральная программка. Увы! Афиша затерялась в театральном музее Санкт-Петербурга. А театральные программы за 1927 г. отсутствуют в коллекции Российской национальной библиотеки (бывшая «Салтыковка»), так как собрание программ советского периода начинается там лишь с 1930 г.

Однако мы располагаем «побочными документами» об этой выдающейся премьере. Во-первых, это Приложение к журналу «Жизнь искусства» № 22 (Л., 1927). В нем сказано: «Воцтек» объявлен на субботу 11 июня и на понедельник 13 июня 1927 г. Указан полный состав исполнителей. Второе свидетельство о премьере притаилось в капельмейстерском клавираусцуге «Воццека»⁹. На внутренней стороне крышки переплета в *нижнем* ее крае чья-то бережная рука вклеила фрагмент сводной афиши. Надпись гласит: «Закрытие сезона, июнь 1927 г. „Воцтек“ Берга — суббота 11-го и понедельник 13-го». Но вы нигде не найдете описания премьеры 11 июня. Только 13-го! Что же произошло

⁴ РГАЛИ, ф. 2040, оп. 2, ед. хр. 140, письмо Мясковскому от 7 июня 1926 г. (по-русски).

⁵ Даты пребывания Берга в Ленинграде так и остались не вполне проясненными, о чем см. далее.

⁶ Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Н. Крюков. Л., 1981.

⁷ Волков С., Флейшман Л. Берг и Михаил Кузмин (К 50-летию со дня премьеры «Воццека») // Russian Literature Triquarterly. 1976. № 14. (О письме Берга см. с. 452.)

⁸ Тема о Михаиле Кузмине — переводчике текста «Воццека» и других немецкоязычных сочинений, исполнявшихся в России в 1910–1920-х гг., продолжена в настоящее время театроведом Дмитриевым. См.: Дмитриев П. В. Публикации // Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1995. Т. I. № 3. С. 142–235.

⁹ Центральная музыкальная библиотека (СПб.).

с первым премьерным спектаклем? Вопрос пока остается открытым, мы к нему еще вернемся.

На *верхней* части внутренней крышки переплета мы обнаружим не менее интересную информацию. Чернилами от руки написано: «Первая спевка состоялась в Академическом Театре Оперы и Балета в Ленинграде 12 января 1927 г.

Присутствовали: *Артистки* Акимова, Павловская (партия Мари), Радзиловская (Маргарет);

Артисты Бочаров, Кабанов, Серебровский (претенденты на роль Воццека), Куклин (Тамбурмажор), Боссэ (Доктор), Тихий (Юродивый), Засецкий (Андрес)».

Далее перечислены руководители спектакля:

«*Дирижер* Владимир Дранишников; *Режиссер* — Сергей Радлов; *Режиссер сцены* — Дворищин, *Помощники режиссера* — Бужановский и Морфенков, *Художник* — Левин, *Пианист* — Ульрих; *Суфлеры...*».

Реакция русских музыкантов оркестра на новую, не известную им оперу была мгновенной и на редкость честной. Она была высказана публично. Вызывает восхищение их ответственность перед музыкой. Через шесть дней после первой спевки — 18 января — в журнале «Театр и зрелища» (№ 3, 1927) появилась статья «Уроки на дому» («уроками» в театре назывались репетиции певцов): «Дирекцией актеатров (академических театров. — *И. Б.*), наконец, получены все нотные материалы — партитура, клави́р и партии — оперы Альбана Берга „Войцех“, намеченной к постановке еще в течение этого сезона.

На первой оркестровой репетиции выяснилось, что отдельные оркестровые партии представляют огромные трудности для исполнения; даже наиболее ответственным старым музыкантам пришлось взять партии на дом, чтобы их там проштудировать.

Евстафий Петушков.

Среди нотных материалов назван *клави́р*. Однако в ЦМБ помимо капельмейстерского клави́ра хранится еще режиссерский клави́раусцуг. Нотные листы проложены вклейками бумаги «в клеточку» для режиссерских помет. Более того, возможно, имелся третий экземпляр клави́ра «для уроков» (разучивания партий певцами с капельмейстером). Расписание репетиций «Воццека» и «Прыжка через тень», хотя и не полностью, сохранилось в архиве бывшего ЛГАЛИ (ныне — РГАЛИ, СПб.). Уроки по «Воццеку» начались, вероятно, 4 декабря 1926 г.¹⁰ Итак, на разучивание и постановку «Воццека» понадобилось шесть месяцев чрезвычайно напряженной работы.

Красноречивее всех слов о темпе и напоре при подготовке оперы Берга к премьере говорит сухой язык театральной ведомости, которая

¹⁰ РГАЛИ, ф. 260, оп. 1, д. 875, л. 23 об.

называется «Расписание репетиций и спектаклей по театрам... 1 сентября 1926 — август 1927». Сюда включены репетиции в Академическом (бывш. Мариинском), Александринском и Малом оперном (бывш. Михайловском) театрах. Параллелизм в чиновничьем повествовании о деятельности двух оперных театров Ленинграда позволяет судить, насколько переплетена была работа над «Воццеком» и «Прыжком через тень» (оперой Э. Кшенека дирижировал С. Самосуд, режиссер — Н. Смолич, художник — В. Дмитриев). Читаем:

«Уроки по „Воцику“ („Войцеху“, „Воцеху“): декабрь 1926 — 4, 7, 11, 14, 17, 22, январь 1927 — 5, 11; далее уроки продолжаются на всем протяжении репетиций;

спевки (полный и неполный состав): январь — 12, 18;

оркестровая корректура (обычно с 10-ти до 2-х), В. Дранишников: январь — 20, 21, 23, февраль — 8, 11, 15, 16;

мизансценные репетиции: март — 8, 9, 10, 15, 16, 18, 19, 20; параллельно шли *спевки*;

вновь оркестровые корректуры: март — 26, 31, апрель — 8, 9;

балетная репетиция — 9 апреля».

Далее в нашем беге по следу «Воццека» происходит подлинная катастрофа: архивная тетрадь кончается не на августе 1927 г., как объявлено на обложке, а в начале апреля 1927 г. Но мы можем косвенно проследить дальнейший ход репетиций по плану подготовки оперы «Прыжок через тень» в той же архивной тетради. Судя по опере Кшенека, «Воццеку» предстояли дальнейшие оркестровые корректуры, мизансценные репетиции, обстановочные репетиции по частям и всего спектакля, приемка монтировки, полная оркестровая репетиция, полная фортепианная репетиция, вновь полная оркестровая репетиция, еще раз первая, вторая, третья монтировочные репетиции, три обстановочных репетиции, две генеральных, вновь монтировочная, вновь танцы (по повесткам), вновь оркестровая репетиция (по повесткам) — 25 мая 1927 г. На этом фиксация репетиций «Прыжка через тень» исчезает из нашего поля зрения. Неудивительно, ведь все репетиции регистрировались в той же канцелярской книге, что и репетиции «Воццека». Вероятно, она потерялась в театре или находится в архиве РГАЛИ под другим названием и шифром.

Но вернемся к «Воццеку». Ему предстояли те же стадии подготовки спектакля, что и опере Кшенека, а также генеральная репетиция и две премьеры.

Между тем Альбан Берг рвался в Россию. В РГАЛИ имеется неизвестный автограф Берга (см. Приложение); приводим русский перевод, сделанный в театре (машинопись)¹¹:

¹¹ РГАЛИ, ф. 260, оп. 1, ед. хр. 973 (черные чернила, тонированная почтовая бумага, 6 л. с об.); автограф А. Берга вшит в архивную тетрадь и не может быть воспроизведен; по той же причине неразборчивы некоторые слова.

«Вена, 15/V — 27.

Многоуважаемый г-н Директор Экскузович.

По моим сведениям на днях должно состояться первое представление моей оперы „Воцек“. Мне также известно, что вот уже приблизительно с полгода, как мой издатель — Универсальное издательство — и иные посредники стремятся побудить Академические театры пригласить меня на последние репетиции и премьеру. Эти усилия по неизвестной мне причине остаются до сих пор — почти накануне представления — безрезультатны. Я даже в действительности не знаю, будет ли моя премьера через несколько дней или через несколько недель. Чтобы выйти из этой неизвестности и соответственно распределить свое время, я даже решил, многоуважаемый Директор, обратиться непосредственно к Вам.

Я не считаю нужным распространяться о необходимости моего присутствия. Вы ведь знаете, что моя опера является труднейшим современным театральным произведением, возбуждающим целый ряд вопросов, которые, как бы хороша ни была подготовка, все же могут быть разрешены только автором. Мой большой опыт, приобретенный мною 14-дневной подготовкой к Берлинской постановке 1925/26 г. и возобновлению в 1927 и при пражской подготовке, позволяет мне в сравнительно короткий срок сглаживать некоторые трудности, *которые очень существенны для успеха произведения.*

Мой опыт научил меня содействовать всем, чем возможно, хорошему успеху произведения, а не заниматься бесплодной критикой. В этом смысле я в свое время писал г. Дранишникову, и наша корреспонденция свидетельствует, до какой степени может быть плодотворна совместная работа автора и постановщиков.

На этом основании позволю себе обратиться к Вам, многоуважаемый г-н Директор, с покорнейшей и настойчивой просьбой быть милостивым пригласить меня на последние репетиции и премьеру моего произведения; т. е. облегчить мне в финансовом отношении возможность приехать в Ленинград и пробыть там от 8 до 10 дней или больше. Прошу одновременно сообщить мне дату постановки.

Мне не приходится распространяться, г-н Директор, о том, с каким нетерпением и надеждами я ожидаю представления своей оперы в Ленинграде и вообще в России, и уверен в высокохудожественном успехе Вашего учреждения, которому сердечно рад содействовать *моими силами*, успеха которому от всей души желаю.

Прошу принять уверения в моем искреннем уважении

Альбан Берг».

Дальше начался град телеграмм. Иван Васильевич Экскузович — управляющий Дирекцией ленинградских государственных академических театров — обращается к Бергу (телеграмма без даты):

«Прошу Вас сообщить сумму расходов, необходимых для поездки. Сделаю все возможное, чтобы Ваш приезд осуществить. Боюсь краткости срока (далее от руки чернилами. — И. Б.) до премьеры, назначенной на одиннадцатое июня»¹².

2-го июня Альбан Берг отбивает телеграмму: «Если получу путевые расходы в размере ста долларов и некоторую прибавку, то прошу официальное приглашение по телеграфу для облегчения получения визы, мог бы выехать немедленно.

Берг»¹³.

На следующий день — 3-го июня от композитора в Ленинград летит еще одна телеграмма: «Ожидаю скорого ответа и официального приглашения, так как из-за праздников затруднены формальности с визами.

Берг»¹⁴.

Наконец виза получена, и 7 июня Берг телеграфирует: «Встречайте пятницу (т. е. 10-го. — И. Б.) рано утром в 7.45.

Берг»¹⁵.

Но злой рок стоит на пути, и 10 июня в 13 ч. 12 мин. композитор отбивает леденящую душу телеграмму из Богом заброшенного городка Орши: «Приеду только в субботу рано утром», т. е. 11-го, в день премьеры¹⁶.

Каковы были драматические события, разыгравшиеся в день приезда Берга в Ленинград — 11-го числа, нам остается только догадываться. Можно лишь предположить, что он попросил (или потребовал?) снять первую премьеру «Воццека» и работал со сценическим коллективом и оркестром весь день. Все это могло быть зафиксировано в Дневнике Михаила Кузмина, который оказался мне недоступным. О том, что 11 июня спектакль не состоялся, вопреки утверждениям сводных афиш, свидетельствует следующий документ, имеющий несколько сюрреалистический характер:

«По независящим от Дирекции Актеатров причинам, премьеры оперы „Воцек“, назначенная... на 11 июня 1927 г., переносится на 13 июня... Билеты, взятые на 11 июня, действительны на 13 июня. Спектакль оперы „Воцек“, назначенный на 13 июня, отменяется.

Лица, взявшие билеты на 13 июня, могут обменять свои билеты на соответствующие из оставшихся на премьеру или получить деньги обратно...

Дирекция»¹⁷.

¹² РГАЛИ, ф. 260, д. 973, оп. 1, л. 105, 106, 109. (Знаки препинания в телеграммах расставлены нами для удобства чтения. — И. Б.).

¹³ Там же, л. 101.

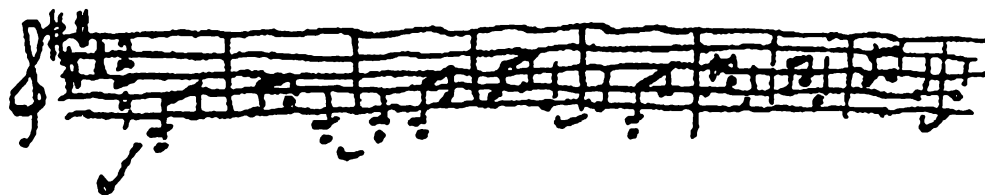
¹⁴ Там же, л. 102.

¹⁵ Там же, л. 136.

¹⁶ Там же, л. 137.

¹⁷ Там же, ед. хр. 974, л. 34.

Allegro (Раймондо, 2^{ой} акт)



*Владимиру Александровичу Брендеру
на добрую память от приятного ему*

12 июня 1927

А. Глазунов

(Генеральная репетиция оп. Воццека.)

Автограф А. К. Глазунова, данный им на генеральной репетиции «Воццека»
12 июня 1927 г. Ленинград

*Alban Berg, zu freundschaftlicher
Erinnerung an die Wagnert-
premiere, die mich sehr
interessierte
12./6. 27*

Автограф А. Берга, данный им на генеральной репетиции «Воццека»
12 июня 1927 г. Ленинград

Генеральная репетиция «Воццека» состоялась 12 июня 1927 г. На ней был весь музыкальный Ленинград. Следы этого экстраординарного интереса сохранил «Альбом» автографов, принадлежащий ленинградскому оперному режиссеру Владимиру Брендеру (ЦГАЛИ). Здесь и приветственные слова Александра Глазунова с припиской: «Генеральная репетиция оперы „Воццека“, 12 июня 1927» (рис.1). Здесь и автограф Владимира Дешёва, и, наконец, автограф самого Берга (рис. 2).

Но прежде чем говорить о дне премьеры, опишем вкратце, что же увидел композитор на сцене Мариинки.

Декорации были выполнены художником Михаилом Левиным. Они представляли собой ряд конструктивистских установок, меняющихся

в разных картинах¹⁸. О костюмах дают представление эскизы¹⁹. Мари — в светло-зеленом платье с темно-зеленой отделкой, с большими буфами и огромным кушаком, перетягивающим тонкую талию. Темно-рыжие волосы с пучком на макушке, разбитая в кровь губа, образующая соблазнительное и страшное кровавое «родимое» пятно на алом рте (позже зеленый цвет платья поменяли на серый). Костюм Воццека — синяя форма с блекло-красной отделкой — дополнялся пластикой певца Бочарова, певшего на премьере (на генеральной репетиции пел Серебровский). Вот как описывает внешность Воццека (Бочарова) С. Ю. Левик: «Короткая шея этого певца, некоторая приземистость и небольшая хромота, мало выразительное от природы лицо, которому он искусно придавал какое-то оупение, очень помогли артисту в создании образа загнанного и запуганного придурковатого человека»²⁰.

Премьера прошла 13 июня, в Духов день, что было отмечено в ведомости репертуара спектаклей. После премьеры в доме Юрия Александровича Шапорина состоялся прием гостей. Михаил Семенович Друскин вспоминал об этом вечере: «Берг, высокий, красивый, похожий лицом то ли на Александра Блока, то ли на Оскара Уайльда, отмалчивался. И за пиршественным столом он ограничился всего несколькими малозначащими фразами (запомнился лишь тост, провозглашенный им в честь Георга Бюхнера — автора драмы „Войцек“), хотя спектаклем, видимо, остался доволен»²¹. М. Друскин не ошибся. 11 мая 1928 г. Берг писал Асафьеву (это письмо опубликовано А. Крюковым): «...Я считаю, что нигде лучше не приняли моего „Воццека“, чем в Ленинграде. Меня крайне радует, что эта опера „держится в репертуаре“. За исключением Берлина, ни один театр в Германии не рискнул ее поставить, об Австрии и странах Антанты и говорить не приходится...»²² В этом письме Берг называет время своего пребывания в Ленинграде: «...за те два дня, что я провел в Ленинграде» — то есть это были 11(?), 12 и 13 июня.

Сколько же времени «продержался» «Воцтек» в бывшем Мариинском театре? Если театральная ведомость не лжет, то оперу Берга ставили в следующем сезоне: 8 и 14 октября, 19 ноября, 3 декабря 1927 г., а также 29 марта 1928-го (т. е. пять раз). О сезоне 1928/29 г. мы пока сведений не имеем. Затем настали новые времена. «У нас, — писал Бергу Асафьев (8 июля 1929 г.), — теперь одержали победу другие течения в музыке... и потому ни я, ни многие друзья „Воццека“ долго его не услышим»²³.

¹⁸ Изобразительные материалы к спектаклю хранятся в Театральном музее Санкт-Петербурга.

¹⁹ Хранятся там же.

²⁰ Левик С. Ю. Четверть века в опере. М., 1970. С. 425.

²¹ Друскин М. С. Исследования. Воспоминания. Л., 1977. С. 211.

²² Материалы к биографии Б. В. Асафьева. С. 136.

²³ Там же. С. 146.

Alban Berg Wien XIII/I
Trautmannsdorfgasse 27
Telefon Automat 84831

15/5 27

Sehr geehrter Herr Direktor Excusowitsch, Ich nehme an, dass die Premiere meiner Oper Wozzeck bald stattfindet. Nun weiss ich, dass seit circa einem halben Jahr seitens meines Verlegers, der Universal-Edition, und anderer Mittelspersonen, der Versuch unternommen wurde, das Akademische Theater zu veranlassen, mich zu den letzten Proben und der Premiere meiner Oper einzuladen. Diese Bestrebungen sind aus einem mir unerklärlichen Grund bis heute, kurz vor der Aufführung, ohne Ergebnis geblieben. Ja, ich weiss nicht einmal, ob die Premiere tatsächlich in den nächsten Tagen oder Wochen stattfindet. Um nun aus dieser Ungewissheit herauszukommen und meine Zeitdispositionen treffen zu können, habe ich beschlossen, mich selbst an Sie, sehr geehrter Herr Direktor, direkt zu wenden.

Ich glaube nicht notwendig zu haben, Sie von der Notwendigkeit meiner Anwesenheit zu überzeugen. Sie werden wissen, dass meine Oper sicherlich das schwerste Theaterwerk der Gegenwart ist und eine Fülle von Problemen aufwirft, die bei einer noch so gut vorbereiteten Aufführung nur der Autor zu lösen imstande ist. Meine grossen Erfahrungen, die ich in 14 Tagen Vorbereitung für die Berliner Premiere 1925/6 und ihre Reprise 1927 und für die Prager Aufführung gemacht habe, ermöglichen mir, in verhältnismässig kürzer Zeit wesentliche Unstimmigkeiten, die für den Erfolg des Werkes ausschlaggebend sein können, zu beheben, von meiner immer geübten Praxis ausgehend, dass gute und rechtzeitige Zustandekommen einer Aufführung mit allen Mitteln zu fördern und nicht etwa durch fruchtloses Kritisieren zu verhindern. In diesem Sinne habe ich seiner Zeit auf Herrn Draschnisnikoff [sic!] geschrieben und durch [?] eine rege Korrespondenz dar [?] wie fruchtbar ein solches Zusammenarbeiten zwischen Autor und Aufführenden sein kann.

Aus diesem Grund erlaube ich mir, an Sie, sehr geehrter Herr Direktor, die höfliche und dringende Bitte zu stellen, nunmehr gütigst veranlassen zu wollen, dass ich zu den letzten Proben und der Premiere der «Wozzeck» eingeladen werde; das heisst, das man es mir finanziell ermöglicht, zu diesem Zweck nach Leningrad zu reisen und dort 8 bis 10 oder mehr Tage zuzubringen. Zugleich erbitte um möglichste Bekanntgabe der Aufführungstermines.

Ich brauche Ihnen, Herr Direktor, nicht zu sagen, mit wie grosser und freudiger Erwartung ich gerade der Aufführung in Leningrad und überhaupt in Russland entgesehe und verspreche mir heute schon grossen Künstlerischen Erfolg für Ihr Institut, an dem auch mit meiner Kraft mitzuwirken, ein in solchem Masse dringlicher Wunsch ist. [Ihres] Sie, Herr Direktor, ergebungsvollst Grüssenden

Alban Berg

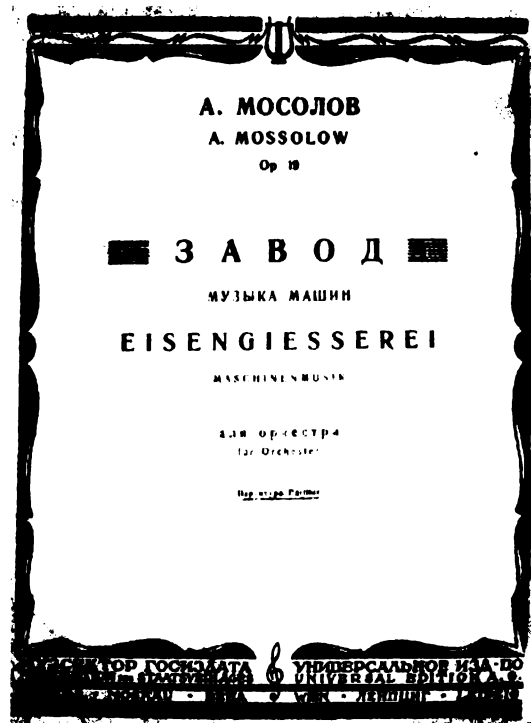


ПРОГУЛКИ ПО ВЫСТАВКЕ «МОСКВА — ПАРИЖ»

*Творчество Александра Мосолова
в контексте советского музыкального
конструктивизма 1920-х годов**

Среди экспонатов выставки «Москва — Париж» в разделе, посвященном музыке, была представлена партитура симфонической пьесы «Завод» Александра Васильевича Мосолова. Это — одно из сочинений, которое выдвинуло его в 1920-е гг. в первый ряд молодых композиторов. В то время «Завод» представлял «левый фланг» современной советской музыки и воспринимался как сочинение конструктивистское.

Словосочетание «музыкальный конструктивист» стало судьбой Мосолова. В одних случаях оно звучало как высшая похвала: например, в рецензии Антона Углова на Первый фортепианный концерт (1927): «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»¹. Позже это словосочетание звучало приговором². Пожалуй, пришла пора задаться вопросами: что же представляет собой так называемый музыкальный конструктивизм? Насколько принадлежал Мосолов к этому направлению? Какое место занимал композитор в музыкальной жизни 1920-х гг.?



А. Мосолов.
«Завод. Музыка машин».
Обложка партитуры. 1929 г.

* Доклад прочитан в рамках выставки «Москва — Париж. 1900–1930» (ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1981). Оpubл. с дополнениями в сб.: Россия — Франция. Проблемы культуры первых десятилетий XX века / Общ. ред. И. Е. Даниловой. М., 1988.

¹ Углов А. Первый концерт Софила // Известия. 1927. 17 окт.

² Большая советская энциклопедия. 1-е изд. Т. 34. М., 1937. С. 121.

Но чтобы ответить на эти вопросы, надлежит сказать несколько слов о самом композиторе. Потому что в 1920-е гг. люди и идеи рождали друг друга, нуждались друг в друге, часто имели сходную судьбу.

Каждым помыслом Мосолов хотел принадлежать своему времени. Ровесник века (1900–1973), Мосолов в свои 16 лет бежал на фронт, в 17 — присоединился к Революции, в 18 — ушел добровольцем на Гражданскую войну, в 20 лет был контужен, в 21 год (по другим источникам — в 22) поступил в Московскую консерваторию, в 25 лет представил на заключительный экзамен кантату «Сфинкс» на слова О. Уайльда; тогда же был принят в члены Ассоциации современной музыки (АСМ)³.

Поражает стремительность музыкального развития Мосолова. За три года (1924–1927) композитор проделал радикальную эволюцию, преодолев позднеромантические, постскрябинские влияния! В 26 лет он резко изменил стиль письма. Были начаты произведения, связанные с конструктивизмом. «Звездный час» Мосолова длился с 1926-го по 1929 г., омрачаемый бурями в прессе. В 1931–1932 гг. наступило время «платить по счетам».

Почему же именно с 1926 г. начался новый период в творчестве Мосолова? Прихоть ли это его личной судьбы, либо это имеет отношение ко всему контексту советского искусства?

Нет надобности напоминать о контексте. Хочется отметить только, что глубоко русское явление левого искусства, питаемое небывалой революционной перестройкой мышления и художественного выражения, постоянно находило почву для сопоставления благодаря усилившимся в середине 1920-х гг. контактам с западным искусством. Здание Государственной Академии художественных наук, как уже говорилось, стало резиденцией музыкальной молодежи. Здесь проходили концерты АСМ, встречи с Дариусом Мийо, Альфредом Казеллой и другими гостями. Параллелизм исканий в области художественного языка основывался на общем объекте: новом антиромантическом облике современного индустриального мира.

Это относится и к зарождению интереса к конструкции и конструктивизму в советской музыке. Его истоки различны. Один из них — антиромантический бунт И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева: выдвижение *тембро-мотива* (В. Задерацкий применяет к таким явлениям термин «темброфонема»)⁴ и ритма в один ряд с мелосом, осознание остинатных форм как наиболее адекватных для новых художественных задач. Все

³ Ассоциация современной музыки (АСМ) — объединение композиторов и музыкальных критиков Москвы и Ленинграда (1924 — начало 1931), входила в Международное общество современной музыки, издавала журналы: «К новым берегам», «Музыкальная культура», «Современная музыка».

⁴ Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. М., 1980. С. 256.

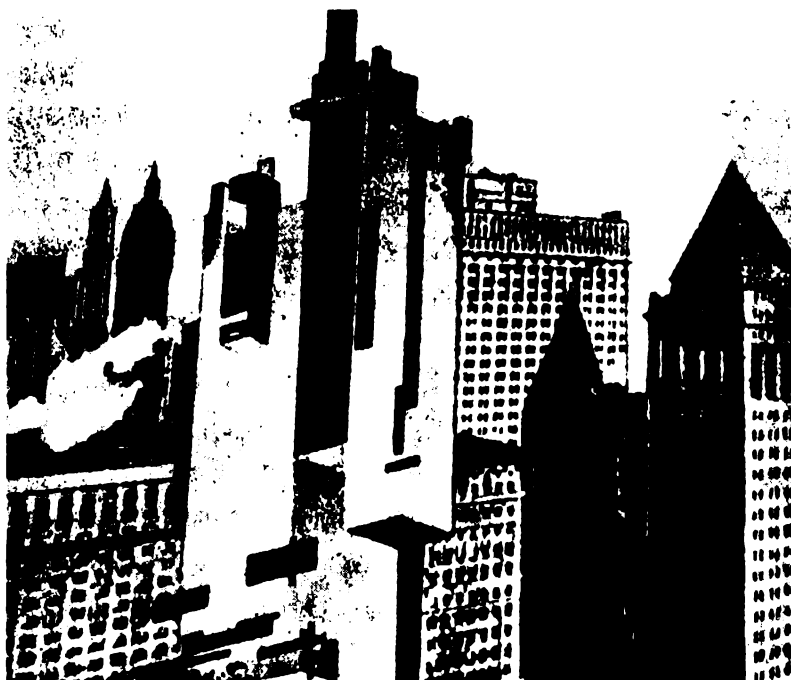
это наиболее ярко и программно проявилось в балетах «Весна священная» Игоря Стравинского и «Ала и Лоллий» Сергея Прокофьева. Другой исток — опыты итальянских звукоподражателей-футуристов во главе с Луиджи Руссоло, третий — советский и западный немой кинематограф, визуально «открывший» зрителю ритм нового века — паровоза, плотины, завода и фабрики. Объединить звукошумовое и визуальное движение мог только театр, при условии, что музыка решилась сделать шаг навстречу индустриальной поэзии жизни. Она осмелилась на это. В 1923 г. Артур Онеггер написал симфоническую пьесу «Пасифик 231». А в феврале 1926-го пьесу слышали в Москве и Ленинграде. Но это событие могло стать лишь подтверждением уже назревшей в Советском Союзе идеи «производственного искусства». Пьеса Г. Кайзера «Газ» в ленинградском Большом драматическом театре (режиссер К. Хохлов, декорации Ю. Анненкова) вызвала знаменательную рецензию Адриана Пиотровского под названием «Индустриальная трагедия», где было высказано *credo*: «Герой, не в прямом, а в переносном смысле — завод, сначала живущий во всю глубину сцены, дышащий парами и пламенем, движущий шестернями и колесами, потом гибнущий, лежащий мертвым, и, наконец, снова восставший»⁵. По рассказам современников, В. Е. Татлин решительно считал, что современная фабрика представляет собой высший образец оперы и балета.

Теоретический прогноз музыкального конструктивизма практически осуществился в 1926 г. Владимир Дешевов пишет музыку к пьесе Пьера Ампа «Рельсы», в 1927-м Александр Мосолов принялся за балет «Сталь» (для московского Большого театра). В 1927 г. в Париже поставлен балет Сергея Прокофьева «Стальной скок» (художник Г. Якулов), ставший известным в СССР по балетной сюите, где эпизод «Фабрика» сильно сокращен. В 1930 г. Дешевов ставит оперу «Лед и сталь» по Б. Лавреневу (ленинградский Большой оперный театр, режиссер-постановщик С. Радлов). В 1930–1931 гг. Дмитрий Шостакович работает над хореографическим спектаклем «Болт» (художники Г. Коршиков и Т. Бруни). В те же годы Мосолов пишет оперу «Плотина» для Ленинградского театра оперы и балета (режиссер С. Радлов).

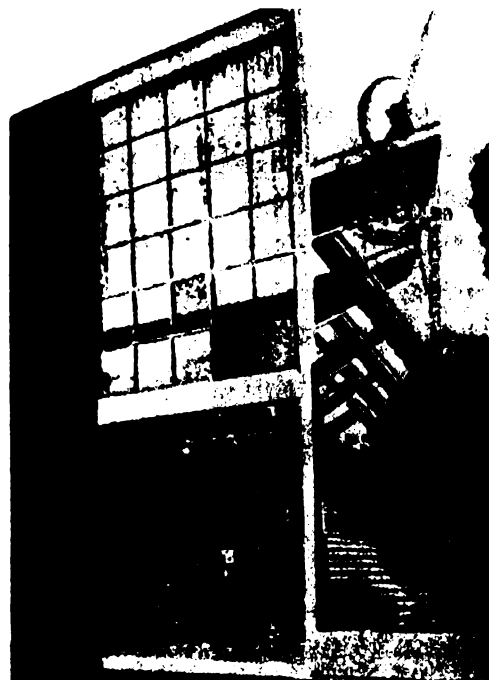
Что же, собственно, представлял собой музыкальный конструктивизм? Чтобы ответить на этот вопрос, надо определить связь музыкального его проявления с советским конструктивизмом в целом.

Думается, что необходимо различать конструктивизм в различных видах искусства в зависимости от их принадлежности к предметной среде. Если речь идет о стилеобразующем направлении в искусстве 1920-х гг., ставящем задачу создать адекватный эпохе способ функционально-эстетического воплощения окружающего человека предметного мира, то в архитектуре и в прикладных искусствах конструктивизм создал

⁵ *Пиотровский А.* Индустриальная трагедия // За советский театр. Л., 1925. С. 33.



К. Малевич.
Архитектурная фантазия. 1923 г.



К. Мельников. Павильон СССР
в Париже. 1925 г.

большой стиль, далеко не исчерпанный и поныне. В музыке же, материалом которой вещный мир не является, конструктивизм выразил себя опосредованно, оставшись на уровне движения к большому стилю. Промежуточное положение занимает театр, не способный существовать вне предметной среды, которая, тем не менее, не утилитарна: вещь сценической конструкции условная, игровая. Музыкальный конструктивизм родился в недрах театра как прикладной его элемент очень высокого ранга, способный к эмансипации от театра. Все названные выше музыкальные произведения — театральная музыка. Было бы правильнее поэтому говорить не о музыкальном, а о *музыкально-сценическом конструктивизме*.

Примеров эмансипации этой музыки от театра немного. Это — части балетных сюит Прокофьева и Шостаковича, скромная фортепианная пьеса Дешеева «Рельсы» и прошумевший «Завод» — фрагмент балета «Сталь», исполненный 4 декабря 1927 г. в Москве в качестве первой части оркестровой сюиты.

Не лишена парадоксальности и трагичности в этом смысле и композиторская судьба Мосолова в амплуа конструктивиста. Постановка неоконченного балета «Сталь» в Большом театре, естественно, не была осуществлена, партитура и клавишная балетной сюиты утрачены. Постановка оперы «Плотина» в Ленинградском, ныне Мариинском театре не осуществлена, партитура частично утрачена. Это уже не «проектный уровень», на котором во многом оставалась архитектура конструктивизма, а уровень «пропавших рукописей». Представление о конструктивизме Мосолова дает только «Завод», и именно он стал единственным реальным фактом музыкальной жизни, вызвавшим суровое осуждение музыкального конструктивизма.

Далее, необходимо различать в конструктивизме его социальную функцию и профессиональную технику работы с материалом. Непосредственно связанная с задачами, во-первых, «производственного искусства» и, во-вторых, агитпропа, социальная функция конструктивизма в идеале возвышалась над вещным миром. Этот прорыв в область эстетического и этического декларировал Ле Корбюзье: «Конструктивизм <...> несет в себе напряженный лиризм, способный вырваться за собственные пределы и раскрыть пламенную восторженность этих людей перед будущим»⁶. В искусствах, не связанных с предметным миром или, как в театре, связанным игрово, эта «восторженность перед будущим» становилась единственным нравственным смыслом, превращая рационально организованный, «машинный» мир в футурологическую утопию. «Фабрики» и «Заводы» Шостаковича, Мосолова и Дешеева мыслились такими утопиями, которые, по сравнению с возможностями архитектурного проекта, сильно «приземлялись» реальностью сцены. «Героем» этой утопии в 1920-е гг. был одухотворенный завод.

Музыка, социальная функция которой — обслуживать массовые празднества или революционные некрополи, известна мало. И все же есть основания предположить, что пафос и техника конструктивизма проникли и сюда. Мною обнаружен фрагмент неизвестного вокально-симфонического сочинения Мосолова под названием «1924 год», посвященного пятилетию со дня смерти В. И. Ленина. Сохранившиеся в Российской государственной библиотеке в Москве хоровые партии (оркестровые голоса отсутствуют) свидетельствуют о том, что сочинение было задумано как конструктивистский монумент.

Что же касается собственно техники конструктивизма, то она, естественно, определялась материалом того или другого искусства. Но общие принципы формирования материала выделить, по всей вероятности, можно. В области музыкальной формы эти поиски тоже были экспериментальны, но все же имели некий генезис.

Основой эксперимента явилось хорошо всем известное выведение принципов современной формы из сущности машины. Мысль, высказанная архитектором М. Я. Гинзбургом, о том, что «в машине нет и не может быть ничего лишнего, ничего случайного, ничего „декоративного“»⁷ — по сути дела прилагалась и к музыкальному производству, приводя к ряду крайностей на уровне декларирования идей (например, идея о якобы механическом перемещении «стандартных деталей» из одного произведения в другое). Однако в композиторской практике эти возможные крайности снимались чувством художественной меры и талантом композитора.

⁶ Цит. по: Козн Ж.-Л. Архитектура во Франции. Между миражами урбанизма и открытиями советских архитекторов // Каталог «Москва — Париж. 1900–1930». Т. 1. М., 1981. С. 105.

⁷ Гинзбург М. Я. Стил и эпоха. М., 1924. С. 93.

К конструктивистскому музыкальному сочинению приложимы такие общие закономерности конструктивизма, как функциональность, экономность, рациональность. Эти требования и в музыке распространялись как на материал, так и на формообразование. Музыкальная звукоизобразительность была поднята на щит. Сама по себе она явилась в музыке не столь уже грандиозной новацией. Речь шла только о новом объекте изображения: может он быть признан эстетическим или нет? Если мастера второй половины XIX века научились звукописать объекты природы и создали хорошо разработанный фонд достаточно сходных оркестровых фигураций для великого множества «шелестов леса», шума волн, журчания ручьев, то композиторы 20-х гг. XX века с азартом принялись выписывать работу шарниров и золотников, поршней и шатунов, колес и шестерен. Это тоже была хорошо знакомая конструктивизму техника простейшей механической детали. В музыке она основывалась на имитации движений: вращательных, колебательных, скользящих и прыгающих, на имитации разного рода производственных шумов. В «наборе» таких фигуративных деталей, как и в звукоизображениях природного мира движения, возникали свои клише. Так, в «Фабрике» из «Стального скока» Прокофьева и в «Заводе» Мосолова оказались весьма сходные вращательные фигурки, хотя сочинения писались независимо друг от друга. Подобные же фигуры имеются и в других конструктивистских эпизодах (см. нотные примеры в конце статьи).

Другим важным моментом профессиональной техники музыкально-сценического конструктивизма была диспозиция элементов, определявшая силуэт формы. Здесь степень индивидуальности решений заметно возросла, но важнейшие закономерности оставались общими. Попытаемся определить особенности композиторской техники Мосолова-«конструктивиста» так, как она проявилась в «Заводе», который имеет подзаголовок «Музыка машин». Прежде всего, произошло переосмысление понятия декоративных и функциональных элементов оркестровой фактуры: фоновые пассажи, прежде декоративные, становятся несущими, функциональными элементами. Они-то и есть основной тематизм.

Главная особенность такой «темы» — тотальное остинато, то есть многократное повторение элементов: мелодических, ритмических, темброво-изобразительных. Несколько таких мотивов в одновременности составляет полиостинатный блок. Блоки деталей все более усложняются. В «Заводе» внутренняя цель их нагнетания — нарочито угловатая, императивная мелодия-тема у четырех валторн (исполнители должны встать!). Логика конструктивистского формообразования подсказывает развертывание, обратное классическому экспонированию материала: тема-мелодия находится не в начале произведения, а в конце его, как результат нагнетания мотивов-деталей.

Плодом конструктивистского формообразования явилась парадоксальная форма вариаций с темой не в начале, а в конце (Мосолов, II часть

фортепианного концерта). Еще одна новация — вынесение темы как бы за пределы формы, то есть возможность сочинения без мелодической темы. Таков эпизод «Завод» в опере Дешёва «Лед и сталь», фортепианная пьеса «Рельсы». Возникает аналогия с асимметричным силуэтом, со смещением оси за пределы формы, свойственным архитектурному конструктивизму⁸. Наконец, большинству симфонических эпизодов такого рода присуща экономная, «энергично сжатая форма»⁹ при очень быстром темпе. «Завод» Мосолова длится 3,5 минуты.

Встает законный вопрос: возможно ли применение «конструктивистской» музыкальной техники в произведениях, прямо не связанных с производственными темами? Безусловно, возможно. Эта техника мотивной работы способна к эмансипации и обладает достаточной универсальностью. Единственное ограничение — она непреложно связана с образами движения: танцем, шагом.

Почти все сочинения Мосолова 1920-х гг. основаны на оstinatной работе с мотивом. Но собственно конструктивистская техника представляет собой чрезвычайно насыщенную концентрацию оstinатного письма, что порождает новое, хотя и локальное, качество.

Так что же, музыкально-сценический конструктивизм это отдельные эпизоды, вырезанные из оперы или балета? Неестественность такого расчленения художественных организмов несомненна. И если представить себе эти оперы и балеты в их целостности, то окажется, что музыкальный конструктивизм был лишь одним из полюсов художественного единства, новаторски выражавшего свойственную советскому конструктивизму футурологическую утопию. Крупное музыкально-сценическое произведение не могло держаться на ней одной. Оно предполагало другой полюс, и такой полюс существовал: социальная сатира на «старый мир», включавший в себя в конце 1920-х годов персонажей НЭПа и его уклад. Ольга Форш в книге «Сумасшедший корабль» пишет об увлеченности большинства молодых писателей «бытом и сказом». Взбаламученный, полный парадоксов быт переходного времени во многих произведениях «саморазоблачался», говоря своим собственным языком — как бы без вмешательства авторского голоса. «Социальный типаж», о котором то с гневом, то с сарказмом писал Владимир Маяковский, который изобличали каждый по-своему и Михаил Зощенко, и Алексей Толстой, и Фридрих Эрмлер, и Владимир Конашевич (в цикле «Павловская шпана»), и Всеволод Мейерхольд, этот «социальный типаж» проник и в оперы и балеты 1920-х гг. «Стальной скок» Прокофьева населен мешочниками, ирисниками и папиросниками. В опере Дешёва «Лед и сталь» Будущему, олицетворенному металлургическим заводом, противопоставлена колоритно написанная барахолка с вереницей «бывших людей» — от продавца

⁸ Гинзбург М. Я. Стиль и эпоха. С. 106.

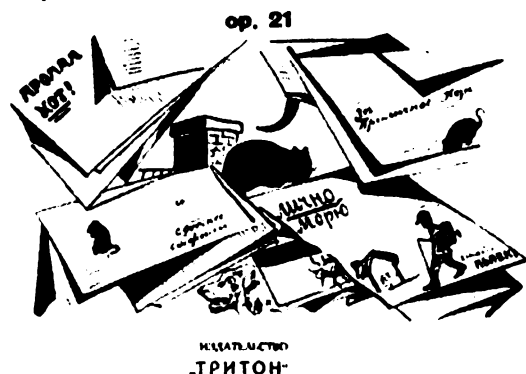
⁹ Там же.

А. MOSSOLOV

QUATRE ANNONCES | VIER ZEITUNGSANNUNZEN
Chant et piano | Singstimme und Klavier

А. МОСОЛОВ

ЧЕТЫРЕ ГАЗЕТНЫХ ОБЪЯВЛЕНИЯ



А. Мосолов.

«Четыре газетных объявления».

Обложка нотного издания

сахарина, кокаина и камергерских штанов до старика Дворянина, распевающего романс «Пара гнедых». Подобная же антитеза завладела воображением Шостаковича в балете «Болт». В неосуществленном балете Мосолова «Сталь», судя по названиям частей в балетной сюите, описанной М. Ивановым-Борецким¹⁰, были эпизоды «Тюрьма», «Власти-тели мира», «Бал у властителей мира», «Биржа», в которых можно ожидать присутствие и уходящего уклада, и социального типажа. Но и помимо этого в творчестве Мосолова названная антитеза прозвучала иначе, рассредоточенная по разным сочинениям. «Заводу» противопоставлены «Четыре газетных объявления» на тексты «Известий» ВЦИКа для голоса с фортепиано. Помимо вызова «священной атмосфере» камерного му-

ицирования, этот талантливый цикл, на шумевший и вскоре безоговорочно осужденный, содержал в себе смысл, в пылу страстей не понятый его современниками. Ведь податели объявлений («Собака сбежала!» или «Лично мою... крыс, мышей морить...») либо ходатайствующий о перемене фамилии («Гражданин Заика Стефан Наумович») — это «соседи» «уважаемых раждан» Зощенко, это гротескно трактованные персонажи времен НЭПа, причудливо выросшие словно под «огромным увеличительным стеклом»¹¹.

Футурология и сатира на уходящий мир составляли, таким образом, в искусстве 1920-х гг. нерасторжимое смысловое целое. Без своей парной антитезы советский музыкально-сценический конструктивизм немыслим.

Для ухода «со сцены» музыкально-сценического конструктивизма в начале 1930-х гг. были свои внешние и внутренние причины. О внешних причинах наилучшим образом дает представление статья В. Кильчевского, свещающая обсуждение оперы Мосолова «Плотина» на пленуме художественно-политического совета Гостеатра оперы и балета (ныне Мариинского театра). Приведем фрагмент этого косноязычного, типично рапмовского текста:

«„Плотина“ Мосолова, — пишет Кильчевский, представляя автора, — казалась явно бессильной в передаче грандиозного размаха социалис-

¹⁰ Иванов-Борецкий М. В. Симфонический концерт Ассоциации современной музыки в ознаменование десятилетия Октября (4 декабря 1927 г.) // Музыкальное обозрение. 1928. № 1.

¹¹ Алперс Б. Театр социальной маски. М.; Л., 1931. С. 63.

тической стройки, обнаружив тем самым свою чуждость пролетариату, что и было констатировано рабочей частью ХПС <...> одним из представителей Кр. Путиловца и др.

Директор театров т. Бухштейн охарактеризовал „Плотину“ как вещь, дискредитирующую идею советской оперы, и предложил снять ее с постановки. В ответ на это ряд присутствующих — Радлов, Шостакович, Соллертинский... и др. — выступили в защиту оперы. <...>

Шостакович, правильно указав, что прием Мосолова ошибочен, „ибо трактор гудит на полях и капиталистических, и советских одинаково, а что важно отношение композитора“, все же сделал вывод, что „оперу надо непременно ставить“ и тем самым продемонстрировал нежелание увязать концы с концами.

Музыкальный критик Соллертинский выдвинул явно реакционную формалистическую теорию „взрывания почвы“ трактором. <...>

Опасность, грозящая музыкальному театру со стороны реакционных течений, вполне реальна, ибо командные высоты в театре до сих пор находятся в руках упомянутых (главным образом, современничества); вспомним хотя бы попытки поставить „Новости дня“ Хиндемита и возобновить „Нос“ Шостаковича».

Дальше говорится о необходимости борьбы с тенденциями буржуазного пути развития советской оперы («Плотина»), борьбы с формализмом в разрешении задач советского музыкального театра («Лед и сталь»)¹².

Внутренние причины были не менее существенны. Началось исчерпание эмоционального воздействия движения. Любопытна постепенно «остывающая» реакция на «Завод» у С. Прокофьева — мастера язвительной характеристики. Начав с хвалебного высказывания о «Заводе» («Мосолов становится все ярче и хитрее»)¹³, он через четыре года замечает, что партитура хотя и «звучит здорово», но «в ней ужасно мало материала, да и кроме того, постоянно повторяющиеся такты меня раздражают хотя я и сам делал это во времена Скифской сюиты»¹⁴. Еще через три года следует желчное резюме: «В Париже к советской музыке предъявляют 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»¹⁵.

Нужно назвать и более общие причины «остывания» конструктивистского движения в музыке.

¹² Кильчевский В. На Ленинградском музыкальном фронте // Пролетарский музыкант. 1931. № 2. С. 34 (орган РАПМа).

¹³ Мясковский Н. Я., Прокофьев С. С. Переписка. М., 1977. С. 266.

¹⁴ Там же. С. 355.

¹⁵ Там же. С. 415.

В музыкально-сценическом конструктивизме было, как, вероятно, в конструктивизме вообще, нечто избыточно рационалистическое. Смысловая парная антитеза — *футурологическая утопия* — *гротескно окрашенная сатира*, при всей актуальности для 30-х гг. и художественной яркости, представляла собой герметически запаянную систему. В этом пространстве могли обитать и положительные герои, однако со следами «делового изготовления чертежа будущего человека»¹⁶. Но к началу 30-х гг. ценностные акценты сместились. Быстро теряла свое обаяние машинно-футурологическая утопия, реабилитировалось то «наивно-романтическое восприятие жизни», о котором с некоторой тоской писал в 1927 г. Игорь Глебов, восхищаясь развертывающимся урбанистическим музыкальным движением, но и несколько опасаясь его, ибо «душевности», «природе, любви и другим эмоциям человека»¹⁷ доступа в этот мир не было.

Избыточность рационализма, как известно, способна вызывать свою противоположность. С первых же своих шагов музыкально-сценический конструктивизм породил антиподов: алогичное музыкально-сценическое действо и живущего в нем «антигероя». По-видимому, не случайно в том же 1927 г., в котором сочинена Вторая симфония Шостаковича с заметными следами «индустриальной» концепции, композитор начал писать оперу «Нос» на сюжет одного из самых загадочных и сатирически ёмких произведений русской литературы.

У Мосолова таким антиподом балету «Сталь», по-видимому, явилась опера с символическим названием «Герой», смысл которой — ложный герой.

Внутренний выход из конструктивистских исканий не мог быть ни беспроблемным, ни идиллическим. Но он должен был дать художественно равноценные самим исканиям результаты. Прокофьев после «Стального скака» написал Третью симфонию, «Блудного сына». Шостакович вслед за балетом «Болт» предложил новый вариант выхода из конструктивистского рационализма: «Леди Макбет Мценского уезда». На сей раз любовь и другие «эмоции человека» (Б. Асафьев) прорвались с внезапной и многих испугавших силой. Судьба других композиторов, причастных к конструктивизму — Дешевова, Мосолова, — сложилась иначе и не привела их к полной реализации таланта. Мосолов обратился к освоению фольклорного материала, определившего его дальнейший путь, начав с фольклора республик Средней Азии.

Круг сочинений Мосолова второй половины 1920-х — начала 1930-х гг. приводит к заключению, что музыкально-сценический конструктивизм был лишь одной из граней его творчества. Фортепианный концерт, струнный квартет, опера «Герой», фортепианные и вокальные миниатюры характе-

¹⁶ Туровская М. Бабанова. Легенда и биография. М., 1981. С. 22.

¹⁷ Глебов И. Русская симфоническая музыка за 10 лет // Музыка и революция. 1927. № 11. С. 23.

ризуют его как достаточно многостороннего мастера, наделенного недюжинным, ярким темпераментом, чувством колорита и характеристической остротой, мастера на удивление даровитого, но не сумевшего осуществить все возможности, посланные ему природой.

1a **А. Мосолов**
«Завод», т. 1

Allegro

C-fag. *p*

Timp. *p*

C-b. div. *p*

16 **С. Прокофьев**
«СТАЛЬНОЙ СКОК». «Фабрика»

[Allegro moderato]

129 +5 т. *mf*

C-b. *mf*

121 **Allegro moderato**
col legno *mp*

V-c. *mp*

arco *mp*

C-b. *mp*

123 **[Allegro moderato]**

Tuba *f*

2a **А. Мосолов**
«Завод», т. 1

Allegro
sul pont. + Cl. I

V-le *f*

26 **С. Прокофьев**
«СТАЛЬНОЙ СКОК». «Фабрика»

121 **Allegro moderato**

Fag. *mp legato e pesante*

P-no *mp legato e pesante*

V-le *mp legato e pesante*

2в **А. Мосолов**
«Плотина»

252 **Allegro maestoso**

3a **А. Мосолов**
«Завод»

[Allegro]

8 +3 т. *f*

V-ni I *f*

V-ni II *f*

36 **С. Прокофьев**
«СТАЛЬНОЙ СКОК»
«Фабрика»

[Allegro moderato]

131 +1 т.

P-no

3в **А. Мосолов**
«Плотина»

[Allegro maestoso]

254 +9 т.

4а А. Мосолов
«Завод»

[Allegro]
60 -1 т.
Fl. *ff*

46 С. Прокофьев
«СТАЛЬНОЙ СКОК»
«Фабрика»

127 [Allegro moderato]
P-no *p*

5

В. Дешевов
«Рельсы»

Presto

P-no *pp* *sf* *sf* *sf*

senza Ped



ОПЕРА «ГЕРОЙ» АЛЕКСАНДРА МОСОЛОВА

*История создания и судьба рукописи**

«**Н**abent sua fato libelli“ („Книги имеют свою судьбу“), — писал некогда Теренций. Имеют свою судьбу и ноты. Нотные рукописи нередко находятся в таинственной связи с судьбой их авторов. Так было с Александром Мосоловым. В 1929–1930 гг. он написал свою вторую, пятиактную оперу «Плотина» о постройке гидростанции в отдаленной русской деревне. Через четыре года его командировали на Беломорканал в поселение Медвежьегорск для работы над музыкой к фильму «Заключенные». А еще через три года он сам в качестве заключенного по статье 58, пункт 10 строил плотину и гидростанцию в Волжском исправительно-трудовом лагере Шекснинского гидроузла.

Нечто иное предрекла композитору его первая опера «Герой». Судьба этой исчезнувшей рукописи, похоже, предвосхитила самое судьбу Александра Васильевича — композитора, выпавшего из Истории практически на полвека. И еще одна особенность в жизни этой оперы странно перекликается с некоторыми страницами из жизни самого Мосолова. Я имею в виду дух мистификации.

Опера «Герой» была написана Мосоловым для фестиваля камерной оперы в немецком городе Баден-Бадене в июле 1928 г. (она была посвящена Виктору Михайловичу Беляеву). Организаторы фестиваля пожелали показать на нем «одноактные музыкальные произведения с коротким характерным сюжетом». Напомню, что в предыдущем сезоне (1927) были представлены оперы, побившие рекорд краткости и характерности. Это были скетч Пауля Хиндемита «Туда и обратно» (12 мин.) и «опера-минутка» Дариуса Мийо «Похищение Европы» (9 мин.).

Название оперы «Герой» словно предназначено водить за нос работников идеологического фронта в СССР. Однако сюжет ее совсем о другом. Некий путешественник, будучи вызван на дуэль и не владея шпагой, обратился к профессору фехтования. Тот, разочаровавшись в жизни, как

* Доклад прочитан 26 апреля 1994 г. на Русско-Голландской ассамблее в Московской консерватории им. П. И. Чайковского. Оpubл. в изд.: Музейный листок (Приложение к «Российской Музыкальной газете», № 37. 2003, апр.); «Festschrift für Detlef G... zu 70. Geburtstag am 7, 2004, Okt. (на рус. яз.).

раз обдумывал план: как бы ему покончить счеты с жизнью. Во время урока, который Профессор дает Путешественнику, он закалывается, бросившись на шпагу новичка. Сбежавшиеся горожане, увидев поверженный труп Профессора и шпагу в руках чужеземца, приветствуют дрожащего от страха Путешественника как храбреца и героя.

Либретто было написано самим Мосоловым, о чем он умалчивал. Однако архив ГЦММК им. Глинки, где находится письмо Мосолова к Григорию Бернандту¹, хранит тайну композитора. Источник сюжета представляет собой загадку. Немецкий исследователь Эрих Дофляйн² предполагал, что «сцена могла быть заимствована из маленького романа Достоевского». Приятельница Мосолова Елена Георгиевна Дулова в «Дневнике юности» сообщает, что со слов Мосолова «сюжет взят у Алеши Толстого»³. Между тем подобного сюжета нет ни у Достоевского, ни у современника Мосолова Алексея Николаевича Толстого. Несомненна анекдотическая основа либретто, построенного на нелепости и абсурдной ситуации. Русская классическая опера не может подсказать подобной традиции. Зато их дает русская литература: это — «необыкновенные истории» или сюжеты водевилей, перерастающие в трагикомедию, как, например, «Чужая жена, или Муж под кроватью» Достоевского.

Но был еще один источник жанра в стилистике «Героя»: Мосолов наверняка читал Козьму Пруtkова (напоминаю: коллективный псевдоним группы писателей, куда входил и Алексей Константинович Толстой). И не была ли брошенная Мосоловым фраза — «сюжет взят у Алеши Толстого» — очередной мистификацией, расчетом на то, что «Алеша» раздвоится на Алексея Николаевича Толстого и Алексея Константиновича Толстого?

Вне сомнения, изобретателем абсурдистских ситуаций, которыми так гордится XX век, был в России не только Гоголь, но и Козьма Прутков в своих «драматических произведениях». Таковы, например, «Фантазия», «Черепослов сиречь Френолог» или «Любовь и Силин». Более современным источником жанра «Героя» мог служить скетч Хиндемита «Туда и обратно», о котором Мосолов, видимо, знал.

Исполнение оперы «Герой» было объявлено в Баден-Бадене на 15 июля. Устроители фестиваля разослали приглашения почетным гостям. Среди них оказался и советский нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский. Вот письмо к нему от организатора фестиваля Генриха Буркарда, разысканное совсем недавно в бывшем Партийном архиве музыковедом Олесей Бобрик⁴:

¹ ГЦММК, ф. 25, № 284.

² Doflein E. Kammeroper // Melos, 1928, Heft 7. S. 338.

³ РГАЛИ, ф. 757, оп. 1, ед. хр. 39.

⁴ РГАСПИ, Луначарский, ф. 142, оп. 1, д. 796. Письмо написано по-английски.

«Баден-Баден, 23 июня 28 года

Дорогой сэр,

Нам бы доставило большое удовольствие, если бы Вы нашли возможность оказать нам честь своим присутствием по случаю нашего предстоящего фестиваля „Немецкая камерная музыка“, который состоится в Баден-Бадене с 13 по 15 июля. Программа включает среди прочего крупное русское сочинение, камерную оперу „Герой“, композитор — Александр Мосолов.

Искренне Ваш,

Генрих Буркард

Deutsche Kammermusik».



Anfragen u. Bestellungen: Heinrich Burkard
„Deutsche Kammermusik Baden-Baden“ : Tel. 1191

	Einzelkarte	Deuerkarte
	M a r k	
1. Orchestersessel und Balkonlauben	10	25
2 I. Sperrreitz, 1.—14. Reihe	8	20
3 II. Sperrreitz, 15.—20. Reihe, Sperrreitz Salle, Empore, 1. und 2. Reihe	5	12
4. Empore, 3.—7. Reihe, 2. Empore	3	7
5. Stehplatz	1.50	3.50

Der Vorverkauf der Deuerkarten beginnt am Montag,
den 18. Juni, der Einzelkarten am Montag, den 9. Juli

13. bis 15. Juli
1928

DEUTSCHE KAMMERMUSIK
(Früher: „Donaueschinger Kammermusikaufführungen“
Künstlerische Leitung: Heinrich Burkard

BADEN - BADEN 1928
zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“ o o o o
* Joseph Haas & Paul Hindemith

Das diesjährige Programm umfaßt zwei
Konzerte, die neue Möglichkeiten
auf dem Gebiete der Komposition für
Orgel und der Kammerkantate
(Solo- und Chorkantate mit Kammer-
orchester) zeigen wollen, ferner einen
Abend mit kleinen musikalischen
B ü h n e n w e r k e n
und eine Experimental-Vorführung
„Film und Musik“

In Verbindung mit der „Deutschen
Kammermusik“ findet vom 9.—15. Juli
in Baden-Lichtental eine Tagung „Deut-
sche Jugendmusik“ der Musikantengilde
unter Leitung von Fritz Jöde statt

Freitag, den 13. Juli, 20^h
1. K O N Z E R T
Friedo Fink: „Fantasie und Fuge für Orgel“
Darius Milhaud: „Die Rückkehr des verlorenen
Sohnes“, Kantate; Ernst Pepping: Suite für
Orgel; Hugo Hermann: „Walgenlieder“, Kantate
Samstag, den 14. Juli, 11^h
EXPERIMENTAL-VORFÜHRUNG
„FILM UND MUSIK“
Samstag, den 14. Juli, 20^h
2. K O N Z E R T
Hans Humpert: Sonate für Orgel; Ernst
Rohrer: „Reisebriefe eines Artisten“, Kantate
Philipp Jarnach: Musik für Orgel; Jos. M.
Hauser: „Wandlungen“, Kammeroratorium
Sonntag, den 15. Juli, 20^h
BÜHNENWERKE
(KAMMEROPERN)
Hermann Reutter: „Sauf“; Gustav Kneip: „Tuba
mirum“; Walter Gromatzky: „In zehn Minuten“
o o Alexander Mosolov: „Der Held“ o o

Программа концерта, в которую включена камерная опера А. Мосолова
«Герой» („Der Held“). Баден-Баден, 15 июля 1928 г.

Дата 15 июля зафиксирована в программке концерта и, вероятно, в афише. На этом основании опера, естественно, считается исполненной, о чем сообщает, к примеру, Советская музыкальная энциклопедия (1976, т. 3) и Музыкальный энциклопедический словарь (1990). Однако исполнение оперы в действительности не состоялось. По сведениям немецкого рецензента Э. Прейснера, ее «пришлось снять в последнюю минуту, так как нотный материал не был получен вовремя»⁵. Далее следы оперы теряются, партитура исчезает из поля зрения музыкантов. Между тем пропавшая рукопись продолжала жить странной, призрачной жизнью, напоминая жизнь несуществующего поручика Кижэ. Она фигурировала в разговорах Мосолова, в его письмах к Асафьеву, в переписке с русским отделением Универсального издательства в Вене. Так, Абрам Исак-ович Дзимитровский — заведующий русским отделением — писал Мосолову 29 марта 1929 г.: «...мы энергично стараемся подыскать для премьеры Вашей камерной оперы „Герой“ наилучшую сцену». Через два года, 5 февраля 1931 г., Дзимитровский сообщает: «Ваш „Герой“ находится теперь в Дармштадтской опере, и когда будет известно, что он принят к постановке, то немедленно сообщу»⁶. Через год Мосолов воспользовался оперой как щитом, устроив небольшую мистификацию. В письме к Сталину от марта 1932 г. он пишет: «В 1929 году для фестиваля в Баден-Бадене я сочинил оперу „Герой“, которая идет и по сие время в различных городах Германии». Композитор справедливо полагал, что название оперы произведет благоприятное впечатление на Сталина, а любопытствовать, что таится в рукописи, и проверить факт исполнения никто не сможет.

Затем опера впала в небытие. Прошло тридцать лет. В 1964 г. немецкий русист Фред Приберг, работая над книгой о советской музыке, тщательно вопрошал Мосолова: «Нельзя ли мне спросить Вас о дате премьеры и о содержании оперы „Герой“?» Он писал это из Баден-Бадена, где должна была состояться злосчастная премьера. Письмо опубликовано Л. Римским⁷. Но Мосолов не ответил. В годы, когда переписка с Западом уже не была столь опасна, композитор все же предпочел, чтобы «ранний Мосолов», некогда заклеимленный как «враг народа», исчез из глаз людей, затерялся, как рукопись его оперы.

Когда я начала писать биографию Мосолова и исследовать его творчество в 1973 г., я работала в московских и ленинградских архивах, но нигде следов партитуры «Героя» не обнаружила. Обретение

⁵ Прейснер Э. Фестиваль камерной музыки в Баден-Бадене // Музыкальное образование. 1928. № 45. С. 46.

⁶ Оба письма опубликованы нами в книге: А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания / Сост. Н. К. Мешко, общая ред. И. А. Барсовой. М., 1986. С. 98.

⁷ Переписка А. В. Мосолова и документы из его архивов / Публ. Л. Б. Римского // Из прошлого советской музыкальной культуры / Отв. ред. и сост. Т. Н. Ливанова. М., 1982. Вып. 3. С. 182.

мною рукописи «Героя» также имеет свою хоть и краткую, но впечатляющую историю.

В 1979 г. июньским днем в городе Вене во время симпозиума, посвященного Густаву Малеру, за столиком летнего кафе я задала своим австрийским коллегам-малероведом риторический вопрос, не знают ли они что-либо об опере Мосолова «Герой», которая некогда хранилась в Универсальном издательстве. Мне тотчас указали на участника нашего симпозиума, сидевшего за соседним столиком. Им оказался научный сотрудник Венской библиотеки Stadt- und Landesbibliothek Эрнст Хильмар. Он сообщил мне, что автограф партитуры был передан Универсальным издательством в его библиотеку, и пригласил меня прийти. На следующий день я в волнении вошла в библиотеку, а через два часа держала в руках еще теплую ксерокопию партитуры.

В Москве я с трепетом принесла рукопись Геннадию Рождественскому, который в те годы охотно исполнял никому не известные сочинения. Он алчно взял партитуру и нашел подходящее ей место в своей библиотеке. Прошло десять лет! Рукопись ждала своего часа. Он пробил в конце 1980-х гг.

Это была волна открытий забытых имен и сочинений, написанных композиторами первого АСМ. А Мосолов ведь был в 20-е гг. членом АСМ. Ко мне обратился дирижер Владимир Понькин и сообщил о перспективе поставить «Героя» в Москве. Мне только оставалось выманить партитуру у Рождественского. Я утаила правду и сказала ему, что моя студентка будет писать о «Герое» дипломную работу. Репетиции начались, и вот 21 ноября 1989 г. на XI фестивале «Московская осень» опера «Герой» была исполнена силами московского музыкального театра «Композитор». Через месяц с небольшим произошло учреждение АСМ-2. Таким образом опера, рожденная в эпоху АСМ-1, нашла свое сценическое воплощение на волне движения, приведшего к организации АСМ-2.

Теперь зададимся вопросом: как встроилась бы эта опера в картину советской музыки, будь она исполнена в свое время? Начнем с того, что опера Дмитрия Шостаковича «Нос» перестает быть единственной советской оперой 20-х гг., написанной для камерного оркестра. Обе композиции были закончены в 1928 г. Впрочем, сравнение с «Носом» невыгодно для оперы Мосолова прежде всего в отношении сюжета. Ведь Гоголь опирался не только на жанр русского анекдота, на российскую «носологию» 1920–1930-х гг. XIX века, но и на прозу Стерна, Э. Т. А. Гофмана. Смысл гоголевского «Носа» загадочен и многозначен. Сюжет «Героя» много проще.

Далее, фабула «Носа» дала Шостаковичу богатейшие возможности для сценических контрастов, для впечатляющего многопланового развития, для чисто музыкального изобретения. В рамках оперы для камерного оркестра «Нос», состоящий из трех актов и десяти картин, — это масштабная композиция, поистине «большая опера». «Герой» же, одноактная опера из трех сцен (ее длительность — тридцать с небольшим минут), —

сугубо камерное сценическое сочинение, род скетча. Его сила — в однолинейном развитии, в стремительном сценическом темпе.

Но нельзя не задуматься еще над одним аспектом в сходстве обеих опер, суть которого — полемическое отношение к оперному канону, оппозиция к большому стилю, самому официальному искусству. Что-то назрело в художественной атмосфере Советского Союза, что породило в одном и том же 1928 г. несколько сочинений о мнимом существовании, мнимом величии, о лже-персоне, о персоне-блефе, назрело, может быть, подсознательно. Я имею в виду историческую повесть Юрия Тынянова «Поручик Киж», оперу Дмитрия Шостаковича «Нос» и оперу Александра Мосолова «Герой». В обеих операх несомненна абсурдистская реакция на «социальный заказ». «Нос» появился через год после Второй симфонии Шостаковича, посвященной Октябрю; «Герой» Мосолова — после заказа на балет «Сталь» и сочинения симфонической картины «Завод» — одной из частей предполагаемого балета. Напомню, что оба произведения были исполнены в одном — политически престижном концерте 4 декабря 1927 г. в Колонном зале Москвы, посвященном 10-летию Октября. Если бы опера Мосолова «Герой» была сыграна в Баден-Бадене, а потом показана в Москве, хотя бы на общественном просмотре, она — с ее анонимным либретто, не защищенным именем Гоголя, — вероятно, стала бы объектом погромной статьи, обвинена в общественном хулиганстве и во враждебности пролетариату.

Музыкальный стиль «Героя» связан с сочинениями Мосолова 1926–1928 гг., прежде всего с Первым фортепианным концертом, так же написанным для камерного оркестра. В опере «Герой» оркестровый состав еще меньше:

1 флейта (она же — пикколо), 1 гобой, 1 кларнет, 1 фагот;

1 валторна, 1 труба, 1 тромбон;

4 первые скрипки, 4 вторые скрипки, 2 альты, 2 виолончели, 2 контрабаса;

ударные (литавры, треугольник, тарелки, малый барабан).

Такой состав задуман ради ансамблевого письма и небольшого масштаба звучания.

В опере десять певцов-солистов: Она, Он, Путешественник, Друг, Профессор, Горничная, Сержант, Доктор, Дама, Господин (см. пример на с. 61).

В опере Мосолова разыгрывается ситуация нелепой ошибки, поступка «невпопад», разыгрывается в остром несоответствии серьезного, порой патетического произнесения музыкального текста и анекдотичности, псевдосерьезности происходящего на сцене. Часто, противореча сценическому положению, музыка создает сильнейший эффект пародирования серьезного жанра, типичной сюжетной ситуации. Опера открывается «сценой ссоры». Вторая картина начинается аллюзией на «Фауста» Гёте —

Герой.

Cyrene I I S...

[illegible]

*Первая страница рукописи оперы А. Мосолова «Герой»
(автограф партитуры)*

сцена «Ночь» (ремарка Гёте: «Тесная готическая комната со сводчатым потолком. Фауст без сна сидит в кресле за книгою на откидной подставке»). Вторая сцена из оперы «Герой» снабжена следующей ремаркой: «Рабочий кабинет Профессора фехтования. На стенах рапиры, сабли, маски, перчатки и прочие фехтовальные принадлежности. Около небольшого письменного стола сидит Профессор, очень угрюмый, мрачный, и пьет коньяк». Его первая фраза: «Любовь и славу презирая, жизнь ненавистную влача, я так страдал, я так устал! Уж десять лет я смерти ждал. Теперь довольно, час настал!» Далее следует сцена фехтования, в которой Профессор обретает желанную смерть. Перед нами пародия на «сцену дуэли».

В 1920-е гг. «Герой» так и не прожил своей сценической жизни, не стал фактом культурного процесса. Какой же резонанс имела премьера оперы, состоявшаяся 21 ноября 1989 г. в Театре-студии киноактера? Признаюсь, я в волнении считала дни перед этой премьерой. Что ожидало нас? Быть может, «модернизм вчерашнего дня», как ядовито выразился некогда Сергей Прокофьев о Первом фортепианном концерте Мосолова? Либо перепевы музыкального конструктивизма? Успех «Героя», поставленного «на театре», отбросил сомнения. Перед зрителями прозвучал смелый, яркий, дерзкий опус, образец молодого стиля Мосолова, еще и еще раз заставивший глубоко сожалеть о том, что талант композитора не смог получить естественного развития. Зрители увидели постановку режиссера Николая Кузнецова, полную сценической фантазии, услышали безупречную профессиональную работу дирижера Владимира Понькина, оркестра и певцов (видеозапись спектакля хранится в архиве вдовы композитора Н. К. Мешко). Эта постановка оказалась почти единственной в Москве, и посмотреть ее удалось немногим. И все же именно в этом спектакле так долго ждавшая своего часа душа оперы, будем надеяться, обрела покой.

По странному стечению обстоятельств одновременно с премьерой в Москве, когда Владимир Понькин дирижировал по венской копии с автографа партитуры, «Герой» был издан (на условиях аренды) в Универсальном издательстве в Вене. Партитура, предназначенная для исполнения в Баден-Бадене, естественно, была издана с немецким текстом, который содержался в рукописи наравне с русским.

Любопытна дальнейшая сценическая судьба оперы. Хочу напомнить, что в **Москве** опера была поставлена в 1989 г. в театре с декорациями и костюмами, на русском языке. Затем состоялось еще четыре спектакля «Героя» и одна неосуществленная попытка исполнения. Назову их:

Петербург, 18 марта 1996 г. Большой зал Филармонии, Симфонический академический оркестр Санкт-Петербургской филармонии, дирижер Евгений Перунов, концертное исполнение на немецком языке; **Архангельск**, 17 февраля 2001 г., фестиваль, посвященный 100-летию Александра Мо-

солова, Малый зал Филармонии, Архангельский государственный камерный оркестр, дирижер Владимир Онуфриев, концертное исполнение на русском языке; **Берлин**, 2000 или 2001 г., с декорациями и в костюмах, на немецком языке, дирижер Кристиан ван Бориес. Инсценировка, как рассказывал мне дирижер, происходила в комнатах: в одной из них первоначально находилась публика, во второй — собственно сцена. Изображался интерьер банка, певцы появлялись в окошечках, к которым во время очередного соло или ансамбля устремлялась публика; **Киев**, вероятно, 2001 г., готовилось, но не состоялось концертное исполнение на русском языке, дирижер Игорь Блажков; **Кембридж**, 7 декабря 2002 г., университетский колледж, оркестр консерватории, дирижер Alex Soddy, на английском языке, концертное исполнение.

По праву эту статью можно было бы назвать: «ЖИЗНЬ ГЕРОЯ».



ПРОГУЛКИ ПО ВЫСТАВКЕ «МОСКВА — БЕРЛИН»

*Миф о Москве-столице**

Миф о Москве-столице был создан в 30-е гг. усилиями всех искусств: живописи, архитектуры, театра, кино, литературы и музыки. «Миф — не жанр словесности, — писал Сергей Аверинцев, — а определенное представление о мире; мифологическое мироощущение выражается... не только в повествовании, но и в иных формах: действия (ритуал, обряд), песни, танца и др.»¹

Мифотворчество тоталитарных государств — совершенно особая тема, философская и социальная, побуждающая к сравнению диктаторских мифологий XX века. Нами такая задача не ставится. Наш материал ограничивается Советским Союзом.

Миф как «представление о мире», внушаемое целому народу, умело конструировался советской властью, составив основу культурной политики СССР. Населению была предложена утопия, складывающаяся из нескольких важнейших мифологем: миф о дружбе народов, миф об идеальном — молодом, здоровом, красивом человеке, миф о военной мощи государства и, наконец, миф о Москве-столице (напомним, что Москва была русской столицей со второй половины XV века по 1712 г. и затем с 1918 г.; но и оставаясь «второй столицей», она несла миссию *символа* России).

Миф о Москве-столице в музыке XX века не мог возникнуть на пустом месте. Его породила сама живая каменная плоть старой Москвы, само звучание города, отраженное позже — в XIX веке — в жанре исторической оперы: ее декорациях и звуковом образе, а также на безмолвных полотнах живописцев. Две характерные черты отличали в музыкально-сце-

* Доклад прочитан в Нижнем Новгороде на конференции «Искусство XX века: уходящая эпоха?» в октябре 1996 г., опублик. в одноименном сборнике, т. 2. Н. Новгород, 1997; доклад прочитан на «Випперовских чтениях — XXIX» в ГМИИ им. А. С. Пушкина в мае 1996 г. во время экспонирования в Москве выставки «Москва — Berlin / Берлин — Moscou» (1996); опублик. в сб.: Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1996» / Общ. ред. И. Е. Даниловой. Вып. XXIX. М., 2000.

¹ Аверинцев С. С. Мифы // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 222.

ническом искусстве XIX века представление о Москве. Во-первых, художественная интерпретация городского пространства. В вышеназванных жанрах оно особым образом сжималось, концентрируясь на немногих, но функционально значимых и знаковых местах и сооружениях города. То были Красная площадь и кремлевские стены, а внутри Кремля — Соборная площадь. Во-вторых, в произведениях искусства эти объекты приобрели чуть ли не сакральный смысл; они никогда не «упоминались всуе». В музыкальном произведении они не могли стать местом свидания и лишь редко — местом прогулки. Только немногие сюжеты имели право разворачиваться в художественном пространстве Красной площади и Кремля: встреча царя с народом и величание царя, а также — шествие на казнь осужденных.

Первый камень в музыкальный миф о Москве был заложен Михаилом Глинкой в опере «Жизнь за царя» (1836). Вот ремарка в партитуре эпилога: «Театр представляет Красную площадь, что у Кремля, в Москве, вся сцена завалена народом в праздничных платьях, несколько времени после поднятия занавеса проходит вдали Триумфальный поезд Царя Михаила Федоровича»². Гремит хор «Славься, славься, наш русский Царь!»; ликующий звон колоколов.

Обратимся к «Хованщине» Мусоргского. В IV акте оперы траурное шествие стрельцов на Красной площади вводится ремаркой (в начале 2-й картины): «Москва. Площадь перед церковью Василия Блаженного». Далее, после поезда князя Голицына, увозящего его в изгнание, новая ремарка: «Под протяжные удары большого соборного колокола входят стрельцы с плахами и секирами; за ними следуют стрельчихи»³. Площадь наполняется звучанием двух хоров — мужского и женского. Это — молитва стрельцов («Господи Боже, пощади нас») и вой стрелецких жен («Не дай пощады, казни окаянных богоотступников»). В «Хованщине» Мусоргский расширяет знакомое пространство центра Москвы: появляется Москва-река. Это — пейзаж *близ* Кремля и первое *Утро*, которое, начиная с этой оперы, приобретает в русском искусстве амбивалентный смысл. Что это — «Утро стрелецкой казни»? Или «Утро нашей родины» (картина В. Ефанова)? Во всех указанных фрагментах ясно обозначились и музыкальные символы классического — имперского мифа о Москве: колокольный звон, трубные величальные фанфары.

Послереволюционная Москва и Москва Гражданской войны более не годилась для мифологизации. Социально разоренная, вырезанная,

² Копия XIX в. Отдел рукописей и редких книг Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

³ Мусоргский М. Хованщина. Народная музыкальная драма / Сост. и проработал по автографам композитора Павел Ламм. Клавираусцуг для пения с фортепиано. М.; Вена; Лейпциг, 1931.

обезбоженная, покинутая бывшими состоятельными сословиями, но зато наполнившаяся персонажами военного коммунизма — беспризорниками, «павловской шпаной», мешочниками, ирисниками, папиросниками, — она неожиданно оказалась привлекательной для советских бытописателей. «Социальная маска» мещанина стала благодатным материалом для театра, кино, литературы и живописи. Таковы «Клоп» Маяковского — Мейерхольда — Шостаковича, «Катка — бумажный ранет» Ф. Эрмлера (совместно с Э. Иогансоном), стихотворение «Новый быт» из цикла «Столбцы» Н. Заболоцкого и многое другое. Впрочем, Москва-столица просматривается здесь далеко не везде. Это скорее «социальный пейзаж» России в целом. Но были и яркие исключения: пьеса «Зойкина квартира» М. Булгакова, фильм «Девушка с коробкой» Б. Барнета.

Что же касается музыки, то и она сыграла известную роль в создании образа неблагоприятной России, но не самой Москвы. Назову балет С. Прокофьева «Стальной скок», оперу В. Дешевова «Лед и сталь». Смачные улично-бытовые эпизоды из этих спектаклей олицетворяли «уходящий мир». Образ Москвы в этом обывательском контексте в музыкальных сочинениях тщательно обходился.

Наконец, властью был осознан дефицит идеального в музыкальном контуре советской мифологии. Начиная с 1927 г. все даты, заканчивающиеся цифрой 7 (1937, 1947, 1957, 1967), становились поводом для празднования «дня рождения» советского государства. Эту мифологему можно назвать «Октябрь». Напомню часть программы в концерте 4 декабря 1927 г. в Колонном зале Москвы: Д. Шостакович. Симфония № 2 «Октябрь», симфоническое посвящение; Н. Рославец. Кантата «Октябрь». К 1937 г. С. Прокофьевым была написана Кантата к двадцатилетию Октября для симфонического оркестра, оркестра аккордеонов, оркестра ударных инструментов и двух хоров ор. 74 на тексты Маркса, Ленина, Сталина. Первое исполнение состоялось, однако, в 1966 г.

Настоятельная потребность власти привести в порядок запущенную столицу и приступить к построению нового мифа о ней в искусстве обрела наконец первые контуры и в музыке. В 1928 г. Большой театр заказал для своего репертуара коллективное сочинение: балет «Четыре Москвы» в четырех актах. Авторами были избраны четыре композитора — члены АСМ: Леонид Половинкин, Анатолий Александров, Дмитрий Шостакович и Александр Мосолов (либретто М. Бойтлера и И. Аксенова). Балет был задуман либреттистами как историческая ретроспектива и перспектива Москвы. Как же было распределено сочинение музыки между четырьмя столь разными композиторами?

Первый акт — Москва XVI века — отдали Л. Половинкину. Второй — эпоха крепостного права (вероятно, XVIII в.) — получил Ан. Александров. Третий акт — коммунистический субботник в 1919 г. — поручили Дмитрию Шостаковичу. Четвертый — «через 200 лет после Октября» (так написа-

но в рецензии Мариана Ковалья)⁴ — должен был писать А. Мосолов. Заметим, что выбор авторов для того или другого акта был неплохо продуман и соответствовал наклонностям избранных композиторов.

28 сентября 1929 г. готовые акты балета — Ан. Александрова и А. Мосолова — были прослушаны общественностью в фортепианном изложении. Событие произошло в Бетховенском зале Большого театра. Отчет об этом исполнении написал Мариан Коваль — член Ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ). Однако на общественном просмотре балет был разгромлен, а нотные рукописи исчезли.

Здесь кроется немало тайн. Начнем с того, что два акта балета были сочинены и сыграны по рукописям. Но об их музыке мы можем судить только по упомянутой рецензии М. Ковалья. «После прослушивания, — писал он, — были прения и несколько робких попыток критики представленной музыки»⁵. Сам Коваль, отбросив всякую робость, высказался со всей классовой определенностью. Об акте, написанном Ан. Александровым, читаем: «Вместо социальной характеристики сцены из крепостного быта Ан. Александров разрешил свою задачу в плане добросовестной стилизации, с рабским подражанием знакомым мотивам вальса и полонеза, т. е. пойдя по линии наименьшего сопротивления. Ни издевки, ни сарказма нет у композитора, когда он изображает появление „богини смерти“ и прочие атрибуты мифологического балета, как нет вообще собственного творческого лица композитора во всем акте»⁶.

К акту, написанному А. Мосоловым, Коваль предъявил совершенно другие претензии: «В 4-м акте балета „Четыре Москвы“ выявилась особенно ярко полнейшая психологическая пустота этой музыки. Так, например, танцы девочек и мальчиков обнаруживают полнейшее непонимание автором психики детей. Совершенно непонятно, почему первый танец называется танцем девочек, а второй — танцем мальчиков, оба они одинаковы по своей грузности. С таким же успехом их можно назвать танцем буйволов... Выступавшие в прениях пытались найти в музыке Мосолова современные ритмы, пафос нашего строительства. Но если даже подходить ф о р м а л ь н о (разрядка. — М. К.) к звучаниям Мосолова, то где же в них организованность, прогрессивное движение нашего строительства? А ведь кроме этих моментов в нашем строительстве есть еще большой внутренний смысл и глубокая человечность, невиданная в истории человечества романтика»⁷.

Еще до появления этой рецензии в другом номере «Пролетарского музыканта» было напечатано краткое сообщение: «Худ. Совет Готоба отклонил по мотивам антихудожественности либретто идею балета „Четыре

⁴ Коваль М. Четыре Москвы // Пролетарский музыкант. 1929. № 5. С. 30.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 31.

Москвы“, действие которого должно было охватывать период от эпохи крепостного права до 200-летия после Октябрьской революции»⁸.

Куда же исчезли рукописи прослушанных актов? Не исключено, что оба композитора использовали эту музыку в других опусах, либо же манускрипты действительно утрачены. В этом контексте интересен один полузабытый факт из творчества Мосолова. В 1929 г. ему была заказана музыка для закрытия Первого Всесоюзного слета пионеров на стадионе «Динамо» в Москве, которое состоялось 25 августа этого года (т. е. за месяц до прослушивания в Бетховенском зале порученного Мосолову акта). А. Мосолов работал совместно с художницей Валентиной Ходасевич и режиссером Сергеем Радловым, которому принадлежит сценарий и постановка. Много позже В. Ходасевич описала музыкальное оформление действия. По ее словам, музыка А. Мосолова звучала в разделе «Стройка», в котором три тысячи пионеров были расположены в конфигурации пятиконечной звезды: «...звезда зашевелилась: сначала раздвинулись полотнища кумача, и из ее „чрева“» под торжественную музыкальную симфонию начали медленно и торжественно, все выше и выше вырастать белые заводские трубы...»⁹ Вероятно, оба сочинения писались параллельно, и вполне мог иметь место обмен музыкальным материалом. Рукопись «Стройки» также утрачена.

Возникает еще один вопрос: были ли написаны два других акта? В архивах Д. Шостаковича пока что не обнаружено никаких следов балета «Четыре Москвы». Возможно, композитор благодарил судьбу за то, что не успел написать музыку на тему субботника 1919 г. Но если он все-таки начал работать над этим заказом, он мог использовать музыку в одном из последующих балетов¹⁰ (разумеется, это лишь предположение).

Какова же судьба первого акта балета «Четыре Москвы», заказанного Л. Половинкину?¹¹ Рукопись балета не упоминается ни в одном исследовании о композиторе. В списках его сочинений лишь однажды¹² назван балет «Москва Ивана Грозного» вне контекста спектакля «Четыре Москвы». Но, как известно, рукописи не горят. Хорошо спрятанный в 1929 г. манускрипт был передан после смерти композитора в Централь-

⁸ Хроника // Пролетарский музыкант. 1929. № 4. С. 40.

⁹ Ходасевич В. Массовые действия, зрелища и праздники // Театр. 1967. № 4. С. 12–19.

¹⁰ Один из сюжетных мотивов из III акта балета «Четыре Москвы» — проезд на стройку артистов балета — имеет место и в либретто балета Шостаковича «Светлый ручей» (1934–1935). Там классические танцовщики приезжают в колхоз.

¹¹ Леонид Алексеевич Половинкин (1894–1949) — композитор и дирижер, член АСМ, писал много театральной музыки. В 1926 г. работал в Московском театре для детей (позже — Центральный детский театр, руководимый Н. И. Сац).

¹² Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Советские композиторы и музыковеды. Справочник: в 3 т. Т. 2. М., 1981. С. 341.

ный государственный архив литературы и искусства¹³. Там он дождался Випперовских чтений 1996 г.

В архиве хранятся: 1) автограф клавира I акта в двух картинах с эпизодическими указаниями инструментов (32 л. с оборотами, карандаш); 2) машинописное либретто М. С. Бойтлера (2-я и 3-я сцены, 8 страниц — с 33 по 40, начальные страницы утрачены), содержащее нумерацию эпизодов и их хронометраж, который неоднократно нарушался композитором. На с. 1/33 рукой Л. Половинкина на полях даны указания инструментов.

Мы остановимся на рассмотрении некоторых фрагментов 1-й картины (согласно клавиру), где наиболее отчетливы традиционные для русской музыки «знаки» столицы. Спектакль должен был начинаться с изображения трибуны на Красной площади 2017 г. Об этом свидетельствует ремарка в начале либретто: «По небу крупными мультипликатными буквами пробегала надпись: „Что было на этом месте в 1568 году? Смотрите спектакль“». «Новое затемнение». На дальнейшее разворачивание балета указывает заглавие в клавире: «Москва Ивана Грозного. Музыка Л. А. Половинкина. Балет», а также ремарка: «Перемена декораций, скрывающая трибуну и Москву 2017 года». Заметим в скобках, что Половинкин допустил арифметическую или психологическую ошибку, ведь надпись «Через 200 лет после Октября» должна была бы указывать не на 2017, а на 2117 г. (Возможно, речь шла о столетнем юбилее?)

Музыка, открывающая спектакль, мрачна (как и освещение сцены), обещающая грозные события:

1



Но уже в такте 8 клавира — новая ремарка: «Свет. Красная площадь перед Кремлем XVI века» — в корне изменяет настроение спектакля. Начальные аккорды в низком регистре эффектно сменяются сияющим

¹³ ЦГАЛИ, ф. 1947, оп. 1, ед. хр. 41.

звучанием в верхнем регистре, открывающим сквозную сюиту народного гулянья. В либретто перечислены все моменты композиции. Остановимся на 2-й сцене (то же, что 1-я картина, согласно клавиру):

1. Бакалейная комедия (5 мин.)
2. Качели (2 мин.)
3. Колеса (3 мин.)
4. Балаган. Пляска скоморохов (3 мин.)
5. Проход знатных людей (1 мин.)
6. Палочный бой (4 мин.)
7. Балаган. Акробаты и канатоходцы (5 мин.)
8. Тверские свистуны (1 мин.). Далее ремарка в клавире: «Ямщики пустились в пляс».
9. Антракт балаганных представлений (2 мин.)
10. Балаган. Выход великана (2 мин.)
11. Общая пляска (5 мин.)

Нет сомнения, что Л. Половинкин опирался здесь на традиционную русскую модель ярмарочного балагана на оперной сцене и прежде всего на ее претворение в «Петрушке» Стравинского, действие которого происходит, правда, не на Красной площади в Москве, а на Адмиралтейской площади в Санкт-Петербурге. № 8 (л. 27/15) — «Хор тверских свистунов» — должен был длиться одну минуту, успевая сверкнуть пронзительным звучанием, предназначавшимся, по-видимому, малой флейте (в клавире здесь инструменты не указаны) (см. пример 2 на с. 71).

Эффектный эпизод «Ямщики пустились в пляс» (продолжение № 8, л. 29/16) свидетельствует о прекрасном знании партитуры «Петрушки». У Л. Половинкина в такте 3 (л. 30) вновь звучит духовой инструмент высокой тесситуры; согласно либретто, в № 8 «перед балаганами выстраивается оркестр тверских ямщиков, играющих на свистульках. Несколько ямщиков пляшут под эту музыку» (см. пример 3 на с. 71).

Сила мифа о Москве-столице оказалась столь могущественной, что волею судьбы или русской истории из всех четырех актов балета выжил только тот, в котором классическая — имперская мифологема Москвы представлена во всей полноте. Обратимся к последующему разворачиванию 1-й картины на Красной площади в Москве. Нумерация ее эпизодов следующая:

12. Разгон танцующих (1 мин.)
13. Выход царя (1 мин.)
14. Проход осужденных (1 мин.)
15. Прощание с осужденными (1 мин.)
16. Обращение к царю (2 мин.)

Традиционный звон колоколов сопровождает эпизод, вводимый ремаркой: «Раскрываются створки Спасских ворот. Подъемный мост опускается» (л. 36). Музыка предвещает выход царя. В этом месте Л. Половинкин обозначил инструменты: трубы и валторны (см. пример 4 на с. 72)

2

Allegro

Exercise 2 is in 3/4 time and consists of four systems. The first system includes a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The first system has a '3/4' time signature, a 'sf' (sforzando) dynamic marking, and a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The second system has a '15' measure repeat sign. The third and fourth systems also have '15' measure repeat signs. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

3

Allegro normale

Exercise 3 is in 4/4 time and consists of two systems. The first system includes a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro normale'. The first system has a '4/4' time signature, a 'Tr-be, Tr-ni' (tritone) marking, and a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The second system has a 'sf' (sforzando) dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Maestoso

3 Tr-be
4 Cor.
V-le
V-c.

The musical score for the 'Maestoso' section consists of three systems of staves. The first system includes staves for 3 Tr-be, 4 Cor., and V-le/V-c. The second system includes staves for 3 Tr-be, 4 Cor., and V-le/V-c. The third system includes staves for 3 Tr-be, 4 Cor., and V-le/V-c. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Maestoso'. The score features a variety of musical notations, including eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as dynamic markings like 'ff' and 'f'.

Один из следующих эпизодов — «Выходят осужденные на казнь»
1. 39/21) — выдержан в характере скорбного траурного марша:

Lugubre alla marcia

4/4 pp


The musical score for the 'Lugubre alla marcia' section consists of two systems of staves. The first system includes staves for 4/4 and pp. The second system includes staves for 4/4 and pp. The music is written in a key with two flats (Bb and Eb) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Lugubre alla marcia'. The score features a variety of musical notations, including eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as dynamic markings like 'pp' and 'f'.

Причина идеологического разгрома незаконченного балета «Четыре Москвы» заключалась, думается, не столько в «антихудожественном» либретто либо в качестве музыки — оно могло быть любым, — сколько в том, что неблаголепие вырисовывающейся в балете Москвы более не соответствовало новому складывающемуся мифу о столице. Новый — советский миф был создан в 30-е гг. силами всех искусств. И роль музыки как искусства эмоционально заражающего оказалась особенно велика. Точнее, роль музыки и слова.

Новый жанр — массовая песня в ее оптимистическом варианте — сыграл немалую роль во всенародном распространении мифа о Москве-столице. Быть может, лучшим образцом служит песня «Москва майская» из кинофильма «Двадцатый май» (1937, музыка Дм. и Дан. Покрассов, стихи В. Лебедева-Кумача).

6

В темпе марша
Хор (или 2 голоса)



f У-тро кра - сит неж - ным све - том сте - ны древ - не - го Крем -
- ля, про - сы - па - ет - ся с рас - све - том вся со - вет - ска - я зем -
- ля. Хо - ло - док бе - жит за во - рот, шум на у - ли - цах силь -
- ней. С до - брым у - тром, ми - лый го - род, серд - це Ро - ди - ны мо - ей!

Мало того что Лебедеву-Кумачу удалось собрать в своем тексте несколько важнейших советских мифологем: «день рождения» государства (Май — эквивалент Октября), молодость государства и советского человека («Утро жизни»), непобедимость государства. Поэту удалось создать иерархическую структуру тоталитарных символов власти:

Утро красит нежным светом
Стены древнего Кремля,
Просыпается с рассветом
Вся советская земля.
Холодок бежит за ворот,
Шум на улицах сильнее.
С добрым утром, милый город,
Сердце родины моей!

Припев <...>

Солнце майское, светлее
С неба синего свети,
Чтоб до вышки Мавзолея
Нашу радость донести,
Чтобы ярче заблистали
Наши лозунги побед,
Чтобы руку поднял Сталин,
Посылая нам привет.

Припев <...>

Итак, перед нами структура всем известной народной игрушки: бóльшая вместимость содержит в себе меньшую, та в свою очередь еще меньше и т. д., но в обратной ценностной прогрессии. Москва — сердце Родины, Кремль — сердце Москвы, Вождь — сердце Кремля. Эта песня пользовалась в 30-е гг. необычайной любовью советских людей всех возрастов. Миф об иерархии идеологических и властных ценностей с вождем в сердцевине впитывался с молоком матери, а перед глазами была побеленная, очищенная от беспризорного «сброда» столица, как на полотнах Ю. Пименова. Казни больше не совершались публично на Лобном месте Красной площади. Единственным напоминанием о смерти сделался Мавзолей, но Мавзолей бессмертного вождя Ленина — новая мифологема Москвы.

Пространство вновь отстроенной, ухоженной столицы расширялось, отдаляясь от исторического центра, и тут же воспевалось. Можно вспомнить песни братьев Покрасс — «Москва — порт пяти морей», написанную в честь постройки Северного и Южного портов одновременно с каналом им. Москвы (сейчас все знают, как он строился), или песню «Москва вокзальная».

Одновременно происходила и трансформация вышеназванной структуры «Страна — Москва — Кремль — Вождь». К 1939 году — к 60-летию Сталина — окружающие сердцевину символы раздвинулись, обнажив центр всей конструкции. Миф как «представление о мире» все более превращался в орудие принуждения. Оставалось так мало поэтов и композиторов, которые посмели бы уклониться от воспевания вождя, ибо уклонение грозило лишением свободы и жизни. И не нам сейчас судить их.

К известным примерам добавлю еще один. Только что, в 1939 г., вышедший из концлагеря, лишенный всех прав, А. Мосолов также написал песню о Сталине, названную им «Застольной песней». Она напечатана в «Известиях» за 21 декабря 1939 г. Сочинение и опубликование, о которых, видимо, было договорено с властями, принесли композитору высочайшее прощение. Ибо в ноябре того же года одна из частей концерта для арфы с оркестром А. Мосолова была включена в Третью декаду советской музыки, а сам он восстановлен в статусе композитора.

С концом 30-х гг. завершается очерченный мною в статье отрезок времени. В мою тему не входят сложнейшие проблемы отношений музы-

кального искусства и власти в период Великой Отечественной войны и после нее, равно как и миф о доступности и народности искусства. Это должен быть другой очерк. Заканчивая же свою тему, я хочу упомянуть об одном любопытном факте — об интересе немецкой граммофонной фирмы «Омега» к советской массовой песне 30-х гг. В 1949 г. в ГДР начала выходить серия пластинок со скоростью 78 оборотов. Серия называлась «Lied der Zeit» — «Песни эпохи». Все наиболее популярные советские песни, в том числе и «Москва майская», вторглись в эфир ГДР, однако не в официозном хоровом варианте, а в примиряющем и потешающем ухо звучании «Balalaika-Orchester» (под управлением Яна, то бишь Ивана Давыдова). Этот факт — не случайность. Русский оркестр балалаек «Искра» был исключительно популярен среди германских рабочих уже в 30-е гг. Свидетельство тому — аудиозапись выставки «Москва — Берлин»: «Марш Красной армии» Дм. Покрасса, записанный в исполнении оркестра «Искра» около 1930 г.



СОТРУДНИЧЕСТВО И ПЕРЕПИСКА ДВУХ ИЗДАТЕЛЬСТВ: UNIVERSAL EDITION И МУЗСЕКТОРА ГОСИЗДАТА В 20–30-е ГОДЫ

*Взгляд из Вены**

Переписка двух издательств — венского и московского — имеет несколько особенностей.

1) В Wiener-Stadt-und Landesbibliothek сохранились письма с 1924-го по 1935 г., относящиеся к одиннадцати годам краткой передышки между Первой мировой, а в России и Гражданской войной, и приближающимся аншлюсом в Австрии и пиком тоталитаризма в СССР. В то же время это была эпоха набирающего силу авангарда 20-х годов, когда две музыкальные цивилизации стремились понять друг друга и сделать известной друг другу новейшую музыку своих стран.

2) Эпистолярный фонд Универсального издательства в той его части, которой я занималась в Вене в январе 1997 г., представляет собой далеко не полный корпус переписки. Это лишь часть обмена письмами, который вело Универсальное издательство в лице Эмиля Херцки и Абрама Дзимитровского с Мясковским, Прокофьевым и Мосоловым. Другой, не представленный в Венской библиотеке корпус писем находится в Москве в РГАЛИ¹ и охватывает отрезок времени с 1936-го по 1940 г., а также письма разных лет с 1924 г., отсутствующие в Венской коллекции. Отметим, что ни венская, ни московская части этого эпистолярного наследия не опубликованы. Существенным дополнением к этой части переписки русских композиторов с Веной служит публикация писем С. С. Прокофьева и Н. Я. Мясковского² на русском языке. Как известно, она имеет большие купюры. Названные мною три части одной эпистолярной обрисовывают довольно полную картину издательского сотрудничества Москвы и Вены.

3) Примечательно, что взгляд на эту условно-целостную переписку меняется, если смотреть на нее поочередно — из Вены и из Москвы. При

* Доклад прочитан на Русско-Австрийской конференции в Московской консерватории в апреле 1997 г. Опубликовано в сб. статей к 75-летию Е. А. Ручьевской «Музыкальное приношение» (Ред.-сост. Л. П. Иванова, Н. Ю. Афонина. СПб., 1998).

¹ Фонд С. Прокофьева № 1929; фонд Н. Мясковского № 2040.

² Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я. Переписка / Сост. и подгот. М. Г. Козловой и Н. Р. Яценко. М., 1977. (Далее — Переписка.)

чтении документов в РГАЛИ деятельность Универсального издательства отступает в тень, а на первое место выдвигаются фигуры Прокофьева, Мясковского и Дзимитровского (об истории отношений двух издательств написана диссертация О. А. Бобрик «Венское издательство Universal Edition и советские музыканты: история сотрудничества в 1923–1945 гг.». М., 2007). При чтении документов в Вене мы, напротив, видим те же события, направляемые волею людей из Вены.

4) Переписка двух издательств в Венской коллекции знаменательна своими корреспондентами. С русской стороны это:

Сергей Прокофьев: 12 писем и открыток; пять принадлежат самому Прокофьеву. Среди них один автограф по-французски³ и четыре письма (машинопись), подписанных Прокофьевым⁴. Семь писем в машинописи адресованы к нему⁵.

Николай Мясковский: 25 писем, среди них два автографа Мясковского — один по-русски, другой по-немецки⁶. Остальные 23 письма (машинопись) написаны Мясковским либо адресованы к нему⁷.

Александр Мосолов: шесть писем, среди них один автограф композитора⁸ и пять писем (машинопись), адресованных к нему⁹.

Переписку двух остальных русских корреспондентов мне охватить не удалось, и я этой задачи перед собой не ставила. Это — Александр (255 писем) и Николай (88 писем) Черепнины.

Московский архив РГАЛИ заметно дополняет картину связей двух издательств. Там хранится переписка Павла Ламма с Дзимитровским

³ Письмо С. Прокофьева в журнал «Musikblätter des Anbruch» от 13 февраля 1926 г.

⁴ Письма: С. Прокофьев Э. Херцке от 10 мая 1924 г. по-французски; письмо С. Прокофьева А. Дзимитровскому от 13 мая 1927 г. по-русски, с переводом на немецкий; письмо С. Прокофьева А. Дзимитровскому от 21 июня 1927 г. по-русски, с переводом на немецкий; письмо С. Прокофьева А. Дзимитровскому от 17 декабря 1928 г. по-французски.

⁵ Письма А. Дзимитровского С. Прокофьеву в Париж (копии без конвертов по-немецки: от 23 ноября 1928 г., 2 апреля 1931 г., 18 июля 1934 г., 30 июля 1934 г., 18 сентября 1934 г., 5 октября 1934 г., 12 сентября 1935 г.).

⁶ Письма Н. Мясковского (перевод на немецкий) без подписи от 21 июля 1929 г.; 3 августа 1929 г. (по-немецки); 8 октября 1929 г.; 28 октября 1929 г. (по-немецки); 25 ноября 1929 г. (по-немецки). Письмо Мясковского в Универсальное издательство: Херцке и Дзимитровскому из Москвы по-русски; письмо Мясковского Эрвину Штайну от 6 ноября 1929 г. (по-немецки). В РГАЛИ хранится черновик этого письма от 3 ноября 1929 г. (ф. 2040, оп. 2, ед. хр. 141).

⁷ Письма Дзимитровского Мясковскому из Вены в Москву (18 писем) по-немецки: с января 1931 г. по октябрь 1935-го.

⁸ Письмо А. Мосолова А. Дзимитровскому от 7 июня 1929 г.

⁹ Письма Дзимитровского Мосолову по-немецки (машинопись) от 1 июня 1929 г.; 28 марта 1931 г.; 21 августа 1931 г.; 17 мая 1935 г.; 2 ноября 1935 г. В архиве Нины Мешко (вдовы А. Мосолова) хранится еще одно письмо Дзимитровского Мосолову от 5 февраля 1931 г.

(1928–1936)¹⁰, письма Дзимитровского Александру Крейну¹¹, Борису Асафьеву¹², Рейнгольду Глиэру¹³ и другим лицам.

Австрийскую сторону в Венской коллекции, помимо директора Эмиля Херцки (одно письмо к нему от Сергея Прокофьева) и Эрвина Штайна (одно письмо к нему Мясковского), представлял всего один человек — Абрам Исакович Дзимитровский — заведующий русским отделом Универсального издательства. Его интонация окрашивает почти всю переписку издательств: ему принадлежит 30 писем из 43-х. Дзимитровский вел переписку, если судить по венским копиям (все письма без конвертов), исключительно по-немецки и на пишущей машинке; в РГАЛИ мы видим совершенно другую картину.

Несколько слов об истории обоих издательств к моменту их «встречи». Универсальное издательство было основано в Вене 1 июня 1901 г. на Карлсплатц, дом 6, где оно располагается и поныне. Его директором с 1907 г. стал Эмиль Херцка, а затем поочередно Хуго Винтер и Альфред Шлее. Московское издательство обосновалось на готовом месте — в здании фирмы Юргенсона (Неглинная улица, 14) в результате национализации. Декрет Совета народных комиссаров о национализации был подписан В. Лениным 19 декабря 1918 г. Были национализированы и переданы в ведение Наркомпроса (Народный комиссариат просвещения) нотные и музыкальные магазины, склады, нотопечатни, нотные издательства. В 1921 г. нотные издательства и нотопечатни объединились в единое Государственное музыкальное издательство — Госмузиздат, а в 1922 г. он вошел в состав Госиздата (Государственного издательства) на правах музыкального сектора; так образовалось это многосложное название — Музсектор Госиздата. Заведующим издательством с 1918-го по 1921 г. был назначен профессор консерватории Павел Ламм.

Оба издательства — венское и московское — стремились укрепить свое влияние и материальную базу созданием филиалов и отделений. Так, в 1920 г. Эмиль Херцка организовал Нью-Йоркское отделение Universal Edition (UE). В СССР Музсектор Госиздата в 1930 г. реорганизуется в Музыкальное Государственное издательство — Музгиз — с новым отделением в Ленинграде.

Культурная политика Универсального издательства — ее курс на новую музыку — успешно пропагандировался печатными органами. В 1919 г. в Вене возник ежемесячник «Musikblätter des Anbruch», просуществовавший до 1938 г.; с 1929 г. он выходит под названием «Anbruch». В 1924 г. Эрвин Штайн — австрийский дирижер и теоретик, ученик Шёнберга, пропагандист музыки Новой Венской школы — основал журнал «Pult und

¹⁰ РГАЛИ, фонд П. Ламма, № 2743, оп. 1, ед. хр. 47, 117, 364.

¹¹ РГАЛИ, фонд А. Крейна, № 2435, оп. 2, ед. хр. 96 (1930–1931).

¹² РГАЛИ, фонд Б. Асафьева, № 2658, оп. 1, ед. хр. 492 (1928–1929).

¹³ РГАЛИ, фонд Р. Глиэра, № 2085, оп. 1, ед. хр. 647 (1928–1931).

Taktstock». В том же 1924 г. Штайн принял на себя руководство оркестровым отделением Универсального издательства.

А в СССР в том же 1924 г. возник печатный орган новой музыкальной организации — АСМ. Журнал назывался «Современная музыка». Издавались и другие журналы, среди них — «К новым берегам» (1923). Наконец, в 1927 г. появился официальный договор Универсального издательства с Русским Музсектором Госиздата о совместном издании произведений современных композиторов.

Итак, именно в 1924 г. в обеих странах произошли решающие события в совместном нотоиздательском деле, способствующие их сближению и взаимопониманию. Знаменательно, что первое письмо, которое Сергей Прокофьев написал Эмилю Херцке, датировано 10 мая 1924 г. А 9 октября этого года началась деловая переписка Мясковского с Универсальным издательством¹⁴. 16 июня 1926 г. составлен договор и определен гонорар на издание Шестой и Восьмой симфоний; гонорар установлен в 1200 долларов в четыре взноса¹⁵.

Русские композиторы занимали первоначально периферийное положение в Универсальном издательстве. Но в марте 1925 г. в Вене был издан «Sonderhaft des Anbruch — Russland». Тем самым обнаружился явный поворот в интересе австрийских музыкантов к России. Обратим внимание на подбор австрийских авторов и темы статей: *Wellesz Egon*, *Die Originalfassung des Boris Godunoff*; *Weissmann Adolf*, *Das Echo der russischen Musik in Europa*; *Stefan Paul*, *Lärm bei Strawinski*; *Dr. Halle Fanina*, *Im Kreis der Moskauer Musiker*. Из русских авторов были приглашены Леонид Сабанеев, Игорь Глебов, Владимир Яковлев, Надежда Брюсова, Михаил Иванов-Борецкий, Виктор Беляев, Анатолий Александров. Большинство из них составляло в то время актив советского журнала «Современная музыка».

Функции Универсального издательства были весьма многообразны. К изданию произведений русских и австрийских авторов — этому конечному результату работы издательства — вел длинный путь. Все его этапы обсуждались в переписке русских композиторов с Универсальным издательством («Универсалкой», как шутливо называли его Мясковский и Прокофьев). Прежде всего — просмотр рукописей крупными музыкантами, издателями и исполнителями, обычно — дирижерами с мировым именем. В России опытнейшими рецензентами были Мясковский и Павел Ламм. Просмотр новых рукописей для их исполнения в СССР не надо путать с работой цензора, дававшего разрешение на издание. Функции главного редактора Госмузиздата и ответственного за «агитационную и просветительскую музыку» во второй половине 20-х гг. выполнял Николай Рославец, ставивший на рукописи свою фамилию, что означало разрешение печатать.

¹⁴ РГАЛИ, ф. 2040, оп. 2, ед. хр. 140.

¹⁵ Там же, ед. хр. 324.

В Вене, судя по письмам, рецензированием рукописей могли заниматься Дзимитровский и Эрвин Штайн. Отбор производился как по профессиональному принципу, так и в зависимости от вкуса рецензента, а также исходя из стилистической актуальности сочинения в эпоху расцвета авангарда и, с другой стороны, усиления идеологического прессинга в СССР.

Вот одно из таких писем-рецензий (автограф Мясковского, написанный по-русски, от 6 июня 1929 г.), адресованное Дзимитровскому (Венский архив). Речь идет о «Kleine Symphonie» Эрнста Кшенека: «Сочинение очень свежее и оригинальное, исполняться будет, конечно, с успехом, но едва ли встретит благоприятные отзывы в нашей прессе по своему внутреннему содержанию (идеологически нам не подходящему) из-за своего ярко подчеркнутого *кабаретно-клемпереровского* характера. Рекомендовать исполнение все-таки неизменно буду».

В функции Универсального издательства по отношению к русским партнерам входило осуществление всего издательского и исполнительского процесса: заключение договоров, печатание нот, просмотр авторами корректур, подготовка и бесконечные пересылки всего оркестрового материала (туда и обратно), выбор исполнителя — заинтересовать, уговорить лучших дирижеров (на Западе это были Кусевицкий, Стоковский, Коутс, Сенкар, Орманди, Шерхен, Родзинский). Издательство занималось также выплатой гонорара за сочинение и исполнение.

Заметим, что система распространения нот в Универсальном издательстве резко отличалась от российской. На Западе это был прокат-пересылка партитуры и голосов за плату с возвратом обратно в издательство. Вполне понятны нарекания Прокофьева в письме Дзимитровскому от 13 мая 1927 г. (архив Вены):

«Когда я был в Москве, Мясковский сказал мне, что он обратился к Вам с просьбой выслать мне в Париж 6-ю и 7-ю симфонии Мясковского. Однако я еще не получил их... Я прошу Вас послать мне симфонии, т. к. они необходимы не только для моей библиотеки; мне хочется показать их некоторым дирижерам, которые до сих пор еще не слышали сочинений Мясковского».

Аналогичны сетования самого Мясковского в письме Прокофьеву от 14 февраля 1931 г. по поводу РМИ — Русского музыкального издательства в Париже: «Если бы Ваши партитуры пустили в продажу, их купил бы *каждый* русский дирижер, так как русские дирижеры любят иметь свои материалы, а потом купили бы и голоса. Строить коммерцию, не принимая в расчет национальную психологию, глупо»¹⁶.

Идея «пропаганды» советской музыки, стремление «показать лицо советской музыки»¹⁷ не носили в издательских отношениях ярко выраженного политического характера. Когда Дзимитровский писал Мясковскому

¹⁶ Переписка. С. 353–354.

¹⁷ Там же. С. 411.

о его скромном Concertino op. 32 № 3: «Теперь мы хотели бы начать пропаганду [Propaganda] этого произведения» (письмо Дзимитровского Мясковскому от 18 февраля 1931 г., архив Вены), то он имел в виду латинское *propagare* — «распространять» и срочно отсылал рукопись Херману Шерхену. Не имея возможности в рамках статьи дать всей панорамы пропаганды советской музыки Универсальным издательством и западной музыки в СССР, я ограничусь несколькими сюжетами.

Сюжет первый — п е р с о н а ж и, участвующие в переписке и игравшие немаловажную роль в этом эпистолярном квартете. С одной стороны, *Сергей Сергеевич Прокофьев*, контактный человек, блестящий музыкант, не вылезавший из-за границы, сделавший так много не только для исполнения своих сочинений, но и для того, чтобы музыка его друга Мясковского звучала в Европе и Америке. Мясковский пишет Прокофьеву: «Дзимитровский писал мне, что в Вене Вы имели колоссальный успех, венские пианисты потрясены, а Дз[имитровский] со свойственным ему своеобразием выражается, что из современных пианистов Вы — „самый великий“»¹⁸.

С другой стороны, *Николай Яковлевич Мясковский*, видевшийся с Дзимитровским всего один раз — в ноябре 1926 г. в Вене, в своей единственной заграничной поездке «по поводу издания своих произведений»¹⁹, — человек, в котором нашли редкое сочетание достоинство, скромность и самокритичность. Вся череда его симфоний — от Второй до Шестнадцатой — прошли через руки Дзимитровского, который чем дальше, тем больше любил и ценил его творчество и сделал все возможное, чтобы его симфонии были исполнены выдающимися дирижерами мира. Не случайно Прокофьев писал Мясковскому: «Видел Дзимитровского — при упоминании Вашего имени лицо его расплылось в медную сковороду»²⁰.

С третьей стороны — *Александр Васильевич Мосолов*, человек невыездной, которого Дзимитровский не видел никогда. Однако именно Дзимитровский в этой несколько локальной переписке (6 писем) предстает как добрый гений в период, когда Музгиз более не печатал музыку композитора. Начиная с оперы «Герой», которую Дзимитровский старался издать или устроить, правда безуспешно, на какой-нибудь немецкой сцене или на радио, он стремился организовать исполнение и других композиций Мосолова за границей, прежде всего его «новую симфонию»²¹. Ему удалось устроить премьеру оркестровой «Туркменской сюиты» Мосолова в Лондоне 12 апреля 1935 г. под управлением Эдуарда Кларка²². К сожалению, и «новая симфония», и «Туркменская сюита» оказались утраченными.

¹⁸ Переписка. Письмо от 25 апреля 1931 г. С. 355.

¹⁹ Там же. С. 519.

²⁰ Там же. Письмо от 31 марта 1931. С. 354.

²¹ Письмо Дзимитровского Мясковскому от 17 мая 1935 г., архив Вены.

²² Там же.

И, наконец, *Абрам Исакович Дзимитровский*. В адресных книгах Вены, которые я просмотрела в Городском архиве, его местожительство зафиксировано только с 1931 по 1935 гг.: *Dzimitrowsky Abram, Musiker, Komponist, Bezirk XIX, Ehimanstrasse, 29*. Он был образованным, тонким музыкантом, преисполненным живейшего интереса к новой русской музыке отнюдь не только по долгу службы. Обращают на себя внимание два lika его писем — часто одних и тех же, хранящихся в Венской библиотеке и в РГАЛИ. В Венской библиотеке (за исключением нескольких автографов) находятся машинописные копии. Дзимитровский выглядит в этих письмах, написанных по-немецки, словно бы «в белом воротничке и в галстук» — почти без помарок, — ведь письма остаются в архиве Universal Edition и демонстрируют лицо издательства. Другое дело — оригиналы, отсылаемые в Россию. Первые же письма Дзимитровского к Мясковскому с 1924-го по 1927 г.²³ на бланке UE писаны от руки по-русски (!). Ведь Дзимитровский — эмигрант.

Тон этих писем очень скоро, особенно после личного знакомства в 1926 г., становился все более теплым и сердечным. Дзимитровский спешит сообщить Мясковскому все музыкальные новости. Письма Дзимитровского, сохранившиеся в Венской коллекции в виде машинописных копий, в оригиналах приобретали совершенно другой облик. Ясно, что, отложив копию в архив UE, Дзимитровский принимался за оригинал, испещряя поля и концы страниц и бланков приписками пером на русском языке, затем заклеивал конверт и отсылал депешу в Москву на домашний адрес Мясковского. После смерти Мясковского они попали в РГАЛИ.

Особенно важны послания Дзимитровского после 1935 г. Переписка Универсального издательства с русскими авторами исчезает из архива Венской библиотеки. Как раз в следующем, 1936 г. имя Дзимитровского исчезает из адресной книги Вены. Интересно, что в 1936 г. Музгиз переходит в ведение Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР. Имя Дзимитровского отсутствует далее и в Венской библиотеке (возможно, UE передало библиотеке не весь фонд). И нельзя без тревоги читать вопрос Мясковского, заданный в письме к Прокофьеву от 18 марта 1938 г., буквально через несколько дней после аншлюса: «Как несчастная Австрия? Бедняжка Дзимитровский тоже, наверно, пострадает, если уже не пострадал»²⁴. Но нет: если заглянуть в московский архив РГАЛИ, мы увидим, что Дзимитровский еще в Вене, на свободе и, очевидно, работает в UE. Свидетельство тому — его письма Прокофьеву и Мясковскому с осени 1936 г. и за 1937, 1938 и 1939 гг.²⁵, написанные от руки, часто на открытках, но иногда и на бланке издательства.

²³ РГАЛИ, ф. 2040, оп. 2, ед. хр. 140.

²⁴ Переписка. С. 458.

²⁵ РГАЛИ, ф. 2040, оп. 2, ед. хр. 143, 324; ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 187, 415; оп. 3, ед. хр. 160.

Из этих писем ясно, что Дзимитровский продолжает вести репертуарную политику UE.

Еще один сюжет: Восприятие венской музыки в России.

Эпистолярная Венской библиотеки обогащает наши знания об оценках русскими композиторами музыки их венских современников. Это заинтересованное отношение было прозорливо замечено еще в 1925 г. все тем же Дзимитровским в его ранней и, видимо, единственной статье «Русские критики о современной европейской музыке»: «По этим маленьким выдержкам из современной европейской критики можно заключить, с каким интенсивным интересом следит нынешняя музыкальная Россия за каждым новым явлением в области современной музыки»²⁶.

Мясковскому посылали на отзыв сочинения Альбана Берга. 6 июля 1929 г. он отвечает Универсальному издательству по-русски (Венский архив): «3) *A. Berg. Drei Bruchstücke, Wozzek* — превосходная сюита, которая должна иметь успех при исполнении. Очень надеюсь, что удастся ее поставить. Но желательно было бы иметь для исполнения редакцию с меньшим оркестром. <...> Что касается последнего номера — *A. Berg. Sieben frühe Lieder*, то я их оставляю себе и прошу записать на мой счет».

За полгода до смерти Альбана Берга в письме от 5 января 1935 г. Дзимитровский, пославший Мясковскому на просмотр партитуру, пишет ему:

«Ваши краткие дельные замечания относительно „Лулу“ мне особенно интересны. По этому поводу я сообщу Вам, что дирижер Пелла прибудет в Москву 8 июня и дирижирует там четырьмя концертами. Пелла — современный дирижер и стал известен особенно благодаря исполнению „Воццека“. Теперь он разучивает „Лулу-сюиту“, и, по моему мнению, именно он — нужный человек для исполнения этой сюиты. Впрочем, он безусловно посетит Вас, и Вы сможете обменяться с ним мнениями о самом сочинении. Я передам Эрвину Штайну Ваш привет и естественно также Ваши высказывания о „Лулу“. Он определенно будет рад. Я сообщу также Бергу, что я послал Вам „Лулу-сюиту“ и Вы очень заинтересовались ею»²⁷.

Из письма Дзимитровского мы узнаем о роли Мяковского в постановке «Воццека» в СССР: «Ваше мнение о „Воццеке“ оказалось настолько убедительным, что эту оперу собираются давать в Ленинграде»²⁸.

Следующий сюжет: «Мяковский о себе» и «Запад о Мяковском». Мяковский, как известно, нередко выражал неудовлетворение своими сочинениями. В ответ на просьбу Эрвина Штайна прислать ему ноты сюиты ор. 32 для малого оркестра (в других случаях она

²⁶ *Dzimitrowsky A. Russische Kritiken über Moderne Europäische Musik // Musikblätter des Anbruch* — VII/1925. S. 184–185.

²⁷ Венский архив (машинописная копия по-немецки).

²⁸ РГАЛИ, ф. 2040, оп. 2, ед. хр. 140. Письмо Мясковскому по-русски от 7 июня 1926 г.

6 Juli 1929. Moskva.

1) Марах - Sifonia - производится на бересклете, который от
своего не слишком большого размера и густоты ветвей
благодаря, которого в средину концы имеют произвольное
вращение. Средняя часть форма. При вращении
концы ветвей (концы) и не могут быть раскручены в
использованной. Вращение это труднее, особенно если ветви
на ветвях это лучше для синтеза все-же
недостаточно, для и индивидуальности - характерна. Но
и для синтеза ветвей рекомендуется ее из использования

2) Kienek - Kleinsingur - сочинение очень старое и
оригинальное, основанное на легендах, календаре, с 4 списками,
едва ли вернейшим летоисчислением событий в нашей истории
и совсем внутреннему содержанию (идеологическому и
подходящему) из-за своей формы подделка кабардинского
- Календарного характера. По моему мнению и так же
кабардинского происхождения.

3) A. Berg - Drei Buchstücke 'Wisper' - мелодическая соната, которую
является также успех при исполнении. Очень интересна тема, которая
ее интонация. Но французская школа - это также и ее эстетическая
редакция с использованием оркестра.

~~Вот еще~~ Мини мой французский: 1) Марш. 2) Кречет. 3) С. Берг - 'Wisper' 4) Ракета. 5) Календарь

Это каскад, который в - А. Берг - имеет свои особенности
и изобретение себе и своему замыслу и не от себя.

Вот с ним и вышедшим нотам и
группам Н. Мясковского

(Н. Мясковский, Москва)

Вместе
А. Берг

Факсимиле автографа письма Н. Мясковского
в Универсальное издательство в Вене от 6 июля 1929 г.

именовалась как «Развлечения» или как «Деревенские концерты»), Мясковский отвечает ему 6 ноября, по-видимому, 1929 г. (дата неразборчива): «...я не убежден, что они заинтересуют Вас и дадут Вам материал для концертной программы, т. к. не претендуют ни на модернизм, ни даже на эффект»²⁹. Далее автор методично ругает каждую свою пьесу в отдельности:

а) О Серенаде для малого оркестра без тромбонов:

«Серенаду для малого оркестра (без тромбонов) вообще не нужно посылать, из-за ее технической простоты и некоторой *примитивности* (в Финале — даже вульгарно)». Письмо перекликается с письмом Прокофьеву из *Переписки*³⁰.

б) О Concertino для малой флейты, кларнета, валторны, фагота, арфы и струнных:

«Что касается моей 3-й Сюиты, то я не убежден, что она найдет понимание в Западной Европе, т. к. основана на материале, который имеет песенный и танцевальный характер, хотя и носит название „Лирическое концертино“».

в) Отзыв автора о «Симфониетте» ор. 32 для струнного оркестра в целом благосклоннее.

И тем не менее Мясковский страстно и даже не слишком тайно желал первоклассного дирижера для своих сочинений. В письме к Дзими́тровскому от 21 июля 1929 г. он просит Дзими́тровского пригласить Стоковского для первого исполнения своих новых пьес. Его аргументы неоспоримы: «Американец Флейшер сказал мне, что Стоковский — великолепный дирижер и с ним способен конкурировать возможно только Тосканини»³¹. Далее в переписке разворачивается целая история о том, как Херцка и Дзими́тровский стремились заинтересовать сюитой различных дирижеров.

Что же касается симфоний Мясковского, ныне сошедших с концертной эстрады в России, то будет небезынтересно вернуться в 20–30-е гг. Оценка симфоний Мясковского во всем мире была чрезвычайно высока, и UE (не без усилий Прокофьева) сыграло здесь выдающуюся роль. 22 ноября 1924 г. уже во втором письме Дзими́тровский пишет: «Херцка предлагает Вам, если [это] для Вас желательно, [пред]принять шаги, [чтобы] поставить симфонию [речь идет о Шестой] в Вене или Берлине. Если дадите Ваше согласие, то симфония будет поручена к исполнению лучшему дирижеру и такому же оркестру. <...> Если Вы согласитесь на вышеназванный договор... мы вместе с помощью других музыкантов начнем действительную пропаганду нашего великого мастера» (на рус. яз.)³².

²⁹ Венский архив (автограф по-немецки).

³⁰ См.: Переписка. Письмо от 12 февраля 1929 г. С. 291–297.

³¹ Венская библиотека (машинопись, перевод письма Мясковского на немецкий).

³² РГАЛИ, ф. 2040, оп. 2, ед. хр. 140.

8 октября 1926 г. Дзимитровский пишет Мясковскому: «Сообщаю, в каких городах 6-я симфония в настоящее время исполняется: Чикаго, Филадельфия, Миннеаполис, Лондон, Бохум, Дюссельдорф, Франкфурт / Майн и Ленинград» (на бланке Универсального издательства, рукопись по-русски)³³.

В 30-е годы Дзимитровский спешит обрадовать и поддержать Мясковского: «Дорогой Николай Яковлевич. От души Вас поздравляю по поводу громадного успеха Вашей Шестнадцатой симфонии. <...> Я уже Вам упоминал, что Сенкар выразил мне свой восторг и сказал, что эта симфония — одно из лучших Ваших творений. <...> Дорогой Николай Яковлевич, ничуть не разделяю Ваш пессимизм. Ваше творчество принимает характер высшего расцвета. Перед нами хороший пример — Римский-Корсаков, Яначек. Так что Вам еще предстоит много лет творчества. Надо только быть здоровым, чего Вам от души желаю...»³⁴

Следующий сюжет: Восприятие советской музыки 30-х гг. в Вене.

В истории советской музыки (и советского искусства в целом) 20–30-е гг. представляются нам двумя различными эпохами — расцвет авангарда и эпоха набирающего силу тоталитаризма. Так оно и было. В переписке Дзимитровского с русскими корреспондентами политические мотивы, однако, отсутствуют. Для него русская музыка с 1924-го по 1935 г. (венская часть переписки) и позже — в 1936-м, 1937 г. — составляет как бы единый поток. Он по-юношески радуется появлению каждого нового имени, однако нух его не подводит: музыка членов РАПМа (Российская ассоциация пролетарских музыкантов) в его репертуаре отсутствует.

Не лишен интереса калейдоскоп цитат из писем Дзимитровского (Венский архив):

22 декабря 1931 г.: «О второй симфонии Шебалина я уже слышал. В прошедшие годы здесь был даже оркестровый материал этой симфонии, но по настоянию Государственного музыкального издательства мы отослали его назад. <...> Что с „Май-симфонией“ Шостаковича?»

14 февраля 1933 г.: «Ваше сообщение о новых произведениях Абрамского, Шебалина, Мосолова и т. д. меня очень заинтересовало. Коутс очень хвалил мне симфонию Кабалевского, которую он ставил в Лондоне, а также сочинение Фейнберга. Он исполнит также Первую симфонию Шапорина. Партитура — в Вене...»

12 сентября 1935 г., Дзимитровский — Прокофьеву: «Вчера я получил подробное письмо от Мясковского, в котором он и другие с восхищением говорят о Вашем втором Скрипичном концерте и особенно о Вашем новом балете „Ромео и Джульетта“. <...> [Орманди] спрашивает меня, может быть, имеется сюита. Орманди, безусловно, охотно дал бы американскую

³³ РГАЛИ, ф. 2040, оп. 2, ед. хр. 140.

Гам же, ед. хр. 143. Автограф без даты среди других писем 1936 г. (на рус. яз).

премьеру этой сюиты, и, может быть, надо принять во внимание именно премьеры в Миннеаполисе, Филадельфии, в других городах и, может быть, даже в Нью-Йорке».

16 сентября 1935 г. Дзимитровский сообщает «Международной книге»³⁵, что «было бы хорошо, если бы тотчас после появления партитура и, если возможно, также оркестровый материал к музыке к фильму Шостаковича „Златые горы“ был послан в „Универсальное издательство“».

31 октября 1935 г. Дзимитровский — Мясковскому: «Из Вашей открытки я узнал, что Сенкар вновь с большим успехом исполнил симфонию Хачатуряна. Сенкар сказал мне, что симфония 22-го будет передаваться по радио».

2 ноября 1935 г. Дзимитровский — Мосолову: «У меня есть певица, которая пела Ваши Три песни ор. 33 с оркестром. <...> Она знает, что Вы сочинили новые Три народные песни для голоса с оркестром и Пять песен на тексты Пушкина для голоса с фортепиано. Теперь несколько дней назад я получил письмо от певицы, которая очень хорошо известна в Англии и в Америке; она сообщила мне о том, что с радостью исполнила бы эти самые новые песни как в Англии, так и в Америке».

Затем венская часть переписки двух издательств уходит «в подполье». Но Московский архив РГАЛИ еще хранит свидетельство дальнейших усилий Дзимитровского: он хочет, чтобы на Западе исполнили сюиту «Поручик Киже», «Русскую увертюру» и Сюиту из «Ромео и Джульетты» Прокофьева. Издание этих партитур совместно с Универсальным издательством прекращается: ноты выходят в свет только в Москве.

В 1936 г. в газете «Правда» появились две известные статьи, направленные против Дмитрия Шостаковича. В отношениях между издательствами наступило охлаждение. Как же сложилась дальнейшая судьба участников «эпистолярного квартета»? Мясковский продолжал жить в Москве и писать музыку, пребывая в настроении, соответствующем ситуации в стране. Дела Прокофьева на Западе уже не столь блестящи. Будучи всегда «на коне», 17 июня 1937 г. он обращается к Дзимитровскому с несвойственными ему строками (по-русски): «Я буду очень рад, если Вы и в дальнейшем будете содействовать исполнению моих сочинений за границей»³⁶. В 1938 г. он совершает свое последнее заграничное турне и навсегда возвращается в Россию, не вполне понимая складывающуюся в стране ситуацию.

Александр Мосолов арестован и в декабре 1937 г. отправлен в лагерь, откуда выпущен в 1938 г. с ограничением гражданских прав³⁷.

Что же касается положения Универсального издательства в это тяжелое для Австрии время, то, несмотря на изменение структуры и руководства издательства, усилиями отдельных сотрудников, в том числе Альфреда Шлее, удалось хотя бы минимально поддержать достойную издательскую

³⁵ Речь идет об Акционерном обществе «Международная книга».

³⁶ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 187.

³⁷ Барсова И. Из неопубликованного архива Мосолова // Советская музыка. 1989. № 8. С. 70–73.

политику. Так, уже после 1938 г. был издан клавир Веберна «Augenlicht», сочинения Бела Бартока, Сухоня.

Что же стало с Дзимитровским? 10 сентября 1940 г. Мясковский получил на свой московский адрес (ул. Сивцев Вражек) открытку — последнюю весточку от Дзимитровского (по-русски):

«Дорогой Николай Яковлевич. Я уже 2 месяца здесь. Мои — Лиза и Белла приехали раньше меня. В Лондоне присутствовал на симфоническом концерте под управлением Алана Буша. Исполняли Вашу 16-ю симф[онию], 5-ю симф[онию] Шостаковича и 2-й фортепианный концерт Хачатуряна. Концерт имел большой успех. Очень рад был видеть партитуру 16-й симф[онии]. Шток исполнил 2 раза подряд. Очень часто исполняют здесь Вашу симфониэтту для стр[унного] оркестра. Во время сезона повидая дирижеров. Очень Вас прошу, дорогой Николай Яковлевич, написать мне подробно о себе и, если можно, прислать некоторые из последних сочинений. С большим нетерпением жду ответа, остаюсь Ваш А. Дзимитровский».

Штемпель: BROOKLIN³⁸.

Однако в этом же году переписка между СССР и Западом стала невозможной: письма не доходили.

Постскриптум

После окончания этой статьи судьба навела ее автора на след Дзимитровского в России. Он был двоюродным дедом Лидии Зиновьевны Щёкиной-Климовицкой, музыковеда, ныне проживающей в Санкт-Петербурге. По сведениям ее родных Абрам Исакович Дзимитровский родился в Литве в городе Лида, вероятно, в 1875 (?) г. Некоторое время он жил в Киеве, где в его судьбе принял участие сахарозаводчик Бродский, затем учился в Венской консерватории, по окончании которой вернулся в Киев. В 1922-го — начале 1923 г. переехал в Вену по приглашению Универсального издательства. Родные в России полагали, что в 1933 г. он бежал из Вены через Гамбург последним пароходом. Как свидетельствуют вышеприведенные документы, эти сведения оказались ошибочными. Как сложилась судьба Дзимитровского и его семьи по приезде в США, судить трудно. По свидетельству родных, Абрам Исакович умер от язвы желудка, его жена Белла Давыдовна скончалась вскоре после него. Их дочь Лиза погибла в автомобильной катастрофе.

В семейном предании Абрам Исакович Дзимитровский остался человеком необыкновенных музыкальных способностей и исключительной доброты.

³⁸ Адрес на почтовой открытке: A. Dzimitrovsky. C/o B. Bertmann. 24–15, 28 Street. Astoria, L. J. New-York City. РГАЛИ, ф. 2040, оп. 2, ед. хр. 143.



ПРОВАЛ ПАМЯТИ

*Судьба Первой симфонии Гавриила Попова**

В XX веке обрела силу особая форма интерпретации произведения искусства, в том числе музыки. Эту интерпретацию осуществляет не слушатель, а власть, запрещая сочинение и снабжая эту акцию идеологическим приговором. Ошельмованное произведение со временем может быть спасено. Но нередко оно умирает или впадает в глубокий сон, десятилетиями дожидаясь, когда явится рыцарь от музыки, который осмелится перейти рубеж и разбудить его поцелуем.

Гавриил Николаевич Попов — ленинградский композитор, почти что ровесник Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Он родился в Новочеркасске в 1904-м и умер в Москве в 1972 г. В 1922 г. поступил в Петроградскую консерваторию, в класс композиции, сначала к Максимилиану Штейнбергу, а в 1924 г. к Владимиру Щербачеву. Одновременно он учился на фортепианном отделении у Марии Бариновой, потом — у Леонида Николаева.

Студенческие годы Попова не были гладкими. В мае 1924 г. его отчислили как «неперспективного» студента¹, и только заступничество А. Глазунова, а через год Б. Яворского спасло положение: после годового перерыва, в течение которого В. Щербачев и Л. Николаев занимались с ним бесплатно, в 1925 г. Попов был восстановлен.

Гавриил Попов обладал разносторонними способностями. «Совмещающая консерваторией, в 1922–1923 гг. учился на Архитектурном факультете

* Доклад прочитан 21 декабря 2005 г. в «Клубе молодых композиторов» в Московской консерватории им. П. И. Чайковского.

¹ С 13-го по 31 мая 1924 г. в Ленинградской консерватории работала комиссия «по проверке состава студентов фортепианного отделения», потребовавшая исключить Г. Попова (см.: Гавриил Попов. Из литературного наследия / Сост., ред., комментарии З. А. Апетян. М., 1986. С. 344). Характерно, что в тот же день по распоряжению Центральной комиссии по академической проверке вузов от 31 мая 1924 г. был исключен из Московской консерватории Александр Мосолов (см.: Римский Л. А. В. Мосолов. Биографический очерк // А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания / Сост. Н. К. Мешко, общ. ред. И. А. Барсовой. М., 1986. С. 12, 39). Мосолова защитили Р. Глиэр, Г. Конюс и Н. Мясковский.

Петроградского 2-го Политехнического института, а в 1923–1924 гг. — на литературном разряде Петроградского института истории искусств»². Щедро одаренный композитор и пианист, Гавриил Попов оставил 117opusов. Среди них — незаконченная опера «Александр Невский», шесть симфоний (7-я не закончена), инструментальные концерты, камерные сочинения, хоры и множество музыки к кинофильмам и театральным пьесам. Старшее поколение вероятно помнит его всемирно прославленный фильм «Чапаев». А младшее поколение музыкантов, без сомнения, знает его Септет op. 2 (он же — «Камерная симфония»). Публично прозвучала его Вторая симфония «Родина», написанная во время войны (1943), получившая Сталинскую премию 2-й степени в 1946 г. Но через два года, в 1948-м, имя Попова попало в постановление ЦК ВКП(б) наряду с именами других выдающихся советских музыкантов: Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, Мурадели. Однако до Второй симфонии, естественно, была написана Первая op. 7. Обратимся к ней.

Судьба Первой симфонии переломила всю жизнь Гавриила Попова и, не побоюсь сказать, исказила представление потомков о развитии советского симфонизма. Необходимо немного коснуться истории создания этого произведения.

В студенческие годы Гавриил Попов писал сочинения, уже отмеченные новаторством и высоким профессионализмом. Ведь вышеупомянутый септет сочинен в 1927 г. при окончании консерватории по классу композиции и тогда же был с блеском исполнен. Это — одно из ярчайших произведений для нового в то время и в России, и на Западе разнотембрового камерного ансамбля (а точнее — ансамбля солистов): флейта, кларнет, фагот, труба, скрипка, виолончель и контрабас. В следующем, 1928 г. композитор задумал Первую симфонию в трех частях. Работа продолжалась долго — шесть лет. К 1932 г. был закончен черновой партитурный вариант симфонии, а чистовая инструментовка³ заняла еще два года.

Вехи создания симфонии можно проследить не только по переписке Попова, но и по его Дневникам, которые он вел с 15 лет. Дневники фиксируют не только жизненные события, но и события «музыкальные», в том числе сам процесс сочинения музыки. Дневники были опубликованы вдовой Гавриила Попова Заруи Апетовной Апетян в 1986 г. в составленной ею книге «Гавриил Попов. Из литературного наследия». Купированные Заруи Апетовой места опубликованы в 2000 г. в книге И. Ромащук «Гавриил Николаевич Попов. Творчество. Время. Судьба». Обратимся к отрывкам из Дневника.

² Автобиография (краткие данные) Гавриила Николаевича Попова // Ромащук И. Гавриил Николаевич Попов. Творчество. Время. Судьба. М., 2000. С. 322.

³ Это сообщение З. А. Апетян заметно отличается от обычного утверждения, что к 1932 г. Симфония была записана в клавире. Понятие «чистовая инструментовка», которой Г. Попов занимался в 1932–1934 гг., зафиксировано в Дневниках (см.: Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 246).

«1928, 5 июня. Клемперер в Третьей симфонии Бетховена огромен, глубок. Энергия струнной группы у Бетховена для меня — счастье и воля к творчеству, к созданию симфонии»⁴.

«1928, 4 июля. Набросал эскизно несколько тактов симфонии (1-й части). Работу надо поставить на крепкие ноги»⁵.

В следующем году дневниковые записи постоянно сопровождают сочинение музыки. Они интересны, ведь композитор фиксирует свои трудности и удачи. Помимо того мы узнаем, что он щедро рассказывал музыкантам о ходе своей работы и проигрывал им уже написанное. Нам становится ясно также, что одновременно с сочинением симфонии Гавриил Попов интенсивно писал музыку к кинофильмам и спектаклям, не говоря уже о занятиях на фортепианном факультете консерватории. Второй факультет он закончил в марте 1930 г., еще работая над медленной частью симфонии.

«1929, 26 апреля. Надо писать Симфонию, работать, ни на чью поддержку не рассчитывая, и медленно, но упорно пробивать себе дорогу в жизнь».

Он охотно показывает симфонию музыкантам, в частности дирижерам, хочет их заинтересовать: «От... встречи с Ансерме у меня осталось очень сильное, яркое впечатление. Интересовался моей симфонией»⁶.

«15 мая. Симфонию люблю сейчас. Трудно сглыбить большую форму; все ищу ясности в логике соотношения крупных кусков формы»⁷.

«20 мая. Малько 28-го уезжает в Аргентину. <...> Просит кусок Симфонии. Чудак, как можно дать „кусок“?»⁸

«16 июня. 24 часа. Перелез на 41 страницу эскиза. Записал на ней переход к коде. Но пока что меня не удовлетворяет этот переход...»⁹

«26 июня. Вчера был у Щербачева. Показывал 1-ю часть симфонии. Нашел общее оркестровое „бесфактурье“. Рекомендовал мне взяться за 2-ю часть, а не доделывать детали 1-й. <...> Музыку же, как таковую, хвалил. Он переполнен доверху боязнью за мое оркестровое ощущение. Я же наоборот. Хотя я и уверен в наличии больших ошибок в моем ощущении оркестра, но в основном слышу и чувствую „стихию“ оркестра уверенно и ясно»¹⁰.

«29 июля. Записал последние такты эскиза первой части Симфонии. Выучил наизусть третью и учу первую части Концерта Стравинского. Ищу мелодико-тематический материал для второй части Симфонии, все еще не нашел. Что-то „проясняется“?»¹¹

⁴ Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 228.

⁵ Ромащук И. Гавриил Николаевич Попов. С. 328.

⁶ Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 229.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 230.

⁹ Там же. С. 231.

¹⁰ Ромащук И. Гавриил Николаевич Попов. С. 329.

¹¹ Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 231.

Сочинение 2-й — медленной части шло трудно и длилось более полугода.

«10 августа. Вчера (после предыдущих дней мучительных поисков тематического материала и точных тембровых идей) перечеркнул второй вариант начала второй части и написал третий вариант...»¹²

Работа над финалом затянулась на два года, он был закончен 17 января 1932 года¹³.

«1930, 2 февраля. И своими усилиями преодолеваю я трудности овладения оркестром и крупной формой»¹⁴.

«1931, 8 августа. В финале Симфонии встретились серьезные затруднения в связи с отсутствием ясной конструкции этой части. Можно смело сказать, что, следовательно, мне еще не ясно содержание финала в отношении всех деталей „финального“ процесса...»¹⁵

В этой версии Попов играл свою симфонию на фортепиано многим музыкантам: Асафьеву и Арапову, Богданову-Березовскому, Кочурову и Щербачеву, а также Мейерхольду и А. Толстому. Для него, неуверенного в себе человека, было исключительно важно услышать одобрение коллег, и оно было искренним и даже восторженным. В дневниках Попов неоднократно записывает, что играл ее и Дмитрию Шостаковичу:

«1929, 6 октября, 15 час. 20 мин. Только что ушел от меня Шостакович. <...> Показывал Мите вторую часть Симфонии. Одно место (струнные перед „вагнеровским“ [эпизодом]) нашел „обаятельным“»¹⁶.

Через три года Попов показал Шостаковичу все произведение:

«1932, 22 февраля. Сыграл ему Симфонию. Нравится ему финал. Об остальном молчит, следовательно, не нравится»¹⁷.

Забегая вперед, приведем другое впечатление Шостаковича после прослушивания оркестрового исполнения Симфонии в концерте:

«1935, 31 октября. Сильно приблизился (Д. Шостакович в Четвертой симфонии. — И. Р.) к Хиндемиту и к моей Симфонии (ор. 7). Он очень (как многие говорили) потрясен 1-й частью моей симфонии»¹⁸.

Медленный темп работы чрезвычайно угнетал Попова. Он завидовал «белой завистью» невероятному «темпу работы Мити Шостаковича. Если бы мне достичь хотя бы половины его темпа!?»¹⁹.

Вскоре произошло, казалось бы, судьбоносное событие. 10 октября 1932 г. симфония была проиграна на фортепиано в дирекции ГАБТа на Всесоюзном конкурсе в ознаменование 15-летия Октября, объявленного

¹² Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 232.

¹³ Там же. С. 242 (сноска).

¹⁴ Ромащук И. Гавриил Николаевич Попов. С. 330.

¹⁵ Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 243.

¹⁶ Там же. С. 234.

¹⁷ Там же. С. 245.

¹⁸ Ромащук И. Гавриил Николаевич Попов. С. 330.

¹⁹ Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 233.

газетой «Комсомольская правда» и Большим театром Союза ССР, и получила там Вторую премию, которую Г. Попов разделил с Ю. Шапориным (Симфония № 1, ор. 11, c-moll) и В. Шебалиным (Симфония «Ленин», ор. 16); первая премия не была присуждена. «Г. Н. Попов, — писала З. А. Апетян, — сочинял сразу в партитурном изложении и исполнял ее перед жюри конкурса по партитуре»²⁰.

Тем временем Попов продолжал работать над чистовой партитурой симфонии. Медленно пишущий, он делал это почти полтора года (до 31 марта 1934 г.). Симфония была намечена к исполнению на 1935 г. под управлением Фрица Штидри с оркестром Ленинградской филармонии. Премьера в зале Ленинградской филармонии состоялась 22 марта 1935 г.

На следующий день грянула катастрофа. Симфония была запрещена к исполнению Репертурным комитетом за подписью начальника Ленинградского управления по контролю за зрелищами и репертуаром Б. Обнорского²¹. Текст запрещения гласил: «...недопустимо исполнение [этого произведения] как отражающего идеологию враждебных классов»²². Через семь дней, 29 марта 1935 г., в «Красной газете» появилась разгромная статья «С чужого голоса. О симфонии Г. Попова», подписанная ответственным секретарем ленинградского Союза советских композиторов Владимиром Иохельсоном. Публичная дискуссия (28 апреля) способствовала дальнейшему очернению сочинения; защитительные письма С. Прокофьева, В. Шебалина и Ю. Шапорина, частично цитируемые в фельетоне братьев Тур «Чрезмерная любовь» («Известия», 1935, 11 июня), не смогли реабилитировать сочинение. Не помог и приказ об отмене запрета, вышедший в конце апреля 1935 г. Симфония Гавриила Попова больше никогда не исполнялась в концертном зале.

Прошли десятилетия. В 2001 г. на Международной конференции в Дрездене («Музыка между эмиграцией и сталинизмом. Русские композиторы в 1930-е и 1940-е годы») в одном из немецких докладов я вдруг услышала фрагмент записи какого-то неизвестного мне симфонического произведения, мне показалось — Шостаковича. В ответ на мои вопросы мой сосед объяснил, что это — Первая симфония Гавриила Попова. Моему изумлению не было границ, потому что я твердо знала, что *н е и з д а н н а я* партитура симфонии никогда более не исполнялась и находилась в личном архиве вдовы Попова — Заруи Апетян. Я видела эти ноты у нее, а ныне они хранятся в архиве Государственного музея им. Глинки. Я пустилась в расспросы: откуда рукопись, что за исполнение, по каким материалам? Удивленный немецкий исследователь, оправдываясь, ответил, что рукописи он не видел, а запись существует на компактном

²⁰ Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 355.

²¹ Там же. С. 362–363.

²² Там же. С. 260; Аюбян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004. С. 141.

диске в исполнении дирижера Геннадия Проваторова. И тут же сделал мне копию.

Вернувшись в Москву, я позвонила Г. Проваторову в Минск, и он раскрыл новую, неизвестную мне страницу из жизни симфонии. В конце 80-х гг. Всесоюзный радиокомитет решил сделать студийную коллекцию записей «Советская симфония». Заруи Апетовна предоставила рукопись партитуры. Для Первой симфонии Г. Попова понадобилось шесть или семь (?) репетиций в студии. Симфония была выучена и записана в студии в 1989 г.

В начале 90-х гг. разразился скандал, который многие еще помнят: работники Радиокомитета, попавшие в очень трудное финансовое положение, передали на Запад кое-что из своих исторических коллекций. Так в руках фирмы «Olympia, OCD, 576» (Лондон) оказалась запись Первой симфонии Попова. Дирижер вознаграждения не получил, но ему был прислан диск. С тех пор эта запись гуляет по миру, аннотация о происхождении записи умалчивает.

В России о симфонии прочно забыли. Исключение составляют считанные авторы-музыковеды. В 2000 г. в Москве вышла упомянутая книга И. М. Ромащук «Гавриил Николаевич Попов. Творчество. Время. Судьба». В ней Первой симфонии уделено известное внимание. Большую ценность этого издания, на наш взгляд, составляет публикация архивных документов. Среди них — стенограмма дискуссии о симфонии Попова (40 страниц)²³.

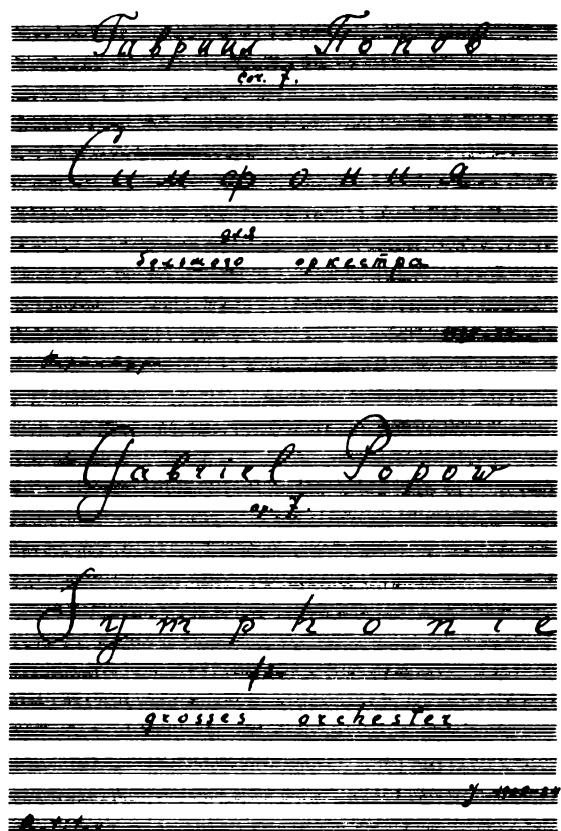
В 2004 г. в Петербурге опубликована монография Л. О. Акопяна «Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества». Автор очень высоко оценивает Первую симфонию Г. Попова и обращает внимание на ее влияние на Четвертую симфонию Шостаковича²⁴.

В настоящий момент партитура хранится в Музее музыкальной культуры в Москве. За прокат подобных партитур взимаются очень большие деньги, которыми русский дирижер обычно не располагает. Впрочем, вероятно, немногие знают, что Радиокомитет сделал копии исполняемых в 80-е гг. партитур для своей библиотеки, которая до недавнего времени находилась в Мытищах. Подобная копия позволила нам ознакомить с симфонией Г. Попова заинтересованных слушателей. Ведь известно, что музыка не исполненная словно бы не существует. А однажды исполненное и тут же ошельмованное произведение, вероятно, несет на себе печать проклятия.

Первая симфония, ор. 7 Гавриила Попова, посвященная отцу — Николаю Дмитриевичу Попову, занимает в истории советской симфонии, как показала открывшаяся историческая ретроспектива, уникальное,

²³ Ромащук И. Гавриил Николаевич Попов. С. 234–375.

²⁴ Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович... С. 146–148.



Г. Попов. Титульный лист
партитуры Симфонии
1928–1934 гг.

еще не осмысленное нами место (партитурные примеры даны по ксерокопии автографа партитуры, хранящейся в библиотеке Всесоюзного Радиокомитета, 3–2158).

В этом первом крупном сочинении Гавриила Попова ярко обнаружилась самобытность его стиля. Фундаментом симфонии стала русская музыка: не только Чайковский и кучкисты, на которых он был воспитан, но также русский фольклорный мелос. Эта особенность проявилась уже в ранних его сочинениях, особенно ярко в Септете, ор. 2.

И вместе с тем отчетливы влияния западной музыки. Как оценивать подобное смешение стилей? Незрелость ли это либо эклектика? А может быть, воздух времени? В 20-е гг. внимание русских композиторов приковывали такие особенности современной музыкальной речи, как стилистический мезальянс, богатые ассоциативные связи. У одних, как у Алек-

сандра Мосолова, это было вызвано игрой с материалом, склонностью к эпатажу. У других, как у Гавриила Попова, — широтой ассоциаций. В таком духе воспитывал своих студентов учитель Г. Попова Владимир Щербачев — глава влиятельной композиторской школы Ленинграда. Он говорил: «...для рельефного воплощения замысла возможны самые широкие, иногда неожиданные ассоциации и параллели. Ищите их у Брамса и Рegera! Смотрите у Малера и Стравинского, у Моцарта и Скарлатти! Гибридизация элементов, далеко отстоящих стилей может дать самые неожиданные результаты, если она подсказана чутким интеллектом и точным слухом...»²⁵ В симфонии Гавриила Попова в 1-й части слышны влияния разработочных разделов сонатного *allegro* из Шестой симфонии Чайковского, в побочной партии влияние Вагнера, в медленной части — вновь Вагнера, Римского-Корсакова. И — словно по предсказанию Щербачева — во многих местах заметны воздействия Малера и Стравинского.

Трехчастный цикл симфонии опирается на огромную 1-ю часть: «сглыбить большую форму» — это в Дневнике Г. Попова сказано именно о ней. Длительность частей цикла расположена по закону, близкому к закону «убывающей прогрессии» (см. ниже).

²⁵ Цит. по: Богданов-Березовский В. Дороги искусства. Л., 1971. С. 45.

Середина 30-х гг. оказалась плодотворной для уклонения от канона четырехчастного цикла, благоприятной для создания довольно редких трехчастных циклических конструкций, скрывающих в себе четырехчастность. Таковы Третья симфония Рахманинова (1936), Первая Попова (1934), Четвертая Шостаковича (1936). Однако нам представляется, что генезис симфонии Г. Попова иной. Это — «Божественная поэма» Скрябина, написанная в самом начале столетия (1904).

В юности Попова был период сильного увлечения Скрябиным, которое зажег в нем в 1922 г. пианист и композитор Василий Васильевич Шауб — его «духовный отец в области музыкальной жизни», профессор Музыкального техникума в Ростове-на-Дону, у которого Гавриил Попов учился по классу фортепиано, а попутно консультировался и по композиции. «...Я уже органически приобщен (Шаубом) к тайнам модернистических глубин. Основой этих глубин и ярчайшими достижениями в этой области является творчество А. Н. Скрябина...», — записал восемнадцатилетний композитор в Дневнике 21 ноября 1922 г. в Петрограде²⁶. Самые ранние опыты Попова, в которых, возможно, проявились его юношеские «скрябинизмы», остались нам неизвестны. Но совершенно ясно, что он не прошел мимо «тайн модернистических глубин» в Третьей симфонии Скрябина. Три части «Божественной поэмы» — «Борьба» — «Наслаждение» — «Божественная игра» — представляют собой очертания программы, за которой скрыта *универсальная формула* для особого рода мировоззренческих концепций (программа не всегда объявлена). Их сущность — «убывающая прогрессия» энергий. Этот род цикла может воплотиться только при условии истончения «музыкальной событийности». Подобный — «диминуирующий» профиль формы таков:

- 1) движение от *перегруженной «событийным материалом»* головной — 1-й части;
- 2) через *медитацию* второй — медленной части;
- 3) к *полету, бегу или танцу* в финале.

Сравним хронометраж частей двух циклов, чтобы убедиться в наличии убывающей прогрессии (впрочем, достаточно приблизительной)²⁷:

	<i>I часть</i>	<i>II часть</i>	<i>III часть</i>
«Божественная поэма»			
Скрябина:	23' 26"	12' 22"	9' 53"
Первая симфония	21**	13' 5"	7' 5"
Попова:	23' 35"***	16' 32"	9' 15"

²⁶ Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 217.

²⁷ «Божественная поэма» исполняется п/у В. Ашкенази; Первая симфония Г. Попова — п/у Геннадия Проваторова* и п/у Леона Ботстайна**.

Подобная концепция формы не лишена риска, ибо сжатый в масштабном отношении финал не удовлетворяет слуховой установке на «сильный» финал, воспитанной у слушателя десятилетиями. «Проблема финала», достаточно редко успешно разрешаемая даже в четырехчастном цикле, многократно обостряется в цикле «диминуирующем». И если симфонию Скрябина может защитить блестяще найденный характер главной темы — полет «со сверкающей радостью» (*Avec une joie éclatante*), а также «победоносные» реминисценции ключевых тем из предшествующих частей, — то Первая симфония Г. Попова оказалась под ударом со стороны «обязательного» государственного оптимизма.

Грандиозная по масштабу симфония Г. Попова несомненно имела скрытую программу. В самой общей форме концепции таких сочинений опирались на вечную метафизическую антитезу Добра и Зла, обретавшую ту или иную конкретную форму. Трагическая действительность конца 20–30-х гг. в Советском Союзе не позволяла композиторам назвать конфликт своим именем. Наиболее точным выражением такой антитезы мог стать для Г. Попова замысел его ранней ненаписанной поэмы, названной им «Искания духа». Характерно, что сама История советской страны подвела художников к постановке мировоззренческих проблем.

Исчерпывающаяся после 1927–1928 гг. конструктивистская утопия угасала изнутри, но также и извне под агрессивным напором политического тоталитаризма. Наступил краткий отрезок времени — буквально несколько лет — между разгромом авангарда и торжеством советской оптимистической утопии середины 30-х гг., когда в непонятном искусстве музыки могли быть высказаны идеи сопротивления Злу в разных его обликах, будь то Антихрист, смерть без Воскресения, стихия враждебной действительности, бунт против судьбы или трагическая покорность ей. Не случайно в таких произведениях зарождалась возвышающаяся над Злом воля, надежда, предощущение добра, радости, без которого жизнь порой невозможна. Г. Попов, Д. Шостакович и, вероятно, еще многие другие, чьи симфонические произведения так и остались неслышанными, неизвестными, сочиняли в это время музыку именно на эти вечные темы. О ней же написана Первая симфония Попова. Композитор приоткрыл свой замысел в дневниковой записи от 24 февраля 1930 г., упомянув о посвящении этой симфонии отцу: «...о I) борьбе и провалах; II) человечности; III) энергии, воле и радости труда победителя»²⁸.

Г. Попов неоднократно сетовал в своем Дневнике на трудности овладения крупной формой в Первой симфонии. Эта проблема занимала его с молодых лет. Обратим внимание на его рассуждения о форме, записанные в 1923 г.: «Бывают мучительные состояния, когда хочешь выразить нечто и не находишь определенной музыкальной формы. <...> Форма в искусстве, как логика в науке, помогает убедительности выража-

²⁸ Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 236.

емого художником. Форма не должна пребывать в искусстве неизменной (классической). И глубоко не правы утверждающие, что будто бы идеал формы — классическая форма. Ведь каждое новое произведение искусства, если оно убедительно, говорит за себя при восприятии его слушателем, зрителем, [оно] 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...»²⁹

Форма всего цикла и 1-й части Симфонии Г. Попова менее всего напоминает классическую. Интерес композитора сосредоточен не на уравновешенном, ясном, кристаллическом экспонировании тем, не на соразмерном соотношении друг с другом тем и частей цикла. Смысл музыки в другом: в муках процессуальности, в напряженности достижения. Очень интересны его мысли, например, о переходе от 1-й ко 2-й части: «После напряженного конца первой части нельзя сразу же давать напряженное *Lento*, нельзя опять разворачивать форму из „нутра“ напряженной мелодии. В первой части отсутствовал почти аккомпанирующий фактор (фактор какой-то извне данной устойчивой опоры для развития мелодических идей), и это гарантировало процесс непрерывного „стремления“, „сплошную неустойчивость“, неравновесие, создающее в конце первой части „большой вопрос“ (фактор „продолжения“ формы)»³⁰.

Примером «разворачивания формы из „нутра“ напряженной мелодии» может служить изложение и развитие главной партии 1-й части. Остановимся на ней подробнее. Сам композитор подчеркнул в ней «стихийно-вихревое начало»³¹. Первые такты главной партии представляют собой фугато с тремя проведениями темы (второе — цифра 1, третье — цифра 2), порученное струнным:



Тема фугато состоит из ядра и разворачивания. Ядро построено на гамме тон-полутон (гамме Римского-Корсакова), обнимающей звукоряд (d)-e-f-g-as-b. Разворачивание представляет собой другую мелодическую

²⁹ Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 220.

³⁰ Там же. С. 232.

³¹ Там же. С. 243.

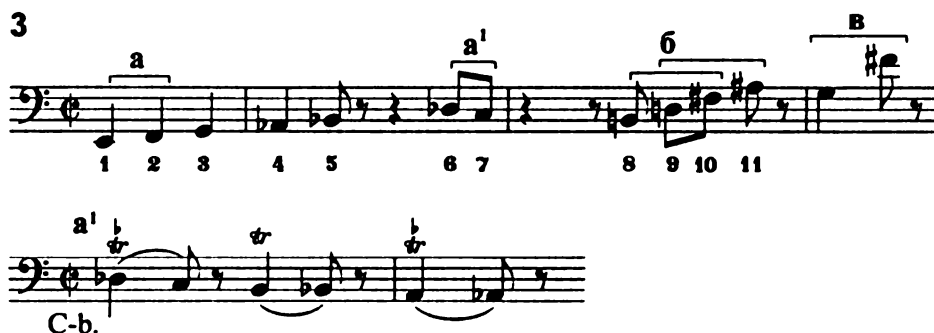
структуру— семизвучие неповторяющихся тонов: *des-c-h-d-fis-ais-g*, переходящих в свободную последовательность звуков нетематического значения. Вся тема фугато в целом построена как *ряд* из одиннадцати неповторяющихся звуков хроматической гаммы³². Обе ладовые конструкции вписаны в тональность *d-moll*. Ее подготавливает первый аккорд из одних диссонирующих звуков *d-moll* («экстракт доминанты»), разрешающийся в тоническое басовое *D*, пульсирующее у контрабасов (см. схему начала в примере 2):



Многообещающий исходный материал питает не только самую главную партию и ход, но и обширную разработку, а также финал.

Композитор работает с темой, постоянно привлекая полифоническую технику: изложение тем в форме фугато, канона; мотивы проводятся в обращении, ракоходе, увеличении, порой многократном. При этом каждый интервал темы трактуется в дальнейшем как самостоятельный мотив или ядро новой темы. Таковы:

- (а) — восходящая малая секунда;
- (а') — нисходящая малая секунда;
- (б) — восходящие терции, т. е. мотив трезвучия;
- (в) — обращение малой секунды — большая септима.



Интервалы используются как в горизонтальном, так и в вертикальном положении. Многие из этих кратких мотивов получают в дальнейшем настолько яркое, индивидуальное тембровое воплощение, что превращаются в самостоятельные *тембро-мотивы* — «заместители» начальной темы в мотивной работе. Среди них:

³² Эта мелодическая структура не была открытием Г. Попова. Напомним, что его старшие современники — Н. Рославец, А. Лурье, А. Мосолов уже экспериментировали с одиннадцатизвучными рядами.

— (г) малая нона, порученная флейтам, скрипкам, затем двум валторнам *glissando* раструбом вверх;

3г

Fl.
V-ni

4

5 + 4 т.
gliss.
Cor. in F Pavillon en l'air

— (д) восходящие большие или малые терции, образующие мажорное трезвучие у ксилофона, двух арф и скрипок;

3д

Sil.
V-ni pizz.
2 Arpe
2 Fl.

5

— (е) нисходящие ходы параллельными большими нонами;

3е

2 Fl.
V-ni I
3 Ob.
V-ni II

— (ж) восходящие малые секунды в пунктирном ритме, порученные параллельным большим нонам у труб с сурдинами (*Energico!*);

3ж

Energico!

Tr-ba con sord., Cl. picc., Cl. I
Tr-ba con sord., Cl. II
T-ro mil.

— (з) цепь брутальных восходящих малых секунд,двигающихся параллельными квинтами у тромбонов и валторн fortissimo.

33

12 Molto meno mosso e più pesante

Cor. I, III
Tr-ni I, II *ff sempre*

Tr-ne III
Tuba *ff*

В 1-й части симфонии нашел применение' метод *линейно-инвенционного* письма, разработанного Г. Поповым совместно с его учителем В. Щербачевым еще во время сочинения Септета, ор. 2. «Под линейностью понимается полифонический горизонтальный принцип изложения и развития тематизма в условиях общей полимелодической ткани. Инвенционность подразумевает, как и у Баха, бóльшую полифоническую свободу и меньшую регламентированность, чем полифония в фуге»³³. В симфонии Г. Попов применил эту технику в условиях насыщенной полимелодической ткани. Момент «инвенции-изобретения» также постоянно присутствует в фактуре: тематически яркий тембро-мотив окружается тремя-четырьмя свободными «инвенционными» голосами, выписанными рельефно и контрастно. Таков, например, фрагмент с трезвучным мотивом у ксилофона, арф и скрипок *pizzicato* (д), начисто лишенный элементов «аккомпанирующего фона» (см. пример 4 на с. 103).

Ритм противосложения — стремительный равномерный «град» восьмых *staccato*, ясно очерчивает пространство развернутой главной партии (95 тактов). Слудующий затем ход (ц. 12, *Molto meno mosso e più pesante*), построенный на агрессивном мотиве (з) восходящих секунд у тромбонов и валторн, приводит к первой кульминации, прерываемой обрушением и генеральной паузой (3 такта до ц. 16). Этот драматургический прием, сотрясающий изложение, отныне станет характерной чертой Первой симфонии, он создает ту самую «особую форму», о которой писал композитор в своем Дневнике.

Внезапная смена ритмического движения в теме *Largo*, появление хоральной фактуры и тональности *c-moll* открывают контрастную сферу. Это — комплекс тем, объединяющий побочную (ц. 16) и заключительную (ц. 21) партии в единый лирический раздел с чертами трехчастности.

³³ См. об этом: Скворцова И. А. Разнотембровый ансамбль солистов в музыке русского авангарда 20-х годов. Септет Гавриила Попова // Музыка XX века. Московский форум; Материалы международных научных конференций. М., 1999. С. 122–123.

4

2 Picc.

2 Fl. gr.

3 Ob.
II. III

C. ingl.

Cl. picc.
(Es)

2 Cl. (B)
cresc.

Cl. b.
(B)
cresc.

3 Fag.
I
II
III

C-fag.

Cor.
(VI. VIII) II. IV a2

Tr-ba
(D)
con sord.

3 Tr-be
(B)
con sord. I
II
III

3 Tr-ni
e
Tuba
III a2

Timp.
C. bacch. di Timp.

Piatti
poco a poco crescendo

Sil.

2 Arpe

V-ni I
arco

V-ni II
div. a2

V-le
(pizz.)
pizz.

V-c.
div.
(pizz.)
molto

C-b.
div.
(pizz.)
molto

molto

Привлекает внимание осознанная аллюзия на роковую любовную лирику Вагнера (ц. 17):

5

17 [Largo] 2 Cl. 3 Ob., C. ingl., 2 Cl., V-ni

mf Cl. b. 2 Cor., V-ni I

Archi ppp

ff

Она становится все более убедительной в стихии «бесконечного развития», пронизывающего побочную партию. Ее различные мотивы также вскоре станут строительным материалом для наполненных светом лирических тем, антагонистичных миру грозных вихревых мотивов. Особенно многообразно будет перерождение фрагмента побочной партии (вокруг ц. 18 партитуры):

6

[Largo] C. ingl., Cor., V-ni, Vc. allargando 18 a tempo V-le dolce espressivo cantabile

f 2 Cl., V-le ff

ppp

pp

Ottoni, Archi

Cl. b.

mf pp

Кульминацией экспозиции стала тема траурного шествия (ц. 21), звучащая теперь как ответ на обрушение кульминации:

105

2 Picc. *a 2*

2 Fl. *a 2*

3 Ob. *I. II a 2*

C. ingl.

Cl. picc. (Es)

2 Cl. (B) *a 2*

Cl. b. (B)

3 Fag. *a 2*

C-fag.

Corni *I. III*
II. IV
V. VII

Tr-ba (D) *VI. VIII*

3 Tr-be (B) *I. II*
III

3 Tr-ni e Tuba *molto*

Timp. *molto*

T-ro de basque

T-ro mil.

T.-tam

Arpa I *re ♯, fa ♯, sol ♯, la ♯, si ♯*

Arpa II *re ♯, fa ♯, sol ♯, la ♯, si ♯*

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b. *div.*

pesante *sim.*

pesante *sim.*

pesante *sim.*

pesante *sim.*

I. II. III. IV soli a4 cantabile
Pavillon en l'air

Pavillon en l'air
sola cantabile

nicht eilen!

nicht eilen!

avec le pouce

Возвращается заявленный в начале побочной партии квартовый мотив похоронного марша у литавр (теперь партия разделена между двумя исполнителями), а также тембр там-тама (ц. 22).

В этом мрачно-торжественном марше впервые в творчестве Попова проявилась свойственная его дарованию трагическая сила.

Разработка Первой симфонии поражает своими масштабами, силой неистового устремления к некой неведомой цели, которая в конце концов оказывается иллюзорной и отброшенной. Композитор создает здесь два гигантских массива, каждый из которых построен по принципу: нарастание — кульминационная зона — обрушение кульминации. Воистину, прав был Г. Попов, написавший, что 1-я часть повествует «о борьбе и провалах». Каждый из названных этапов формы развернут и многосоставен. При этом тематический материал необычайно экспрессивен, впечатляющ и свеж.

Разработка Первой симфонии — центральный момент драмы. Кульминации разрастаются в обширные кульминационные зоны. Первая (ц. 51–55), построенная на мотивах из побочной партии, представляет собой каноническое проведение лирической темы. Ее характер определен ремаркой в партитуре — *Grandioso e molto cantabile espressivo*. Вторая кульминация (ц. 80–88) развивает в более общем плане мелодические идеи побочной и заключительной партий.

Наиболее драматическое впечатление производят разделы разработки, знаменующие гибель кульминационных тем, утрату цели. Первое обрушение кульминации (ц. 55–57) приводит к контрастному эпизоду: звучит хорал у трех тромбонов и тубы с сурдинами (ц. 60) (см. пример 8 на с. 108).

Тесное расположение консонантных аккордов, их тяжелая, затаенная, мистическая звучность, под которой вторым планом слышен тревожный «стук сердца» (басы), делает неузнаваемым их интонационный источник: видоизмененный секундовый мотив, данный в многократном увеличении (см. последний такт примера 7). Новая тембровая идея — вступление в высоком регистре, над аккордами тромбонов одиноко звучащих альтов с сурдинами, затем вторых скрипок, затем виолончели Solo — все вступления высоких струнных с сурдинами начинаются с интервала секунды, — весь этот эпизод создает странное ощущение ирреального мира с искаженными очертаниями. Второе обрушение кульминации, которое точнее было бы назвать дематериализацией всей музыкальной ткани (ц. 88–93), развивает ирреальный образ описанного выше эпизода.

Тип разработки с обрушениями кульминаций был хорошо знаком Г. Попову по Шестой Чайковского, по 1-й части «Божественной поэмы» Скрябина. Он мог поразить его и в симфониях Малера — таких, как Вторая, Пятая.

В построении симфонии Г. Попова нельзя исключить впечатления спонтанности, стихийности. Но это — не след неопытности, а сознательное намерение. Вспомним уже процитированные слова композитора:

60

V-le *sole con sord. (h) *pp* espressivo*

3 Tr-ni
e
Tuba
con sord. *pp cantabile, dolce*

Timp. *p sempre*

C-b. *p sempre*

più e più appassionato

«В первой части отсутствовал почти аккомпанирующий фактор (фактор какой-то извне данной устойчивой опоры для развития мелодических идей), и это гарантировало процесс *непрестанного „стремления“, „сплошную неустойчивость“, „неравновесие“*».

Последний раздел 1-й части симфонии также имеет свою «особую форму». Реприза главной партии (ц. 93), нарочито узнаваемой после полного угасания второй волны разработки, внезапно прерывается новым материалом. «Coda», — пишет композитор в партитуре (ц. 98).

Кода 1-й части многозначна, она выполняет по крайней мере две функции формы. С одной стороны, ее ведущая мелодическая тема представляет собой модифицированный мотив побочной партии, на котором

строится первая кульминация разработки (дана струнная группа в извлечении):

9

[Allegro energico]

V-ni I

V-le

V-c.

C-b.

mf *p* *sf* *mp* *simile sempre* *sf* *mp* *simile sempre* *mp*

Таким образом восстанавливается в правах отсутствующая в репризе побочная партия.

С другой стороны, кода сполна несет в себе «семантику прощания» (В. А. Цуккерман). Несмотря на ярко обозначенную «арочную динамику» (нарастание — понижение громкости), основной аффект коды — дрожь и угасание жизни. Непредсказуемый музыкальный материал, единственным намеком на появление которого можно считать лишь начало ирреального эпизода в разработке (см. выше пример 9), казалось бы, уводит интонационную фабулу симфонии далеко в сторону.

Среди семантических знаков угасания наиболее сильным оказывается основной мотив полиостинатной фактуры: трепет в партии альтов *staccato* (ц. 98), объединяющих репетицию звука *d* в ритме быстрых восьмых (басовая линия главной партии!), и мотив малой секунды (*cis* — *d*, *c* — *cis*). Тембр альты в низком регистре и тип фигурации вызывает мгновенную ассоциацию с началом 4-й картины «Пиковой дамы». Напряженное ожидание, которое создает неумолчный ритм альтов в симфонии

Г. Попова (число тактов оstinato неуклонно убывает!), многократно усиливают внезапные генеральные паузы всего оркестра:

остинато	пауза	остинато	пауза	остинато	пауза	остинато	пауза	остинато
альтов:								
48 тактов	3 т.	8 т.	3 т.	6 т.	3,5 т.	3 т.	2,5	2 т.

Паузы длительностью в три такта прерывают и с каждым разом все более укорачивают оstinатные фразы альтов, которые, как кажется, постепенно теряют дыхание и последние искры жизни.

Прервав на время описание интонационных «событий» симфонии, коснемся исключительно интересной для начала 30-х гг. проблемы. Упомянутая выше *полиостинатная фактура* избирается Поповым для разделов симфонии, выполняющих не столько функции экспозиции тем, сколько функции их развития, нагнетания энергии, подготовки или завершения нового раздела. Именно в 1-й части она ярко заявила о себе. Подобная *темброфактура* считалась во второй половине 20-х гг. привилегией «музыки машин». Несомненно, зная партитуру «Завода» Мосолова, Г. Попов усмотрел в этой полифонической технике более широкие возможности. Он использовал полиостинатность в четырех-, пятиголосном изложении как средство захватывающего динамического нарастания, не имеющего, в то же время, отношения к сюжетам машинного конструктивизма. Таковы два первых раздела в разработке 1-й части симфонии (ц. 31, 38).

Характерный пример — партитурная страница из раздела *Giacoso!* (ц. 38, гармонические голоса на краткой первой восьмой опущены) (см. пример 10 на с. 111).

Ощущение полетного движения создается благодаря полиостинатной темброфактуре, в которой ясно различимы шесть голосов или пластов, имеющих различные масштабные величины. Перечислим их:

- 2 флейты (2-я — 3-я, затем 1-я — 2-я попеременно), играющие параллельными квинтами *legatissimo*;
- двухголосие 3-х гобоев и 3-х кларнетов в унисон (*in A, in Es*), интонирующее пунктирный мотив ж;
- вариант мотива а у сменяющих друг друга пар валторн с применением канонической имитации;
- фанфарная фраза трубы соло (в нотный пример не вошла);
- токкатное движение у альтов, образующее свободные оstinатные группы;
- хроматический восходящий мотив первых скрипок (ракоход мотива а¹).

При внешнем сходстве с партитурой «Завода» А. Мосолова полиостинатная фактура в симфонии Г. Попова менее «систематична», менее эффектна, но обладает большим тембровым разнообразием. Именно о таком типе полифонической фактуры, о почти отсутствующем *аккомпанирующем факторе* писал Попов в цитированном выше фрагменте Дневника. Но вернемся к описанию симфонического цикла.

Giocosso!

38

3 Fl.

1. II a 2 *crescendo*

3 Ob.

III solo *sempre*

Cl. picc. (Es) *sempre*

2 Cl. (A) *a 2 soli* *sempre*

3 Fag. *I. II a 2*

C-fag.

4 Cor. (F) *II. IV* *II* *II. IV a 2*

Giocosso!

V-ni I *sempre energico e deciso!*

V-ni II *sempre energico e deciso!*

V-le *sempre energico e deciso!*

V-c.

C-b.

«После напряженного конца первой части нельзя сразу же давать напряженное *Lento*³⁴, нельзя опять разворачивать форму из „нутра“ напряженной мелодии. <...> Теперь появляется прозрачный аккомпанемент (на терции *fis* – а флейт), не уничтожающий ощущения предыдущей вопросительной напряженности, а осторожно и плавно переключающий в сферу иных мелодических ситуаций (лирических, прозрачных, за которыми может появиться и более агрессивный элемент; и в этом „обязательном“ предощущении

³⁴ В окончательном варианте эта часть получила в партитуре название: «*Largo con moto e molto cantabile*».

притаившегося „веского“ элемента и кроется связь второй части с первой)», — записал Г. Попов 10 августа 1929 г. в Дневнике³⁵.

Музыке Largo свойственна ясность душевного строя, свежесть и очарование мелоса. Характерное для 1-й части настороженное ожидание разлито и в Largo; предчувствие в конце концов сбывается в трагической кульминации (ц. 22).

Певучий русский мелос стилистически объединяет несколько различных тем Largo. Наиболее гармонична описанная выше композитором начальная тема в *fis-moll*, порученная гобою в сопровождении двух флейт и флажолетов двух арф:

11

Largo con moto e molto cantabile (♩=54)

The musical score is for a section titled "Largo con moto e molto cantabile (♩=54)". It features the following instruments and parts:

- 3 Fl. gr.** (3 Flutes): The top two staves show melodic lines with dynamics *p* and *sim. pp*. The third staff is for the third flute.
- 3 Ob.** (3 Oboes): The top two staves show melodic lines with dynamics *p* and *sim. pp*. The third staff is for the third oboe.
- Arpa I** and **Arpa II** (2 Arpas): Both staves show a harmonic accompaniment with notes labeled *do, re, mi, fa, sol, la, si* and dynamics *p* and *pp*. The instruction *ma sempre marcato* is written below the arpa staves.
- Fl.** (Flute): The top staff shows a melodic line with dynamics *mf* and *f*. The instruction *len.* is written above the staff.
- Ob. I** (Oboe): The top staff shows a melodic line with dynamics *mf* and *f*. The instruction *len.* is written above the staff.
- Arpa I** and **Arpa II** (2 Arpas): Both staves show a harmonic accompaniment with notes labeled *si, re, mi, fa, sol, la, si* and dynamics *mf* and *f*. The instruction *len.* is written above the staves.
- V-ni I div. in 3** (Violins): The top staff shows a melodic line with dynamics *mf* and *f*. The instruction *len.* is written above the staff. The bottom two staves show a harmonic accompaniment with notes labeled *si, re, mi, fa, sol, la, si* and dynamics *mf* and *f*. The instruction *len.* is written above the staves.

The score includes various musical notations such as *con sord.*, *pizz.*, *arco*, *div.*, and *unis.* to indicate specific playing techniques and dynamics.

³⁵ Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 232–233.

Fl. *I* *più e più* *allargando* *rit.* *mf* *f* *mf* *p*

Fl. *II* *mf* *f* *mf* *p*

Gb. *f* *pp*

C. ingl. *f* *pp*

Arpa I *f* *sol* *p* *pp*

Arpa II *f* *sol* *p* *pp*

V-ni I div. *mp* *f* *f* *mp* *pp*

V-ni I div. *con sord.* *pizz.* *f* *f* *mp* *pp*

V-ni II div. *con sord.* *pizz.* *mf* *f* *mp* *pp*

V-ni II div. *p* *mf* *f* *mp* *pp*

1 Pochissimo più mosso (♩ = 60)
a tempo solo

Picc. *p* *dolce cantabile*

2 Ob. *I* *con sord.* *mf(pp)* *ppp*

Corni *I* *con sord.* *mf(pp)* *ppp*

Arpa I *la*

Arpa II *la*

V-la sola *con sord.* *p* *espressivo*

V-c. *p* *espressivo* *altri pizz.* *pp* *p*

Г. Попов бережно варьирует ее в двух следующих строфах в тембре малой флейты и струнных басов; в последний раз она появляется в усеченной репризе у солирующей скрипки.

Largo свойственна особенность, несколько затрудняющая восприятие формы. Богатство мелодического и тембрового изобретения порой переходит в непредсказуемость неожиданных «мелодических ситуаций» (воспользуемся этим не вполне обычным авторским словосочетанием; см. приведенный выше отрывок из Дневника). Largo представляет собой бесконтрастную сонатную форму с ходом к побочной и заключительной партиям, эпизодом вместо разработки, обратным ходом и усеченной репризой:

Цифры:		6	7	11	18 ,	22	24	28
Разделы:	A		B	C	D			
	ГП	ход	ПП	ЗП	эпизод	кульм.	обратный ход	ГП реприза
Тон-ти:	<i>fis</i>		<i>Des</i> расширенная	<i>Cis-Des</i>				<i>fis</i>

Этой на вид стройной схеме сопутствует яркость нескольких новых мотивов и кратких тем, тембровая индивидуальность которых претендует на появление еще одной тематической линии. Однако ожидания новой темы оказываются ложными, слух остается в неудовлетворенном «ощущении вопросительной напряженности». Приведем ряд примеров этой несостоявшейся интонационной интриги:

— Начало хода у трубы — *in D* в сопровождении тремоло флейт, скрипок и тарелок:

12

6 ♩ = 138

Fl. I
f

Fl. II
f

Cor.
f

Tr-ba
pp

P-ti *ppp*

V-ni I, II
pp

— Обратный ход (т. 2 после ц. 25). Мелодия кларнета, очерчивающая «изгиб» доминантового секундаккорда, привлекает внимание неожиданной простотой вопросительной интонации:

13

Espressivo cantabile

Подобный эффект, который можно назвать «вторгающимся тембром», противоречит ясной логичности и длительности начальной темы в разделе А. Однако и здесь (как и в 1-й части) некоторая разрыхленность изложения была «запрограммирована» автором. Ее сглаживает притягательность музыкального материала и красота оркестрового звучания.

Нельзя не отметить последний такт *Largo*, в котором вслед за хоральным аккордом струнных в *fis-moll* раздается изысканное звучание флажолетов струнных и челесты (эта каденция вызывает ассоциации с окончанием *Largo* из Пятой симфонии Шостаковича, написанной позже) (см. пример 14 на с. 116).

Особую терпкость придает последнему аккорду присоединение к тонике двух дополнительных тонов — большой ноты в верхнем регистре и малой секунды в басу у литавр.

Последняя часть называется «Finale: Scherzo e coda». Она вбирает в себя «недостающее» скерцо и завершается обширной кодой, замыкающей весь цикл. Семиминутный финал монументальной симфонии давался с трудом: «...третья часть симфонии — ни с места. <...> Не выходит, после 11-й страницы, финал Симфонии. Правда, давно уж я не работал по-настоящему: этак часов по восемь, по десять, по двенадцать в сутки. <...> Но перешибу это „не могу“! Заставлю себя мочь! И сдвину и сделаю финал»³⁶.

Композитор трезво сформулировал в письме к Николаю Малько стоящую перед ним задачу: слушателю при восприятии симфонии может

³⁶ Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 236, 237.

Fl. *mp dolce* *p* *pppp* *tempo ad libitum*

Fag. *mp*

Timp. *ppp* *p* *pppp*

Cel.

solo *mp* *mp* *pppp* *ten. colla Fug.*

V-ni I *mp* *p* *pppp*

alt. div. *mp* *p* *pppp*

V-ni II *mp* *p* *pppp*

alt. div. *mp* *p* *pppp*

V-le *mp* *p* *pppp*

div. *mp* *p* *pppp*

V-c. *mp* *p* *pppp*

div. *mp* *p* *pppp*

C-b. *mp* *p* *pppp* *pizz.* *mp*

помочь «конструкция, архитектурная ясность», именно они дадут возможность усвоить «сущность и смену идей, эмоциональных напряжений, разрядов, знаков препинания, отдыха, вновь

движения, столкновения образов, их борьбы и прочих внутрисимфонических явлений...»³⁷.

Все эти знаки риторического построения музыкальной речи, размываемой страстным эмоциональным накалом, но все же ощутимой в 1-й части, не вполне удались в финале. Чисто внешней причиной затруднений при сочинении финала несомненно оказалась нерегулярная работа над симфонией. Но были и внутренние причины. Представляется, что 1-я часть с двумя грандиозными кульминациями в разработке отобрала темотворческую энергию у финала. На коду финала (и всей симфонии) не хватило яркого, неповторимого мелодического материала.

Финал четко разделен на два больших контрастных раздела: собственно скерцо и кода с апофеозом. Скерцо привлекает противоречивым соединением радостного полетного движения и агрессивности. Поначалу оно воспринимается как ранний образец праздничных финалов, которые были так любимы в советской музыке 30-х годов и так полно соответствовали официальной оптимистической концепции. Подобное впечатление рассеивает жесткость, агрессивность образа; это — намеренный эффект, озадачивающий в, казалось бы, неомраченной атмосфере праздничного ликования; он возникает благодаря тотальному применению полиостинатной техники. Прimitивные краткие мотивы остинатных фигур в духе «музыки машин» нарочито противоречат установке на эмоции всеобщей радости. Приведем примеры нескольких «деталей» полетного танца в финале:

15a



15б



15в



Даже начальная тема фугато с ответом и удержанным противосложением воспринимается в свете атональной игры остинатных деталей (вторые скрипки + кларнет, литавры, ксилофон):

16

3 Prestissimo



³⁷ Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 56–57. Письмо к Н. Малько от 20 августа 1931 г., за полгода до окончания финала, который сочинялся в течение двух лет.

4 [Prestissimo]

3 Tr-ni

Timp.

Sil.

V-ni I + Cl. до конца примера

V-ni II + 3 Ob., Cl. I до конца примера
pizz. arco pizz. arco

V-c., C-b. V-c. V-c., C-b. V-c.

Целью полиостинатных нарастаний оказываются краткие темы в духе «плакатно-уличной иронической припляски»; этот жанр уличных напевов советских времен тотчас распознал современник Попова музыковед В. Богданов-Березовский³⁸.

18

8 [Prestissimo]

3 Tr-ni

Flutterz.

ff

Крещендирующая форма финала, в которой ощутимы черты сонатной экспозиции, закреплённой репризой главной партии (ц. 19), переходит в код с новой волной нарастания. Апофеоз коды (с ц. 40) привносит огромную динамическую нагрузку прежде всего благодаря длительному остинато верхних голосов и басов и умело спланированному оркестровому *crescendo*. В нарастании звучности основная роль *sopranissimo* оркестра поручена трубе *in D*, «захлебывающейся» на звуках высокого регистра *fff* (d^3); крещендирующее *continuo* поручено «оркестру ударных»: помимо литавр, тарелок, большого и малого барабана, там-тама, здесь участвуют колокольчики, ксилофон, колокола.

Почему не поверили оптимизму финала почти все выступавшие на обсуждении симфонии 28 апреля 1935 г.? Вероятно, одни заподозри-

³⁸ Богданов-Березовский В. К проблеме советского симфонизма. С. 36.

ли в ликовании финала притворство, другие, наоборот, — формальную отписку.

Монументальный замысел Первой симфонии потребовал *увеличенного* состава большого оркестра. Перечислим его:

четверной состав деревянных духовых с видовыми;

8 валторн, 3 трубы *in B*, 1 *in D*, 3 тромбона и туба;

большая группа ударных:

4 литавры, тарелки, большой барабан, малый барабан, цилиндрический барабан, деревянная коробочка (*Holzblock*), бубен, треугольник, колокольчики, ксилофон, колокола (*C, A*);

там-там;

челеста;

2 арфы;

струнные: 24–20–16–14–12.

Увеличенный состав был необходим Попову для того, чтобы обеспечить грандиозное (*Grandioso*) звучание симфонии, «многоготие» фактуры³⁹. Он шел здесь вслед за оркестром Вагнера, Рихарда Штрауса, Малера. Симфония *задумана* для подобного сверхмощного оркестра. Ее густая полифоническая ткань, огромный состав струнных требуют рельефных, массивных голосов меди: унисона 4-х валторн раструбом вверх в *fortissimo*, высокой трубы *in D*, пробивающей *tutti*, звучащей необыкновенно экспрессивно в высоком регистре, многоголосных аккордов 8-ми валторн.

По-видимому, в дальнейшем Попов не раз возвращался мыслями к своему злосчастному первенцу для большого оркестра. В 1951 г. он записал в Дневнике после концерта Вилли Ферреро, исполнившего на *bis* «Танец Саломеи» Р. Штрауса: «У Рихарда Штрауса приятно было вновь восчувствовать могучий, обжигающий артистический, творческий темперамент, без коего искусство мертво. Вспомнил тут я и свою Первую симфонию. <...> Два-три месяца хватит мне (при моем теперешнем опыте) на „прочистку“ и техническую редактуру этой партитуры, эпизодически страдающей от моего тогдашнего недостатка практического опыта оркестровки. Ведь это был мой первый оркестровый замысел и первая (в моей жизни) крупнооркестровая партитура»⁴⁰.

Помимо сравнений с европейским оркестром рубежа XIX–XX веков в Первой симфонии Попова возникают совершенно другие ассоциации. Это — связи с оркестром Дмитрия Шостаковича. Оркестр Гавриила Попова

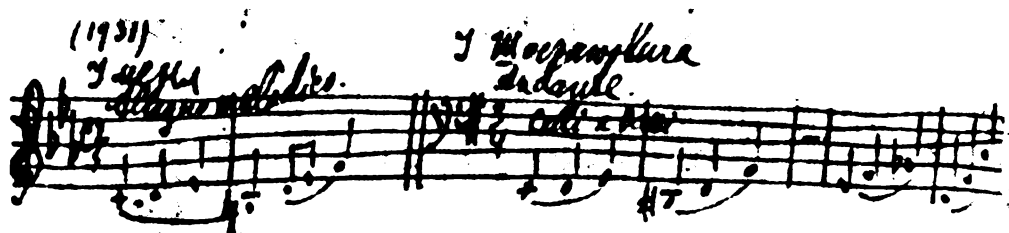
³⁹ Богданов-Березовский В. К проблеме советского симфонизма. С. 246.

⁴⁰ Там же. С. 304.

звучит абсолютно современно, имея в виду русское оркестровое письмо 30-х гг. XX века. Появление в оркестре тембра ксилофона, деревянной коробочки, с одной стороны, и тамтама, колоколов — с другой, при общем повышенно-экспрессивном либо острохарактерном строе музыки, укрепляет ощущение *школы* — ленинградской композиторской школы. Обращение композиторов к расширенной тональности, а также отказ от аккомпанирующих функций в оркестре и невероятная подвижность, многособытийность фактуры подчеркивают это ощущение.

Здесь мы подошли к теме, которая возникнет у каждого при слушании симфонии Попова. Речь идет о пересечении Первой симфонии Гавриила Попова с симфониями Дмитрия Шостаковича — Четвертой и Пятой. С Четвертой ее роднит форма цикла, достаточно редкая для большой симфонии, — три части, а также тонус и построение 1-й части: «гигантские масштабы, неистовый характер»⁴¹, наличие множества эпизодов. С Пятой симфонией ее роднит мелос и суховатая фактура некоторых прозрачных тем, а также вполне конкретные детали. Таков тональный план: *d-moll* в первых частях и *fis-moll* в медленных, таково окончание медленной части звучанием челесты и агрессивное, угрожающее начало финала.

Но не забудем: Гавриил Попов закончил клавираусцуг симфонии в 1932 г., инструментовку — в 1934-м. Шостакович завершил Четвертую в 1936 г. и Пятую в следующем, 1937 г. После исполнения Симфонии в оркестре Попов записал в Дневнике 31 октября 1935 г., как мы уже упомянули, что Шостакович в Четвертой симфонии «сильно приблизился к Хиндемиту и к моей симфонии (ор. 7). Он очень (как многие говорили) потрясен 1-й частью моей симфонии»⁴². Это — не единственный момент родства музыки Шостаковича с сочинениями Попова. Когда Гавриил Попов услышал Десятую симфонию Шостаковича, он тотчас отметил сходство ее начала со своим ранним сочинением. Запись в Дневнике 25 декабря 1953 г.: «...главная тема первой части — заимствована... из главной темы моей *Grosse Klaviersuite*, op. 6, сочиненной в 1927 г. и, к счастью, напечатанной дважды в 1929 и 1936 гг.:



<...> Возможно, что Митя просто забыл о существовании моей темы»⁴³.
Добрые дружеские отношения между обоими композиторами исключают

⁴¹ Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович... С. 147.

⁴² Цит. по: Ромащук И. Гавриил Николаевич Попов. С. 330.

⁴³ Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 320

момент злонамеренного заимствования. Причина в другом: оба жили в одном городе в страшные годы его истории. Оба учились в Ленинградской консерватории в одно и то же время. Оба дышали одним и тем же воздухом.

Немаловажен и тип композиторского слуха, собирающего музыкальные впечатления и бессознательно «присваивающего» их. Можно привести подобный же пример из творчества Густава Малера. Одновременно с ним в венской консерватории учился гениальный юноша Ганс Ротт. Малер был дружен с ним, и в те далекие годы Ротт играл ему свою симфонию E-dur. В 1880 г., в возрасте 22 лет, Г. Ротт сошел с ума и через четыре года умер. Малер тогда еще не написал ни одной из своих симфоний. Когда архив Ротта был раскрыт и изучен через сто лет, оказалось, что Малер испытал огромное влияние своего друга. Начиная с Первой симфонии вплоть до Пятой в музыке Малера, особенно в симфонических скерцо, постоянно встречаются аллюзии, а иногда просто цитаты из симфонии E-dur Ротта. Выискивание в партитурах Малера влияний Бетховена, Брамса, Брукнера, Чайковского и других авторов в 80-е гг. XX века было одной из любимых тем западных малероведов. Такова была особенность слуха Малера.

Настал момент вернуться к мысли, заявленной выше, об уникальном положении Первой симфонии Гавриила Попова в истории советской симфонии. Она была написана и исполнена в короткий отрезок времени между внутренним угасанием и внешним разгромом советского музыкального авангарда и торжеством советской тоталитарной утопии после 1937 г. В момент становления сталинского большого стиля в искусстве в Советском Союзе возникла, подобно *вторгающемуся контрапункту*, трагическая линия советской симфонии. Первая симфония Попова была самой ранней из них. Но произошло насильственное изъятие трагической симфонии из истории советской музыки; выжила лишь Пятая Шостаковича. Если бы Первая симфония Гавриила Попова не была запрещена, так и не став фактом музыкальной жизни, если бы Камерную симфонию для 18-ти инструментов Николая Рославца не постигла бы та же участь, если бы Дмитрий Шостакович, опасаясь расправы над своей Четвертой, не запрятал бы ее «в стол», панорама советской симфонии выглядела бы иначе. Произошел *провал исторической памяти*. Оставшийся жить Дмитрий Дмитриевич получил позже возможность исполнить свою Четвертую перед публикой. Но ушедшие унесли свои творения с собой. В 2005 г. исполнилось ровно 70 лет с тех пор, как Первая симфония Гавриила Николаевича Попова была исполнена в концертном зале в первый и последний раз.



«СВЕТЛЫЙ РУЧЕЙ» ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА

*К истории создания**

«Светлый ручей» ор. 39 был последним в триаде балетов, написанных Д. Шостаковичем с 1929 по 1935 гг. В отличие от двух его опер на сюжеты из русской классики («Нос», 1927–1928; «Леди Макбет Мценского уезда», 1930–1932), балеты «Золотой век» (1929–1930), «Болт» (1930–1931) и «Светлый ручей» (1934–1935) посвящены «советской тематике».

Работа над «Светлым ручьем» попадает на год, начавшийся для композитора поистине триумфально. 22 января 1934 г. состоялась премьера «Леди Макбет» в Ленинградском Малом оперном театре (МАЛЕГОТе). Через два дня, 24 января — премьера оперы в Москве в театре имени Вл. Немировича-Данченко. Нашли путь к слушателю написанные ранее инструментальные композиции. Первый фортепианный концерт ор. 35, впервые исполненный автором под управлением Фрица Штидри в Ленинграде в октябре 1933-го, с успехом повторяется в Баку, Харькове. За границей дирижеры все с большим постоянством включают в свои программы его музыку: Первая симфония в очередной раз прозвучала в ноябре 1933 г. в Лондоне под управлением Николая Малько; в феврале 1934-го Леопольд Стоковский дает в Филадельфии концерт из его сочинений. Вскоре постановкой «Леди Макбет» заинтересуется в Америке Артур Родзинский.

И тем не менее нервная система 28-летнего Шостаковича до крайности напряжена. Причина тому — неутрачивающая с момента постановки оперы «Нос» и особенно обострившаяся с 1931 г. злобная критика всех его музыкальных спектаклей со стороны деятелей РАПМа. Свидетельство его настроения — неизвестное ранее письмо Вл. Немировичу-Данченко от 27 января 1934 г.; оно написано через три дня после премьеры в театре:

* Фрагмент «К истории создания» опубликован в изд.: Шостакович Д. Д. «Светлый ручей»: Комедийный балет в 3-х действиях, 4 картинах, ор. 39: Переложение для ф-п. автора / Общ. ред. М. Якубова. М., 1997. Статья «„Светлый ручей“ — третий балет Дмитрия Шостаковича», фрагмент статьи «По следам нотных рукописей (к истории создания)» опубликован в: Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 51–58.

«Дорогой Владимир Иванович,
нет слов выразить весь мой восторг перед Вашей гениальной работой над „Катериной Измайловой“. Какое для меня громадное счастье, что моя опера попала в Ваш театр и ставилась под Вашим руководством. Когда я был на генеральной репетиции, то то́, что я на ней пережил, не поддается никакому описанию.

Мне хочется объяснить Вам мой отъезд из Москвы, с общественного просмотра. К сожалению, у меня очень расшатаны нервы, и все те переживания и волнения, которые я испытал, будучи на двух премьерах в Большом театре (описка! — МАЛЕГОТе. — И. Б.), истощили меня, и я почувствовал, что уже не в силах буду смотреть „Катерину Измайлову“ в третий раз. Я и уехал, чтобы собраться с силами и немножко передохнуть. Я не медик и не психолог, чтобы точно квалифицировать мое душевное состояние, но примерно его можно назвать истерией. Сейчас я в особенно ужасном состоянии, т. к. мучительно боюсь, что мой отъезд будет истолкован в какую-нибудь нежелательную для меня сторону...»¹

В 1934 г. Дмитрий Шостакович вновь уступил соблазну писать для театра. Федор Лопухов, создавший после своего ухода из Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова (ГАТОБа) новую хореографическую группу в МАЛЕГОТе, пережил вместе с Адрианом Пиотровским период увлечения идеей «комедийного балета». В 1933–1935 гг. они осуществили в театре триаду «танцевальных комедий»: «Арлекинаду», «Коппелию» и «Светлый ручей». В воспоминаниях Ф. Лопухов писал о «Светлом ручье»: «Мысль о новом балете подсказал мне А. Пиотровский. Он предложил создать комедию из жизни современной деревни на тех же принципах, что и предшествующие спектакли. Мне понравился проект спектакля, который был бы насквозь пронизан весельем, радостью, молодостью. <...> Нам удалось склонить к сочинению музыки молодого композитора, которого мы любили и перед которым преклонялись с первых его шагов. <...> Речь идет о Д. Шостаковиче»². Напомним читателю, что «Светлый ручей» — название кубанского колхоза, куда приезжает пара классических танцовщиков и где разворачиваются комические и даже странные события.

Ни в известных нам авторизованных копиях (всего балет имеет девять неидентичных нотных источников: о них — позже), ни в фрагментах автографов партитуры и клавира композитор не датировал сочинение балета. О времени создания партитуры и спектакля дает возможность судить только документация МАЛЕГОТа. Вероятно, первый намек на предполагаемый новый балет на советскую тему зафиксирован 5 марта 1933 г., когда А. Пиотровский предложил добавить к двум актам «Арлекинады» третий акт в духе «Болта» Шостаковича³. 1 января 1934 г. Шостакович

¹ Музей МХАТ. Архив Вл. Немировича-Данченко, № 6336.

² Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Л., 1966. С. 272.

³ ЦГАЛИ СПб. ф. 290, оп. 1, ед. хр. 18, л. 6.

получил аванс (2729 руб. 67 коп.) «в счет предстоящих работ»⁴. 1 ноября того же года в «Приемно-сдаточном акте» на IV квартал объявлены «подготовительные работы по постановке балета на музыку Д. Шостаковича»⁵. В списке действующих договоров от того же 1 ноября под № 16 Д. Шостакович значится как «композитор балета „Две Сильфиды“»; договор датирован 13 июня 1934 г.⁶ Название балета продолжает меняться и далее. В Списке авторов от 1 января 1935 г. в рубрике «Дебет» (1970 рублей) балет обозначен как «Полдень»⁷. В смете на постановку балета от 25 апреля 1935 г. он назван «Светлый ручей»⁸, а в договоре театра и комбината от того же числа поименован как «Причуды» — «Светлый ручей»⁹. Срок исполнения заказа назначен «не позднее 10 мая 1935 г.»¹⁰ 4 мая 1935 г. в документации еще фигурирует название «Причуды»¹¹, а 31 мая — уже «Светлый ручей»¹²; так в дальнейшем и именуется папка с документами, относящимися к балету. Премьера состоялась 4 июня 1935 г.¹³

Кто же составил авторский коллектив ленинградского спектакля? Сценарий к «комедийному балету» в трех действиях и четырех картинах написали упомянутые выше балетмейстер и режиссер Ф. Лопухов (1886–1973) и А. Пиотровский (1898–1938). Постановку осуществил Ф. Лопухов; работа художника была поручена Михаилу Бобышову. Дирижировал балетом Павел Фельдт (1905–1960) — соученик Шостаковича по консерватории, с которым он в 1920–1921 гг. при соучастии Георгия Клеменца сочинял цикл фортепианных прелюдий. «Светлый ручей» стал дирижерским дебютом П. Фельдта¹⁴.

По мнению критиков, «Д. Шостаковичу снова не повезло с либретто». Так писал А. Эрлих¹⁵, имея в виду два первых балета. Сам композитор также считал их либретто «крайне неудачными в драматургическом отношении»¹⁶. Совершенно иначе оценил он либретто «Светлого ручья»:

⁴ ЦГАЛИ СПб. ф. 290, оп. 1, ед. хр. 24, л. 63.

⁵ Там же, ед. хр. 33, л. 2.

⁶ Там же, л. 18.

⁷ Там же, ед. хр. 40, л. 46, 79.

⁸ Там же, ед. хр. 47, л. 119, 121.

⁹ Там же, л. 1.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же, л. 26.

¹² Там же, л. 30.

¹³ В издании «Д. Д. Шостакович. Нотографический и библиографический справочник» (сост. Е. Садовников. М., 1965. С. 52) дата премьеры указана неточно: 4 апреля 1935 г. (отмечено в кн.: Хентова С. Молодые годы Шостаковича. Кн. 2. Л., 1980. С. 139). В Нотографическом справочнике «Дмитрий Шостакович» (сост. Э. Месхишвили. М., 1995. С. 96) ошибка Е. Садовникова повторена.

¹⁴ Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 1. Л., 1985. С. 101, 528 (далее — Хентова С. 1985).

¹⁵ Эрлих А. «Светлый ручей» в Большом театре // Правда. 1935. 2 дек.

¹⁶ Шостакович Дм. Мой третий балет. Брошюра-либретто. МАЛЕГОТ. Л., 1935. С. 15.

«Сюжет этот — очень простой и незамысловатый — талантливо разработан культурнейшим знатоком театра и балетной драматургии А. Пиотровским»¹⁷. Качества «незамысловатости» и «наивности» рассматривались авторами сценария как ключ к характеру «Светлого ручья», они же вызывали у них тревогу и сомнения, ибо речь шла о таком нешуточном для 30-х г. жанре, как «комедийный балет» на советскую тему. Нота оправдания «наивности» звучит во всех высказываниях авторского коллектива. «Выдающийся талант, озаренный чувством современности, — писал в 1966 г. Ф. Лопухов, — позволил Шостаковичу подняться над нашей наивной и неуклюжей затеей. В своей музыке он безусловно не отвечает за наши ошибки и заблуждения»¹⁸. Лишь у немногих из писавших о либретто достало чувства юмора, чтобы воспринять и принять комическую нелепость сюжета. В их числе — дирижер московского спектакля Юрий Файер: «<...> в „Светлом ручье“ наивность сглаживается комедийной интригой, нелепыми положениями, в которые попадали герои, и веселость ситуации не позволяла всерьез задумываться над тем, жизненно ли оправдано появление классических танцовщиков в колхозе...»¹⁹

Для изложения сюжета я передам слово критикам. **Георгий Поляновский**: «...легкомысленная интрига, использование старой темы — введишь с переодеванием — стержень действия»²⁰. Пространнее охарактеризовал его **Иван Соллертинский** в одной из многочисленных, порой весьма критических рецензий на балет: «...в колхоз под названием „Светлый ручей“ приезжает столичная бригада артистов, Колхозный агроном... увлечен заезжей балериной. Затейница-жена ревнует. Молодежь приходит на помощь. Оказывается, жена в прошлом имеет законченное хореографическое образование. Под покровом южной ночи она приходит в шелковой полумаске на свидание к агроному вместо ожидаемой балерины, и тот... принимает ее за приезжую артистку и танцует с ней длинный классический дуэт. Наутро недоразумение выясняется. Семейное счастье легкомысленного агронома восстанавливается. Все счастливы и предаются пляскам»²¹.

Верх лаконизма проявил критик **Николай Горчаков**: «Выражаясь традиционным балетным языком, группа „крестьян“ встречается в 1-м акте с группой „городских“ и танцует по этому поводу два следующих акта»²². Сам же композитор, как уже говорилось, остался доволен либретто, давшим

¹⁷ Шостакович Дм. Мой третий балет... С. 14.

¹⁸ Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. С. 273.

¹⁹ Файер Ю. О себе, о музыке, о балете / Лит. запись Ф. Розинера. 2-е изд. М., 1974. С. 305–307.

²⁰ Поляновский Г. Новый балет Шостаковича // Правда. 1935. 6 июня.

²¹ Соллертинский И. «Светлый ручей» (балетная премьера в Ленинградском Малом оперном театре) // Советское искусство. 1935. 11 июля.

²² Горчаков Н. «Светлый ручей» (в Большом театре) // Рабочая Москва. 1935. 2 дек.

ему возможность написать не «драматизированную пантомиму», а «чистую музыку». «Музыка в этом балете, — писал Шостакович, — на мой взгляд, весела, легка, развлекательна и, главное, танцевальна. Я намеренно старался найти здесь ясный, простой язык, одинаково доступный для зрителя и для исполнителя... Откровенно говоря, глядя всякий раз на так называемую „чистую пантомиму“, я не могу отказаться от ощущения, что передо мной происходит разговор глухонемых. <...> Как в опере не обойдешься без пения (тоже ведь условность), так и не выкинешь танца из балета. Не бороться с этой условностью надо, а оправдать ее»²³.

Более жесткая критика касалась драматургии балета. Балетная концепция «Светлого ручья» была раскритикована в первых же рецензиях на ленинградскую премьеру. Даже друг Шостаковича Иван Соллертинский тотчас отметил существенный недостаток либретто — его «драматургическую беспомощность»²⁴. Досталось и музыке: «Местами она утомляет повторениями одних и тех же ритмических фигур и некоторой „лоскутностью“: ее части соединены методом монтажа, а не танцевально-симфонического развития»²⁵. Однако через несколько месяцев, услышав балет в Москве под управлением Ю. Файера, он скорректировал свое мнение, найдя спасительную формулировку: «„Светлый ручей“ — жизнерадостный и ярко-темпераментный спектакль-дивертисмент»²⁶. Заметим, что подобная трактовка концепции «Светлого ручья» оказалась достаточно неожиданной в устах Соллертинского — ревнителя «драматического балета». А в ситуации балетных исканий 30-х гг. она выглядела просто нонсенсом: «...дивертисмент — никоим образом не „столбовая дорога“ советской хореографии», — писал Соллертинский в той же рецензии, добавив, что «на этот раз — как ни проблематичен сам жанр многоактного балета-дивертисмента — „Светлый ручей“ в целом удался»²⁷. Напомним, что все более прочные позиции занимала драма средствами хореографии; пантомима в ней решительно вытесняла собственно танец. В подобном духе в середине 30-х гг. поставлены балеты Асафьева «Бахчисарайский фонтан» и «Утраченные иллюзии» (постановка Ростислава Захарова). Эту же линию продолжит знаменитое хореографическое решение «Ромео и Джульетты» Прокофьева (постановка Леонида Лавровского в Ленинградском театре оперы и балета, 1940).

Шостакович весьма критически относился к режиссерским попыткам реалистической драматургии в своих первых балетах: «Такие, скажем, эпизоды, как „Танец энтузиазма“ или пантомимное изображение трудового процесса (битие молотом по наковальне), обличают недостаточно про-

²³ Шостакович Дм. Мой третий балет... С. 15.

²⁴ Соллертинский И. «Светлый ручей» // Советское искусство. 1935. 5 дек.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

думаный подход к проблеме реалистического балетного спектакля, построенного на советской тематике»²⁸. Пройдя искус «драматизированной пантомимы» в «Золотом веке» и «Болте», композитор с радостью принялся писать «чистую музыку» — балет-дивертисмент.

Громадный успех «Светлого ручья» у публики можно объяснить не только тем, что в этом веселом и смешном балете танцевали исключительно молодые люди. В ленинградской постановке прославились исполнительница роли Зины балерина МАЛЕГОТа Зинаида Васильева и артист ГАТОБа Петр Гусев, танцевавший партию ее мужа, агронома Петра. На роли классических танцовщиков также из ГАТОБа имени Кирова были приглашены Фея Балабина и Николай Зубковский, а на партию горца — Андрей Лопухов.

«Когда в 1935 году „Светлый ручей“ был поставлен Ф. Лопуховым на сцене Ленинградского Малого оперного театра, спектакль восприняли как новое достижение советского балета», — вспоминал позже Ю. Файер²⁹, который специально приезжал в Ленинград на представление. Балет нравился не только русскому зрителю. Георгий Поляновский писал: «Премьера, совпавшая с ленинградским фестивалем искусств, вызвала значительный интерес со стороны иностранных гостей, музыкантов по профессии. Евгений Моравский, директор Варшавской консерватории, и Леопольд Годовский, пианист с мировым именем, чехословацкий профессор Неедлы и ряд других иностранцев бурно выражали свои восторги, зараженные общим энтузиазмом»³⁰.

Вскоре после ленинградского успеха московский Большой театр выразил желание поставить «Светлый ручей» на своей сцене, пригласив с этой целью Ф. Лопухова. В значительной степени изменился авторский состав спектакля: либретто Ф. Лопухова и А. Пиотровского, постановка Ф. Лопухова, режиссер Борис Мордвинов, художник Владимир Дмитриев, дирижер Юрий Файер. Премьера состоялась 30 ноября 1935 г. Однако Большой театр оказался не единственным претендентом на новую постановку. Об этом свидетельствует неизвестное ранее письмо Шостаковича Немировичу-Данченко от 16 ноября, то есть ровно за полмесяца до премьеры в Большом театре:

«Дорогой Владимир Иванович,
до меня дошли следующие, в высшей степени огорчительные слухи, о которых я решаюсь прямо и честно написать Вам.

Мне передали, что Вы, в беседе с директором ГАБТа В. И. Мутных, сказали, что балет „Светлый ручей“ я обещал Вашему театру, а затем передал в ГАБТ. Ввиду того что я отношусь к Музыкальному театру Вашего имени и лично к Вам с полным восторгом и горячей любовью, то мне было в высшей степени больно такое Ваше суждение.

²⁸ Шостакович. Дм. Мой третий балет. С. 15.

²⁹ Файер Ю. О себе, о музыке, о балете. С. 306.

³⁰ Цит. по: Поляновский Г. Новый балет Шостаковича.

Теперь о фактах. Балет «Светлый ручей» был мне заказан очень давно ленинградским Михайловским театром, еще задолго до того, как у нас были разговоры насчет воскрешения моих двух балетов „Золотой век“ и „Болт“. Никогда о постановке „Светлого ручья“ в Вашем театре у меня не было с Вами разговоров, а сам я не предлагал первым, т. к. никогда этого не делаю»³¹.

Возвращаясь к готовящейся постановке балета в ГАБТе, заметим, что спектаклю была придана новая концепция, опирающаяся на вторую редакцию либретто. Ориентируясь на «большой стиль», культивировавшийся в ГАБТе, театр «пошел на рискованную операцию: он почти целиком отбросил либретто... опустил наиболее безвкусные и нелепые эпизоды (переодевание танцовщика женщиной, дуэль с ним дачника, ухаживание заезжего гармониста за школьницей Галей) ... т. е. изъясил черты „пошлого (sic! — И. Б.) дачного водевиля“». Написавший эти строки И. Соллертинский явно сочувствовал произведенному с либретто усечению, предпочитая его другой опасности — превращению балета в «бессодержательный дивертисмент»³². Введение постановщиками нескольких номеров из «Болта», вероятно, имело целью придать партитуре большую масштабность.

В спектакле Большого театра приняли участие молодые артисты, которые вскоре образуют «созвездие» советской балетной сцены 30–50-х гг. Назовем оба состава основных ролей: Зина (приглашенная из МАЛЕГОТа Зинаида Васильева, Ольга Лепешинская), Петр (приглашенный из Ленинграда Петр Гусев, Алексей Ермолаев, Владимир Голубин), классическая танцовщица (Суламифь Мессерер, Софья Головкина), классический танцовщик (Асаф Мессерер, Алексей Ермолаев, Алексей Жуков); введенную во втором либретто роль узбека танцевал Игорь Моисеев.

Москвичи охотно посещали «Светлый ручей». Среди его поклонников был и друг Шостаковича маршал Михаил Тухачевский.

Исаак Гликман сообщает: «Тухачевский в балетоманах не числился. Ему просто нравилась танцовщица Лепешинская и балет „Светлый ручей“»³³. Балет нравился и новому дирижеру — Юрию Файеру, и артистам оркестра. О преображении оркестрового звучания партитуры по сравнению с ленинградской премьерой можно судить по рецензии Соллертинского: «В оркестре Малого оперного театра она на этот раз прозвучала недостаточно ярко; повинен в этом молодой дирижер Фельдт, проводивший ее без темперамента и без того „брильянтного“ стиля, который совершенно обязателен при исполнении музыки виртуозно-блестящего характера»³⁴. Совершенно иной отклик критика вызвало исполнение Ю. Файера: «В блестящей

³¹ Музей МХАТ. Архив Вл. Немировича-Данченко, № 6337.

³² Цит. по: Соллертинский И. «Светлый ручей» // Советское искусство. 1935. 5 дек.

³³ Гликман И. Письма к другу. М., СПб.: Изд-во DSCH, 1993. С. 321.

³⁴ Соллертинский И. «Светлый ручей»... // Советское искусство. 1935. 11 июля.

и темпераментной трактовке музыки Шостаковича дирижером Ю. Файером был найден тот виртуозный принцип исполнения, благодаря которому партитура „Светлого ручья“ впервые засверкала богатейшими оркестровыми красками... был отыскан ритмический нерв каждого музыкального куска, безукоризненно распланированы звучности, кульминационные пункты»³⁵. «Партитура эта была и в самом деле светлой, — читаем у Ю. Файера. — Она несла удивительно ясную оркестровую звучность, простую чистую мелодику, четкую ритмику»³⁶.

ПО СЛЕДАМ НОТНЫХ РУКОПИСЕЙ

«Светлый ручей» имел две сценические редакции, то есть два либретто и, следовательно, два различных по составу номеров музыкального текста. Если же обратиться к нотным рукописям, то мы увидим, что они запечатлевают трудный путь от первой нотной записи в клавире к двум готовым различным редакциям в партитуре — для МАЛЕГОТа и для Большого театра. В работе Шостаковича над «Светлым ручьем» имело место **девять** различных нотных источников и **три** различных литературно-текстовых источника. Нотные источники балета претерпели в процессе сочинения музыки особенно значительные изменения. Они коснулись (в связи с переделками либретто) расположения номеров внутри актов и картин, разбивки на акты, перестановки номеров, купирования материала или введения нового.

Сочинение балета могло начаться после закрепления отношений композитора с театром: либо после получения аванса 1 января 1934 г., либо после заключения договора 13 июня 1934-го, либо, что скорее всего, после объявления в «Приемно-сдаточном акте» подготовительных работ по постановке балета — 1 ноября 1934 г.

Нотные источники. Эскизы отдельных тем в виде разрозненных записей нам не известны. Но началом систематического сочинения музыки можно считать ту нотную рукопись, которую мы условно обозначим как:

Источник А: автограф клавира, который мы будем классифицировать как предварительную ленинградскую редакцию клавира; объем 27 листов³⁷.

Источник Б — автограф партитуры предварительной ленинградской редакции и клавир отдельных номеров (автограф); объем 78 листов³⁸. Судя по многочисленным режиссерским и дирижерским пометкам в автографе партитуры, предварительная ее редакция была пройдена дирижером с оркестром, после

³⁵ Соллертинский И. «Светлый ручей» // Советское искусство. 1935. 5 дек.

³⁶ Файер Ю. О себе, о музыке, о балете. С. 307.

³⁷ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 56.

³⁸ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 3, ед. хр. 32.

чего у постановщиков возникло пожелание к композитору ввести новые номера и изменить расположение уже имеющихся.

Источник В — копия клавира основной ленинградской редакции; объем 294 стр.³⁹. В клавир введено шесть полных номеров из балета «Болт» (названия даем по «Болту»): «Танец машин», «Шаконь», «Танец текстильщиц», «Выход комсомольцев», «Интермеццо», «Танец комсомольцев», а также три фрагмента из «Болта».

Источник Г — копия партитуры основной ленинградской редакции; объем 523 стр.⁴⁰ В этом источнике впервые появляется еще один знаменитый номер из балета «Болт», а именно «Танго». Это единственная часть балета, имеющая дату в конце: «7.III. 31 года. Петро(Ленин)град». Однако она поставлена переписчиком: этот номер попросту переложен в партитуру «Светлого ручья» из партитуры «Болта» и к сочинению третьего балета отношения не имеет. Финал III акта партитуры — автограф.

Далее идет серия источников московской редакции.

Источник Д — копия клавира московской редакции; объем 352 стр.⁴¹. Имеет множество правок и вычеркнутых повторяющихся фрагментов, предусмотренных ленинградской редакцией. Добавлены вновь сочиненные номера: «Хоровод», «Танец Зи́ны и Петра», «Лубок», Adagio c-moll; эпизод, названный «После марша перед вальсом актеров».

Источник Е — авторизованная копия клавира московской редакции, переданная Леоном Атовмьяном в Музей имени Глинки по акту № 200 от 26 июня 1968 г.; объем 137 л.⁴² (ГЦММК, ф. 32).

Источник Ж — автограф добавленных в московскую редакцию номеров партитуры. Передан Л. Атовмьяном в архив Музея им. Глинки по акту № 98 от 27 сентября 1964 г.; объем 25 л.

Источник З — партитура московской редакции — автограф или копия, числящаяся в библиотеке Музея ГАБТ, но отсутствующая в ее фонде⁴³.

Источник И — оркестровые голоса московской редакции партитуры⁴⁴.

Литературно-текстовые источники балета также запечатлели работу постановщиков над двумя редакциями.

³⁹ Нотная библиотека Театра оперы и балета им. Мусоргского, шифр № 1570.

⁴⁰ Нотная библиотека Театра оперы и балета им. Мусоргского, инв. № 1866.

⁴¹ Нотная библиотека ГАБТа.

⁴² ГЦММК, ф. 32.

⁴³ Рукопись партитуры «Светлого ручья» (автограф? копия?) зафиксирована за № 1742 в библиотеке Музея ГАБТа, шифр ПБ, см. в изд: Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник / Сост. Э. Месхишвили. С. 97–98.

⁴⁴ Библиотека Музея ГАБТа

Источник К — брошюра либретто «Светлого ручья»⁴⁵. Представляет собой первую — ленинградскую — редакцию либретто.

Источник Л — «Светлый ручей». Балет в трех действиях и четырех картинах, либретто, музыка Д. Д. Шостаковича⁴⁶. Представляет собой вторую — московскую — редакцию либретто.

Источник М — Д. Шостакович. Нотографический справочник / Сост. Е. Садовников⁴⁷. В справочнике дан перечень всех танцев и сцен по номерам, с заголовками, которых, правда, нет в единственной из имеющихся партитур (*источник Г*). Тем не менее этот план сделан на основе ленинградской, а не московской редакции.

В выпущенном сейчас издательством DSCH издании клавира в качестве главного источника выбрана копия партитуры ленинградской редакции (*источник Г*), на основании которой была осуществлена премьера спектакля «Светлый ручей» 4 июня 1935 г. Из литературных источников порядку номеров, имеющих в партитуре, наиболее точно соответствует план, зафиксированный Е. Садовниковым, в целом строящийся на первой редакции либретто (*К*).

Итак, мы располагаем четырьмя неидентичными редакциями клавира (*А, В, Д, Е*) и двумя неидентичными рукописями партитуры (*Б, Г*). Представить в этом сообщении все детали сравнения нотных рукописей невозможно. Остановимся поэтому на отдельных проблемах.

1. *Состояние текста в первом из имеющихся источников* клавира предварительной ленинградской редакции *А*. Прежде всего представляет интерес *степень готовности* рукописи.

Исследовательница творчества Д. Шостаковича С. Хентова высказывает свою точку зрения: «В архивах сохранились многие черновики, варианты клавира, партитуры — материал, позволяющий в определенной степени судить о содержании работы автора и постановочного коллектива и о ее сроках... Последовательность работы от акта к акту соблюсти не удалось. По клавирным эскизам видно, что на одном авральном этапе были записаны „Танец-экзамен“, Фа-мажорный вальс... Увертюра, Вариации, „Качели“ из третьего акта, финальная кода — двадцать семь листов мелодического основания, иногда с записями оркестровки на полях»⁴⁸.

Итак, исследовательница рассматривает рукопись *А* как «клавирный эскиз», как «черновик»: «двадцать семь листов мелодического основания». Действительно, первый взгляд на последовательность номеров производит впечатление случайного их соединения. Рассмотрим клавир *А*. Для записи Шостакович пользовался семью видами нотной бумаги и чернилами четырех цветов:

⁴⁵ Музыка Д. Шостаковича. Л.: Гос. Малый академический оперный театр, 1935.

⁴⁶ Издание ГАБТа, М., 1935.

⁴⁷ 2-е доп. и расшир. изд. М., 1965. С. 52–57.

⁴⁸ Хентова С. 1985. Т. 1. С. 406–407.

- бумага клavierная 14-строчная без знака изготовителя, размер 34x25, чернила синие;
- клavierная 12-строчная, без знака, размер 35x23, чернила черные;
- партитурная, 20-строчная, знак № 25 Музсектор Гиза, чернила синие;
- партитурная 18-строчная, знак № 44, чернила красные;
- партитурная 18-строчная, знак № 21;
- партитурная 24-строчная, без знака, чернила синие;
- 31-строчная (оборван нижний край), французская, с напечатанными названиями инструментов, перевернута сверху вниз, чернила фиолетовые; в конце вложен фрагмент копии клавира на 12-строчной бумаге, размер 35x23, без знака, чернила черные.

Не исключено, что Шостакович сочинял каждый номер (*источника А*) вне ощутимой связи с его окружением. Возможно, поэтому он пользовался оставшимися у него свободными листами нотной бумаги разных сортов. Тем не менее суждение о черновом характере рукописи клавира *А* представляется сомнительным. Свидетельство тому — два аспекта клавира. Первый аспект — степень проработанности фактуры и степень законченности каждого номера. Второй аспект — намеченная композитором в клавире *А* последовательность номеров.

Если мы сравним несколько номеров из I акта с авторизованным клавиром из Музея имени Глинки (*Е*), то заметим их идентичность. Такие номера из I акта, как «Марш» (№ 2), «Танец двух подруг» (№ 3), «Танец-экзамен» (№ 4), «Пир» (№ 7) показывают, что Шостакович записывал в клавире абсолютно сложившийся нотный текст. Почти нет помарок, добавлений или изъятий в голосоведении. Более того: сравнение многих номеров балета в клавире и в партитуре обнаруживает, что клavier предварительной ленинградской редакции (*А*) во многих случаях содержит весь звуковой материал и фактуру будущей партитуры — как говорится, «нота в ноту». В «Светлом ручье», как и в ряде других клавиров, композитор обозначил инструментовку «столбиком» на полях рукописи. Простота, прозрачность и изящество фактуры балета станут очевидными, если мы сравним № 4 — «Танец-экзамен» в источниках *А* и *Г*. В этой сцене затейница Зина показывает своей бывшей соученице, что она не забыла их учебные па.

Итак, то, что С. Хентова считала «мелодическим основанием», во многих случаях и есть реальный текст клавира.

Что касается намеченной в *источнике А* последовательности номеров, то здесь действительно обнаруживается множество вариантов. Последовательность номеров активно менялась уже на первой — клavierной стадии. Упомянутая С. Хентовой среди «кlavierных эскизов» «Увертюра» была объявлена композитором только в словесном наброске плана, начертанном чернилами на обороте страницы 12. Она стоит там не на третьем, а на первом месте. Однако Шостакович вообще не написал ее, вставив на это место «Танец машин» из балета «Болт».

Но уже следующий *источник Б* дает нам, к примеру, вполне сложившийся «блок» из шести номеров I акта (№ 2–7), сохраненный затем в основной ленинградской редакции.

2. Другая проблема, связанная с изучением рукописей «Светлого ручья», касается *степени вмешательства других лиц в создание партитуры*. Попытки направить работу Дмитрия Дмитриевича над музыкой балета шла по двум линиям. Одна из них — это довольно обычные дирижерские ретуши, которые в ленинградской редакции делал Павел Фельдт. В тексте *источника Б* имеется немало дирижерских указаний, сделанных красным карандашом, просьба переписать ряд номеров. Подобные ретуши возникали и в копии партитуры (*источник Г*). Они достаточно субъективны: обычно П. Фельдт не доверял чистым тембрам (например, в партии кларнета, фагота), которыми был увлечен Шостакович в сольных номерах. Дирижер предлагал тембровые смещения. Нередко П. Фельдт вымарывал повторяющиеся такты в «машинных» частях, перекочевавших из балета «Болт» (уже в окончательной ленинградской редакции). Далеко не бесспорные, эти ретуши все же не были грубым вмешательством в партитуру.

Но, разумеется, ключевая роль в совместной работе над балетом принадлежала Ф. Лопухову как в ленинградской, так и в московской редакциях. Речь шла, во-первых, о советах Лопухова Шостаковичу в самом сочинении музыки, необходимой режиссеру и балетмейстеру в той или иной сюжетной ситуации, и, во-вторых, о композиционном плане балета. Без сомнения, Лопухов знакомился с музыкой уже на стадии клавира. Известен его комментарий к коде II акта, сделанный прямо в рукописи клавира (*источник Ж*):

«Дорогой Дмитрий Дмитриевич! Кода очень хорошая. Не забудьте при инструментовке того, что это — финальная часть 2-го акта. Значит, искрометно-бравурно. Извините, что напоминаю. Уважающий Вас

Федор Лопухов»⁴⁹.

В отдельных случаях Лопухов оказывался непосредственным вдохновителем музыки. «Знаменитое виолончельное solo балета „Светлый ручей“, — вспоминал позже Лопухов, — Шостакович сочинял при мне, исходя из моих объяснений о том, как будет строиться Adagio. В нем танцевали двое влюбленных, находившихся в одинаковом „лунном“, как я его тогда называл, состоянии. Я показывал Шостаковичу и движения, причем мы даже уговорились, что, сочиняя музыку, он будет „оглядываться“ на виолончельное solo в акте нереид, разумеется, без малейшей его „перепевки“, из балета „Спящая красавица“»⁵⁰.

⁴⁹ Хентова С. 1985. Т. 1. С. 406– 407.

⁵⁰ Лопухов Ф. Хореографические откровения. М., 1972. С. 133

Совершенно особую, решающую роль сыграл Ф. Лопухов в работе над беспрерывно меняющимся композиционным планом всего балета, вернее, композиционного плана сначала ленинградской, затем московской редакций. О режиссерских муках (и, конечно, о муках композитора) свидетельствует даже беглый взгляд на нумерацию частей в клавирах. О бесконечных перестановках номеров кричат, вопят цветные карандаши четырех цветов, толстые и тонкие, перечеркивающие, порой неоднократно, ранее намеченную нумерацию. Пометками пестрит и авторизованный — как бы законченный — клавир из Музея Глинки (*источник Е*). Это внушает мысль, что только приближающаяся премьера была способна остановить метания режиссерской мысли Лопухова. Перестановки номеров запечатлены и в *источнике Г*. Разительно отличались не только ленинградская и московская редакции, но и обе версии клавира московской (*источники Д и Е*).

Введение в нотный текст «Светлого ручья» номеров из балета «Болт», которое зафиксировано, как уже говорилось, в *источнике В*, существенно изменило облик третьего балета Шостаковича. Ощущение двух концепций возникает уже на стадии ленинградской редакции:

— «Светлый ручей» без номеров из «Болта» клонится к жанру лирической комедии;

— «Светлый ручей» с номерами из «Болта» тяготеет к «большому стилю», т. к. в балете появилось несколько массовых танцев. По сравнению с камерными масштабами предварительной редакции партитуры (*источник Б*) основная ленинградская редакция выиграла в постановочности, но проиграла в стилистической чистоте. В московской редакции в связи с изменением либретто, вероятно, наблюдалось известное несоответствие ранее написанной музыки новым сюжетным ситуациям. Однако в балете это — не редкость, и московская публика любила не только музыку Шостаковича, но и балетное воплощение спектакля.

Иная атмосфера незадолго до премьеры царила в стенах Большого театра в Москве. В новой публикации Людмилы Михеевой-Соллертинской приведено неизвестное ранее письмо Д. Шостаковича И. Соллертинскому от 17 ноября 1935 г.:

«Дорогой мой друг Иван Иванович...

Пока что кратко о моих делах. Сегодня была почти полная репетиция „Светлого ручья“... Вечером я звонил Файеру и спрашивал, как дела? По его словам и тону мне стало ясно, что дела неважные. Единственно, что вызывает у всех энтузиазм, это моя музыка. В общем, он придет ко мне в 12 ч[асов] ночи и расскажет подробно. Звонил я также Лопухову. Последний бодрым голосом сообщил: „Было 36 рабочих с московских заводов. Они в восторге“. Арканов категорически против спектакля. Мутных категорически „за“. В общем, в 10 ч[асов] вечера я буду у него и он мне расскажет подробнее. Мое мнение обо всем ты знаешь. Думается, что линия Арканова возьмет верх, т. к. его поддер-

живают „обиженные“. 21-го придет смотреть „Светлый ручей“ И. А. Акулов⁵¹ и ему придется решать, быть или не быть „Светлому ручью“. Таким образом, 21-го все будет ясно. Я отношусь ко всему этому спокойно. Считаю, что никакой кампании в „Известиях“ и других органах печати поднимать не следует. Единственно, что меня терзает, это Лопухов. Его мне будет мучительно жалко, если все это предприятие лопнет. Он очень хороший человек и я его искренне люблю. Очень прошу тебя обо всем этом никому не говорить»⁵².

И все же «Светлому ручью» было объявлено «быть»: он был разрешен Акуловым к постановке.

Что же защитило балет Шостаковича от агрессии чиновников? Шарм музыки «Светлого ручья» заключался в остром соединении балетного большого стиля и бытового характерного танца. Столь же причудливо сплеталась музыка со сценографией: с одной стороны, классический танец, с другой — декорации в духе советского реализма, костюмы и грим, модные в 30-е гг. Но в этом сплаве безвозвратно растворился как дух советского оптимизма, так и признаки фольклорного танца. Осталась странная, но соблазнительная для театра сказка — «сказка-ложь» (как говорится у Пушкина). Вспоминаются слова Игоря Стравинского: «Опера — это ложь, претендующая на правду, а мне нужна ложь, претендующая на ложь»⁵³. Думается, авторы спектакля «Светлый ручей» создали именно такую сказку-ложь, «претендующую на ложь», которая оказалась несовместимой с требованиями «правды» в изображении колхозной жизни.

Что еще навлекло тучи на «Светлый ручей»? Скопление зла вокруг либреттистов, постановщика и композитора, трагически повлиявшее на их судьбы, было спровоцировано разными причинами. Коснемся лишь Шостаковича. Напряженность вокруг него не могла не создавать его независимая художественная позиция, сохраняемая в годы, когда в искусстве все более насаждался единообразный официальный стиль⁵⁴.

⁵¹ Иван Александрович Акулов — с 1930 г. 1-й заместитель председателя ОГПУ, с 1933 г. прокурор СССР, с 1935-го — секретарь ЦИК СССР, с 1934-го — член комиссии партконтроля.

⁵² Мухеева-Соллертинская Л. Д. Д. Шостакович в отражении писем к И. И. Соллертинскому. Штрихи к портрету // Д. Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб., 1996. С. 96.

⁵³ И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост. и текст. ред. В. Варунца. М., 1988. С. 11.

⁵⁴ Одним из его выразителей провозглашался Иван Дзержинский. Не случайна беседа с ним Сталина и Молотова 17 января 1936 г. в Большом театре во время представления «Тихого Дона» (гастрольный спектакль Ленинградского Малого оперного). Беседа носила «знаковый» характер:

«Товарищи Сталин и Молотов... отметили значительную идейно-политическую ценность постановки оперы „Тихий Дон“» (Беседа тов. Сталина и Молотова с композитором И. Дзержинским // Советская музыка. 1936. № 2).

Другая причина недружественной атмосферы вокруг творчества Шостаковича заключалась в неприятии его музыки со стороны многих музыкантов. В «Музыкальной поэтике» Игоря Стравинского есть характерная фраза: «Впрочем: вторая интервенция Сталина коснулась как раз музыки и была вызвана скандалами возле оперы Шостаковича „Леди Макбет Мценского уезда“ и его балета на колхозную тему „Светлый ручей“»⁵⁵. Как установила С. Савенко в результате текстологической работы в Paul Sacher Stiftung с автографом «Музыкальной поэтики» на русском языке (книга, как известно, была издана по-французски), почти вся ее пятая глава написана Петром Сувчинским. И сам Игорь Федорович несомненно проявлял интерес к личности и творчеству Шостаковича. Сувчинский же, посетивший в 1937 г. СССР, и раньше был хорошо информирован о ситуации в Москве. «Скандалы», конечно, относились прежде всего к «Леди Макбет».

Наконец, последняя причина, стимулирующая концентрацию недоброжелательства, — обычная человеческая зависть. Если были у 30-летнего композитора влиятельные враги, то не могли они вынести зрелища московских театральных афиш, переполненных именем Шостаковича. Действительно, в короткий промежуток времени между 30 ноября 1935-го (премьера «Светлого ручья» в ГАБТе) и 6 февраля 1936 г. (снятие спектакля) «Леди Макбет» и балет Шостаковича шли на трех московских сценах. Одновременно со «Светлым ручьем» в Большом театре в филиале давали ГАБТовский спектакль «Леди Макбет» (11 раз), а с 13 января 1936 г. там же начались гастроли труппы ленинградского Малого оперного с той же «Леди Макбет». В театре имени Вл. Немировича-Данченко на Большой Дмитровке также шла опера Шостаковича. В 1935 г. спектакль «Леди Макбет» в филиале Большого театра посетил Сталин. Уже в январе 1936-го в отрицательной рецензии на «Светлый ручей» было произнесено слово «формализм»⁵⁶. 28 января 1936 г. грянула печально-известная редакционная статья «Правды». Участь «Светлого ручья» была предрешена: спектакль, как говорится, попался под руку. 6 февраля 1936-го в «Правде» появилась вторая редакционная статья «„Балетная фальшь“ (балет „Светлый ручей“)». А уже через два дня — 8 февраля — в протоколе совещания при заместителе директора МАЛЕГОТа зафиксировано: «Слушали: Информацию т. Волобринского о заявлении Постановочной части о необходимости уничтожения ряда старых постановок, в частности тех постановок, которые вообще в театре не пойдут. <...> „Светлый ручей“ снят с репертуара театра, декорации выполнены неудачно и в дальнейшем все равно не могут быть использованы»⁵⁷. «Светлый ручей» исчез с подмостков театра на 67 лет. Большой театр (Москва) возобновил его в 2003 г.

⁵⁵ Игорь Стравинский. Хроника. Поэтика / Сост., ред. переводов, комм., указ. и закл. ст. С. И. Савенко. М.: РОССПЭН, 2004 (серия «Российские Пропилеи»). С. 223.

⁵⁶ Тальников Д. Опыт советского балета «Светлый ручей» в ГАБТ // Литературная газета. 1936. 10 янв.

⁵⁷ ЦГАЛИ СПб., ф. 290, оп. 1, ед. хр. 49, л. 5.



МЕЖДУ «СОЦИАЛЬНЫМ ЗАКАЗОМ» И «МУЗЫКОЙ БОЛЬШИХ СТРАСТЕЙ»

*1934–1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича**

Проблема «художник и власть в 30-е гг. в СССР» все еще далека от доскональной разработанности и полной ясности. Многие осложняют картину советского искусства этих лет, а именно:

а) противоречивое поведение самой власти в культурной политике, временами создававшее впечатление возможной либерализации (этот феномен детально проанализирован Л. Флейшманом)¹;

б) вера в идеалы коммунизма одних и горькое прозрение других;

в) закрытость людей 30-х гг., которая выражалась, в частности, в «словесном театре», понижавшем бытовую речь (словесные «маски» были одной из важнейших форм общения человека с представителями власти и между собой);

г) зашифрованность, наличие подтекста, присущие языку самого искусства в определенных, часто вынужденных случаях; между тем такие случаи порой понимаются весьма просто — как попытка сотрудничества с режимом, то есть истолковываются с точки зрения «всевидащего» и не ведающего страха настоящего.

Начиная с 1927–1928 гг., когда 22-летний Д. Шостакович написал оперу «Нос», Советский Союз потрясает лавина фальсифицированных политических судебных процессов против «врагов народа»: таким образом, Сталин расчищал себе дорогу к беспредельной власти над страной. Сначала эти события оставались на периферии жизни Шостаковича, но постепенно охватывали ее плотным кольцом. Напомню лишь некоторые вехи этого скорбного пути советского общества на Голгофу²:

1927 г., октябрь — дело «английских шпионов» в Военной коллегии Верховного суда СССР;

* Опубликовано в кн.: Д. Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб., 1996.

¹ См.: Флейшман Л. Пастернак и Бухарин в тридцатые годы // Дружба народов. 1990. № 2. С. 249–259.

² Пользуюсь случаем выразить благодарность за консультацию В. А. Севрюгину.

1928 г. — шахтинский процесс инженеров-вредителей;
1929 г. — процесс над историками (Евгений Тарле, Сергей Платонов);
1930 г. — процесс над бактериологами; процесс Промпартии;
1931 г. — процессы над Союзным бюро меньшевиков и Трудовой крестьянской партией;

1932–1934 гг. — всеобщая «чистка» (смена директоров и всех руководителей в районах, областях, наркоматах); роспуск творческих объединений и организация централизованных творческих союзов; искоренение «националистов»; процесс над руководителями сельского хозяйства;

1934 г., январь — ленинградский процесс вредителей Ижорского ОРСа (отдела рабочего снабжения); 1 декабря — убийство Кирова, которым Сталин воспользовался для развязывания политического процесса и массового террора³; декабрь — дело о «Контрреволюционной террористической» группе в Ленинградской филармонии (аресты монтера И. М. Селиверстова и др.)⁴;

1935 г., февраль — март — «Кремлевское дело», операция по чистке Ленинграда от чуждых элементов (массовые аресты и высылки); операция по «бывшим людям»⁵.

1935 г., январь — таинственная смерть Куйбышева; апрель — распространение всех видов наказания, включая смертную казнь, на детей с 12-летнего возраста⁶;

1936 г., июнь — таинственная смерть Горького; август — процесс Зиновьева и Каменева; сентябрь — назначение Ежова вместо Ягоды на пост народного комиссара внутренних дел;

1937 г., январь — процесс Пятакова; февраль — таинственная смерть Орджоникидзе; июнь — процесс маршалов и генералов, массовые казни военачальников (среди казненных — хороший знакомый Шостаковича маршал Тухачевский);

1938 г., март — процесс Бухарина; май — удаление с политической арены Ежова, назначение Берии.

Вероятно, в конце 20-х гг. к Шостаковичу пришло окончательное понимание несовместимости жизни не по лжи и советской власти, Дара и Власти и просто Жизни и Власти. Оно обернулось для него глубоко

³ ЛУБЯНКА. Сталин и ВЧК — ГПУ — ОГПУ — НКВД. Январь 1922 г. — декабрь 1936 г. Серия: Россия. XX век. Документы / Под ред. академика А. Н. Яковлева. М., 2003. С. 842.

⁴ Там же. С. 585–586;

⁵ Там же. С. 599–671.

⁶ См.: О мерах борьбы с преступностью среди несовершеннолетних: Постановление ЦИК и СНК СССР от 7 апреля 1935 г. // Свод законов СССР. М., 1935. № 19. С. 155.

скрываемой трагедией. Это понимание зловеще контрастировало с высоким положением молодого Шостаковича в художественном мире Ленинграда, признанием интеллигенцией его гения. До января 1936 г. Шостаковича выделяла и «неприкосновенность». Напомню, что его коллеги, причастные к музыкальному авангарду 20-х гг., подвергались жестокой травле. Александр Мосолов был печатно объявлен «врагом народа», его сочинения были запрещены после 1929 г. к исполнению и публикации. Сам он был репрессирован в ноябре 1937-го. Первая симфония Гавриила Попова после премьеры в Ленинградской филармонии в июне 1935 г. под управлением Фрица Штидри была запрещена к исполнению по распоряжению Репертуарного комитета Ленинграда «как отражающая идеологию враждебных нам классов»⁷. Композиторы уходили от академических жанров и в поисках средств к существованию обращались к киномузыке, к театральной музыке, к собиранию и обработкам фольклора.

Уникальную ситуацию с Д. Шостаковичем можно отчасти объяснить удаленностью Ленинграда от Кремля. Свидетельство тому — водружение бюста композитора в фойе филармонии (скульптор Гавриил Гликман), произведенное по инициативе его почитателей без ведома высших властей. Но главная причина лежит, вероятно, в том, что Сталин до поры до времени приберегал таланты некоторых выдающихся людей искусства, дабы иметь в своем распоряжении придворных портретистов, воспевающих его сочинителей од, песен, опер, романов, фильмов.

Шостакович в основном продолжал писать музыку прежней, условно говоря, авангардистской ориентации; она (за исключением Четвертой симфонии) исполнялась. Тем не менее ему приходилось расплачиваться за это благо комментированием своего творчества на страницах газет. Очевидна несоизмеримость смысла его музыки и авторского комментария к ней. Последний был призван «запутать след», защитить музыку двусмысленным словом о ней.

Публицистика Шостаковича 30-х гг. воспринимается сейчас по-разному. Можно читать ее по законам прямого «авторского слова» и расценивать как элементарное приспособление к власти. Но можно уловить в ней искусное лексическое лицедейство, «словесный театр масок», характерный для высказываний в тоталитарном обществе. В публицистике Шостаковича, а также в его письмах и устном общении, как утверждает И. Гликман, все это проявилось с особой отчетливостью⁸.

⁷ Эта формулировка была воспроизведена в статье братьев Тур «Чрезмерная любовь» («Известия», 1935, 11 июня). Цит. по: Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 403.

⁸ Письма к другу: Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. М.; СПб., 1993. С. 68–69 и др. И. Гликман постоянно указывает на словесные «маски» в письмах.

Газетная речь Шостаковича поражает шокирующим столкновением словесных «масок» — «чужого слова» (*М. Бахтин*) и «авторского слова». «Чужое слово» предложено самим официальным партийным жаргоном; это обычная риторика сталинских лет, однако поданная Шостаковичем то в «высоком», то в пародирующем, порой косноязычном стиле. Стоящее рядом серьезное «авторское слово» также внезапно сменяется самопародией. Мозаика «словесных масок», где «чужое» и «свое» порой неразличимы, делает публицистику Шостаковича весьма острым чтением.

Защитные функции этого «словесного театра» можно по-настоящему оценить в политическом контексте газетных полос. Возьмем, к примеру, ленинградскую вечернюю «Красную газету» за январь 1934 г. Читаем заголовки:

13 января, с. 3 — «„Леди Макбет Мценского уезда“. На репетициях в МАЛЕГОТе».

14 января, с. 3 — «К партсъезду»; с. 2 — «Вредители. Процесс колпинских хищников (ОРС Ижорского завода)» (71 человек назван «шайкой классовых врагов»).

16 января, с. 2 — «Вредители» (продолжение процесса).

19 января, с. 1 — «Обращение V областной и II городской конференции большевиков Ленинграда и области: „Вождю мирового пролетариата тов. Сталину“»; с. 4 — «Вредители».

20 января, с. 3 — «Писатели, журналисты и творческая среда» (статья Н. Свирина); с. 2 — «Процесс в Колпине».

21 января («Ленинский номер» газеты), с. 4 — «„Леди Макбет Мценского уезда“ в МАЛЕГОТе. Композитор об опере и спектакле».

23 января, с. 3 — «Премьера „Леди Макбет“» (в статье говорится: «Спектакль имел исключительный успех... Завтра театр показывает „Леди Макбет“ делегатам областной и городской партконференции»; с. 2 — «Дело вредителей Ижорского орс» (приговор суда: семь человек — «к высшей мере социальной защиты» — расстрелу, остальные — к десяти, двум, трем годам тюремного заключения).

25 января, с. 3 — «Композиторы к XVII партсъезду. Лицом к массовому репертуару» (статья З. Л. Орловой, где говорится: «Ленинградские композиторы включились в творческий поход имени XVII партсъезда. 70 авторов дали обязательства написать в ударном порядке музыкальные произведения, которые должны отобразить жизнь Страны Советов на пороге XVII съезда»). Центр 3-й страницы занимает статья Д. Шостаковича «Творческий рапорт композитора». «...Этим спектаклем, — пишет он, — я рапортую XVII партсъезду... Много еще надо работать над своим мировоззрением, но благодаря правильному, глубоко чуткому руководству нашей партии в этом отношении сделано много... Большой прорыв у меня в области камерной и камерно-эстрадной (разрядка моя. — *И. Б.*) музыки. Произошло это из-за некоторой недооценки этих жанров...

Мне кажется, что советские композиторы недооценивают необходимость работы в разнообразных жанрах. Какая ошибка! Посмотрите, что только и для чего писали такие великие мастера, как И. С. Бах, Моцарт. И в этом отношении нам необходимо следовать за ними. Нельзя заключиться, как в скорлупе, в симфонии, опере, балете и тому подобное». Заметка напечатана рядом с положительной рецензией Ивана Соллертинского и стихотворной пародией Александра Флита с пророческим названием «Жизнь и смерть „Леди Макбет Мценского уезда“».

Убийство Кирова 1 декабря 1934 г. внесло новый мотив в предновогодние отчеты деятелей искусств и еще больше ожесточило кровавый контекст. Читаем «Ленинградскую правду» от 28 декабря. В статье под названием «Будем трубочками великой эпохи» Шостакович пишет о будущей Четвертой симфонии: «Это должна быть монументальная программная вещь больших мыслей и больших страстей. И, следовательно, большой ответственности. Многие годы я вынашиваю ее. И все же с тех пор еще не нащупал ее формы и „технологии“... Подлое и гнусное убийство Сергея Мироновича Кирова обязывает меня и всех композиторов дать вещи, достойные его памяти. Сугубо ответственная и тяжелая задача. Но отвечать полноценными произведениями на „социальный заказ“ нашей замечательной эпохи, быть ее трубочками — дело чести каждого советского композитора». (Примечательно, что в приведенной цитате словосочетание «социальный заказ» взято Шостаковичем в кавычки — редкий для него случай выделения «чужого слова». К 30-м гг. выражение «социальный заказ» уже читалось как «социальный приказ».) В том же номере газеты некто В. Бобров от имени рабочих публикует отклик на приговор «ленинградскому центру», вынесенный накануне: «Вечное им проклятие, смерть!.. Немедля нужно стереть их с лица земли».

Тем не менее музыкальное творчество Шостаковича до 1936 г. оставалось свободным как в выборе концепции, так и музыкальной техники. Гавриил Попов, сам в 1935 г. мечтавший «разорвать» во Второй симфонии «пошлость общественного вкуса», совершить «прыжок в будущее», не без восхищения писал в Дневнике о музыке своего современника: «31 октября, Детское село. Четвертая симфония Шостаковича (слышал на рояле первую часть до репризы и читал партитуру половины первой части) очень терпка, сильна и благородна»⁹. В период, когда в искусстве начала насаждаться идеология государственного оптимизма, Шостакович действительно писал «вещи больших мыслей и больших страстей», при этом уверяя читателя, будто это и есть выполнение «социального заказа». Он осмелился говорить своей музыкой — оперой «Леди Макбет Мценского уезда» и Четвертой симфонией — о страданиях и страстях человека, о страхе,

⁹ Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 261.

о катастрофе. Удар по нему в редакционных статьях 1936 г. («Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» в «Правде» от 28 января и 6 февраля) во многом объясняется несовместимостью подобного искусства с тотально утверждаемым официальным стилем, несовместимостью независимого Дара Шостаковича с желанным для власти идеалом унифицированного советского художника.

В 1936 г. для композитора наступил час испытания его душевной силы и мужества. Он должен был ответить на редакционные статьи своим новым сочинением. Нельзя исключить, что вождь ожидал от художника чего-то вроде благодарственных стихов Бориса Пастернака Сталину, которые совсем недавно — 1 января 1936 г. — появились в газете «Известия»¹⁰. Во всяком случае, Сталин мог надеяться на «Кантату о Сталине» или «Кантату о партии». Шостакович ответил с и м ф о н и е й б е з т е к с т а. Спасительная многозначность музыки позволила ему сохранить тайную свободу.

Две проблемы стояли перед композитором — нравственная и стилистическая. Ведь «ответ советского художника» будут слушать и тиран (или его слуги), и «публика Шостаковича», и сама Вечность. В то же время следовало избегать «формалистического», «сумбура», «диких созвучий», «крика и скрежета оркестра». Музыкальная речь Шостаковича должна была достигнуть «большей простоты», но остаться достойной Мастера. Не случайно композитор писал, что «рождению этого произведения предшествовала длительная внутренняя подготовка»¹¹. Остановимся лишь на первой из двух названных проблем.

Одним из самых мучительных моментов «внутренней подготовки», вероятно, было преодоление страха. Страх застенка и казни сковал город. Приведу отрывки из неопубликованного и малоизвестного дневника Любови Яковлевны Шапориной¹² — человека из круга, близкого Шостаковичу; эти фрагменты интересны нам сейчас, так как раскрывают психологический климат в период премьеры Пятой симфонии.

«2 ноября [19]37 [года]. Нет сил жить — если вдуматься во все, что творится вокруг. <...> 29-го я возвращаюсь с работы — открывают мне дверь и на меня сразу бросаются Наташа и Вася — Евгения Павловна арестована, Ира у нас».

¹⁰ Анализ позиции Б. Пастернака в этот период см. в цит. статье Л. Флейшмана.

¹¹ Творческие поиски, планы, мечты: Беседа с композитором Д. Шостаковичем // Вечерняя Москва. 1940. 11 дек.

¹² Шапорина Любовь Яковлевна. Дневник. [2 ноября 1937 г. — 26 октября 1939 г.]. РНБ, ф. 1086, ед. хр. 6. Л. Я. Шапорина, урожденная Яковлева (1879–1967), — художница, переводчица, первая жена Ю. А. Шапорина. Вела дневник с небольшими перерывами с 1 марта 1917 г. по 23 ноября 1956 г., описывая без умолчаний события русских революций 1917 г., голод 1918-го, Гражданскую войну, террор 30-х гг., блокаду, террор 1940–1959-х гг., смерть Сталина.

«20 ноября. Ира пошла к прокурору Шпигелю, взяв накануне к нему пропуск. <...> Шпигель выгнал ее — „Нечего тебе валандаться, а то мы тебя в детский дом отдадим“»

«21 ноября. Играли в филармонии 5 симфонию Шостаковича. Публика вся выдала и устроила бешеную овацию — демонстративную на всю ту травлю, которой подвергся бедный Митя. Все повторяли одну и ту же фразу: ответил и хорошо ответил. Д. Д. вышел бледный, бледный, закусив губы. Я думаю, он мог бы расплакаться. Из Москвы приехали Шеба-лин, Александров, Гаук — одного Шапорина не было. <...>

Встретила [Гавриила] Попова: „Знаете, я стал трусом, я трус, я всего боюсь, я даже Ваше письмо сжег“».

«6 января [19]38 [года]. Вчера утром арестовали Веру Дмитриевну...».

«21 марта. Взяли Е. М. Тагер...».

«19 февраля 1939 [года]. ...Умер А. И. Рыбаков — в тюрьме. Умер Ман-дельштам в ссылке. Кругом умирают, бесконечно болеют — у меня впечат-ление, что вся страна устала до изнеможения, до смерти. Лучше умереть, чем жить в постоянном страхе, в бесконечном убожестве, впроголодь...».

Страх владел всеми — без сомнения, и Шостаковичем. Не многие могли вытеснить его из своего сознания. Искусство и творчество остава-лось последним прибежищем. А. Ахматова писала тогда:

Полно мне леденеть от страха,
Лучше кликну Чакону Баха...

Кого «кликнул» Дмитрий Шостакович? Баха и Моцарта, Мусоргского и Малера. Двое последних уже в 20-е гг. особенно много дали ему для обретения трагического стиля. К общеизвестным фактам, свидетельству-ющим об отношении Шостаковича к Малеру, добавлю еще один. Шоста-ковичу принадлежит незаконченное четырехручное переложение I части Десятой симфонии Малера (эскизы двух вариантов рукописи не датиро-ваны)¹³. Вероятно, оно делалось во второй половине 20-х гг.

Кажется, уже многие понимают, что музыкальная семантика финала Пятой Шостаковича включает в себе феномен двойного смыс-ла: искусство тиранических режимов издавна пользовалось зашифрован-ной речью. (Например, в 1937 г. к ней прибегнул О. Мандельштам, как показал анализ его сталинской оды, сделанный Л. Кацисом в статье «Поэт и палач»¹⁴.)

¹³ РММК им. М. И. Глинки, ф. 32, ед. хр. 280. Переложение содержит 94 такта I части. В личной библиотеке Д. Шостаковича, как сообщил мне М. Якубов, хранит-ся факсимиле Десятой симфонии Малера без титульного листа, изданное по автогра-фу партитуры в 1924 г. в Вене. Шостакович мог привезти его из Берлина в 1927 г. либо получить от кого-либо из знакомых музыкантов.

¹⁴ Кацис Л. Поэт и палач: Опыт прочтения «сталинских стихов» // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 46–54. М. Гаспаров оспаривает высказанную Л. Кацисом

Первый план финала Пятой симфонии Шостаковича составляет семантика «героического шествия»¹⁵ и последующего апофеоза, которая и определила восприятие музыки буквально со второго такта. Тембр труб и квартовые ходы литавр действовали безошибочно. Для апофеоза-коды композитору особенно важно было опереться не на расхожие советские образцы, но на достойную модель. Ею стали апофеозы Первой и Третьей симфоний Малера.

Но в финале Пятой Шостаковича действительно существует второй семантический план, отрицающий вышеназванные смыслы. Этот второй план составляет семантика, условно говоря, «последнего пути». Причем, не желая, чтобы его цитаты и намеки были опознаны «чужими», Шостакович обращается к тонким контекстным связям — воспроизведению оркестровой фактуры («фактурному образу»), к деталям оркестрового письма.

Содержание финала достаточно сложно. В этой музыке гуляют лютые силы, и в ней же возникают озаряющие светом лирические темы. Однако доминируют в финале исторически закрепленные культурные и музыкальные символы «последнего пути», скрытые в зашифрованных реминисценциях из партитур различных мастеров. Важнейшие из этих символов — траурное шествие, романтический мотив ухода-прощания, шествие на казнь, апокалиптическое шествие. Упомяну лишь некоторые из них.

Открывающее IV часть трезвучие *d-moll fortissimo* с тремоло литавр вряд ли может стать началом героического финала. Оно ассоциируется с другим рядом: грозным, лишаящим надежды первым аккордом увертюры к «Дон-Жуану», с «*Dies irae*» из «Реквиема» Моцарта¹⁶ (см. пример 1 на с. 145).

Четыре первых звука главной темы у труб и тромбонов — *a-d-e-f*, лишенные традиционного «золотого хода» (см. пример 1), — общее

и другими исследователями мысль об эзоповом языке оды (Гаспаров М. Метрическое соседство оды Сталину О. Мандельштама // Здесь и теперь. 1992. № 1. С. 63–73). Его строго филологический анализ направлен на выяснение метрического единства оды и группы окружающих ее стихов, в которых поэт органически стремился найти контакт с действительностью 30-х гг.

¹⁵ Сабина М. Шостакович-симфонист: Драматургия, эстетика, стиль. М., 1976. С. 137.

¹⁶ Немецкая исследовательница Доротея Редепеннинг в статье «Малер и Шостакович» указывает на ряд цитат и намеков на музыку Малера в Пятой симфонии Шостаковича, в том числе на параллель между апофеозами Пятой Шостаковича и Первой и Третьей Малера. В начале финала Пятой она усматривает также сходство с кульминацией скерцо (III часть) из Второй симфонии Малера (*Redepenning D. Mahler und Schostakowitsch // Das Gustav-Mahler-Fest. Hamburg 1989. Bericht über Internationalen Gustav-Mahler-Kongress / Hrsg. v. Matthias Theodor Vogt-Kassel u. a., 1991. S. 355–362*). См. также дополнения в русскоязычном варианте статьи: Редепеннинг Д. Малер и Шостакович // Музыкальная академия. 1994. № 1.

Picc. *f* *marc.*

Fl. *f* *marc.*

Ob. *f* *marc.*

Cl. picc. (Es) *f* *marc.*

Cl. (B) *f* *marc.*

Fag. *f* *marc.*

C-fag. *f* *marc.*

Cor. (F) *f* *marc.*

Tr-be (B) *f* *marc.*

Tr-ni *f* *marc.*

c Tuba *f* *marc.*

Timp. *p* *marc.*

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

место многих мелодий. Тем не менее здесь выстраивается смысловой ряд, основанный на «фигуре шага»; он подкреплён квартовыми переборами литавр. Такова четвертая из «Песен странствующего подмастерья» Малера; её текст — «Я ухожу в тихую ночь» (см. пример 2 на с. 144). Такова и тема марша «в манере Калло» из Первой симфонии Малера. Сходны также начало «Шествия на казнь» из Фантастической симфонии Берлиоза и следующая — В-dur'ная тема «Шествия» (см. пример 3 на с. 145–146). В 5-м такте у Шостаковича мы видим почти текстуальное воспроизведение нисходящей фигуры катабасиса из 6–7-го тактов берлиозовской темы: f^3 , es^3 , $[e^3]$, d^3 , c^3 , b^2 , a^2 , g^2 , f^2 . Примечательно также, что берлиозовская доминантовая каденция (такт 8), переброшенная из духовой группы в струнную и словно рассекающая тему, воспроизведена Шостаковичем посредством внезапного *tutti* (т. 6; см. пример 1 на с. 145).

2

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'poco rit.' and then changes to 'a tempo'. The vocal line starts with the text 'Ich bin'. The piano accompaniment features a prominent descending figure in the right hand, marked 'pp' and 'sempre con pedale'. The second system continues the vocal line with the text 'aus - ge - gan - gen in stil - ler Nacht, in stil - ler Nacht wohl.' The piano accompaniment continues with the same descending figure.

[Allegretto non troppo $\text{♩} = 72$]

[Allegretto non troppo $\text{♩} = 72$]

Fl.
Ob.
Cl. (C)
Fag.
Cor. (B)
Cor. (Es)
Pist. (B)
Tr-be (B)
Tr-ni
Tuba
Timp.
V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.

Fl.

Ob.

Cl. (C)

Fag.

Cor. (Es.)

Pist. (B)

Tr-be (B)

Tr-ni II

Tuba

Timp.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Далее, начало репризы у Шостаковича (ц. 121 партитуры), отмеченное резким замедлением темпа ($\text{♩} = 100-108$), обретает в главной партии черты мрачной военной процессии с тиратами малого барабана. Для нас особенно интересны последующие проведения темы (ц. 123–126, *c-moll*, *f-moll*): они ассоциируются с образом Страшного суда из финала Второй симфонии Малера (см. пример 4 на с. 149) — эпизодом, где впервые по-

является хорал медных (ц. 10, f-moll), который в репризе (ц. 42) обретает слово: «То, что возникло, должно исчезнуть». Шостакович (см. пример 5) воспроизводит «образ фактуры» с характерным регистровым разрывом между хором духовых и высоким тремоло скрипок (у Шостаковича — гобои и кларнеты, см. ц. 123). Сохраняется также архаика гармонии: аккорды изложены без терции (ср. примеры 4 и 5). Сохранен (хотя и не до конца) также ритмический рисунок (см. примеры 4, 5)



4

[Wieder sehr breit] ♩ = 100–108

Etwas energischer im Tempo

Score for Example 4, showing various instruments and their parts:

- Kfg.** (Kornett): Part with dynamics *p* and *f*.
- Trmp. (F)** (Trumpet F): Parts for I. II, III. IV, and V. VI, with dynamics *p* and *f*, and markings *zu 2*.
- Pos.** (Posaune): Parts for I, II. III, and IV, with dynamics *p* and *f*.
- Tb.** (Tuba): Part with dynamics *p* and *f*.
- Bck.** (Bassdrum): Part with marking *mit Teller* and dynamics *pp*.
- 1. VI.** (Violin I): Part with marking *get.* and dynamics *ppp*.
- 2. VI.** (Violin II): Part with marking *pizz.*.
- Br.** (Brass): Part with marking *pizz.*.
- Vlc.** (Violoncello): Part with marking *pizz.*.

Additional markings include *glänzlich verschwindend* and *mit Dämpf.*

♩ = 100–108
a 2

Fl.
Ob.
Cl. picc. (Es)
Cl. (B)
Fag.
C-fag.
Cor. (F)
Tuba
Timp.
T-ro

mf non marc.
mf non marc.
mf tenuto
mf tenuto
pp
pp
pp

Мотив казни обнажен в более позднем творчестве Шостаковича, прежде всего — в романсе на слова Бёрнса «Макферсон перед казнью» (1942). Мелодия, на которую поются слова «Так весело, отчаянно шел к виселице он», имеет мелодическое сходство с началом главной партии финала (см. пример 6 на с. 151).

Allegretto ♩ = 112

f

Так ве - се - ло, от - ча - ян - но шел к ви - се - ли - це он. В по -

8.....

.. след - ний час в по - след - ний пляс пу - стил - ся Мак - фер - сон.

8.....

В апофеозе Пятой симфонии Шостаковича возникает контекстная связь с кульминационным фрагментом из «Веселых проделок Тиля Уленшпигеля» Рихарда Штрауса. Этот фрагмент предшествует теме приговора к смертной казни (см. пример 7 на с. 152).

Шостакович воспроизводит оркестровую фактуру в оригинальной тональности Р. Штрауса — D-dur, сохраняя все три плана звучания:

Kl. Fl. *zu 3*
 Fl. *zu 3*
 Ob. *zu 3*
 E. H.
 Kl. Kl. (D) *zu 2*
 Kl. (B) *zu 3*
 Bkl. (B)
 Fg.
 Kfg.
 Hrn. (F) I. III
 Hrn. (D) II. IV
 (ad lib.) V. VI VII. VIII
 Trmp. (F) I. II III
 Trmp. (D) IV. V VI
 (ad lib.)
 Pos.
 Tb. *zu 2*
 Pk.
 Trgl.
 Kl. Trml.
 Gr. Trml. u. Bck. (Bck. allein) (dumpf) (gr. Trommel allein)
 1. Vl.
 2. Vl.
 Br.
 Vlc.
 Kb.

8

This is a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The instruments listed on the left include Picc., Fl., Ob., Cl. picc. (Es), Cl. (B), Fag., C-fag., Cor. (F), Tr-be (B), Tr-ni e Tuba, Timp., Tr-lo, T-ro, P-tti, Gr. c., P-no, V-ni I, V-ni II, V-le, V-c., and C-b. The score is divided into measures, with some measures containing rests and others containing notes. The bottom of the page shows the beginning of a new section, marked with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cl. picc. (Es)
 Cl. (B)
 Fag.
 C-fag.
 Cor. (F)
 Tr-be (B)
 Tr-ni e Tuba
 Timp. *soli*
 Tr-lo
 P-tti
 P-no
 V-ni I
 V-ni II
 V-le
 V-c.
 C-b.

The score is for page 154 and consists of 11 systems of staves. The first system contains seven staves for woodwinds: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in E-flat (piccolo), Clarinet in B, Bassoon, and Contrabassoon. The second system contains four staves for brass: Cor in F, Trumpet in B, Trombone/Tuba, and Tuba. The third system contains three staves for percussion: Timpani (marked *soli*), Tom-tom, and Snare drum. The fourth system contains two staves for piano (P-no). The fifth system contains five staves for strings: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass and piano play sustained chords. The timpani and snare drum play a rhythmic pattern of eighth notes.

Здесь Шостакович рискует раскрыть цитату, приблизившись к секундовой интонации Штрауса (g, fis). В ц. 133 (т. 1–8) он заостряет ее минорным ладом, превращая в ламенто (c^3 , b^2 , a^2), — из советских исследователей этот выразительнейший штрих в апофеозе Пятой, кажется, был замечен только Г. Орловым¹⁷. Последние аккорды апофеоза — многократно повторенное мажорное трезвучие духовых в мелодическом положении квинты — отсылают слух к завершению «Шествия на казнь» Берлиоза. Наконец, «оголение» квартовых ударов литавр у Шостаковича в 3-м такте от конца, где внезапно перестают звучать массивные аккорды, производит зловещий эффект. Малер в своих апофеозах обычно не оставлял литавры звучать соло. Но в конце жизни он написал устрашающее solo большого барабана — тупые удары в начале финала Десятой симфонии, с которой Шостакович был знаком по факсимиле.

В причудливом гибриде двух полярных семантических комплексов кроется жесткая правда советской действительности 30-х гг., в которой аутодафе целого народа совершалось под звуки гимнов и маршей.

Хотел ли, мог ли Шостакович рассчитывать на восприятие второго плана финала? Думается, в его намерения входило расщепление рецепции. Это и произошло. В истинный оптимизм финала поверили не все. Кое-кто заметил «недостаток» сочинения, правда, приписав его не идеологическому изъяну, а техническому просчету. Даже такой серьезный музыкант, как Мясковский, нашел «конец финала совсем плоским» и «пустым»¹⁸. Однако ленинградская публика на премьере явно услышала в музыке нечто иное. «Ответил, и хорошо ответил» — эти слова относились к общему потрясающему впечатлению от симфонии, в которой слушатели различили — эмоционально, а не аналитически — признаки трагического жанра, и такое впечатление не только не было разрушено финалом, но, напротив, было укреплено им.

Альфред Шнитке полагает: Д. Шостакович принадлежит к типу, «казалось бы, слабовольных по внешним признакам композиторов... как бы он на себя ни воздействовал, а он делал много попыток выдать то, что от него требовали, он все равно оставался самим собой. Шостакович не мог себя разрушить, не хотел, и, когда это делалось под давлением, оно не получалось. <...> Он не мог заставить себя сломаться, не мог себя перебороть, но он был носителем какого-то более сильного импульса, который жил не его волей, а был вложен в него изначально»¹⁹. В таком случае в финале Пятой работала не рационально скомпонованная система реминисценций, но деятельное воображение, в котором подсознание

¹⁷ См.: Орлов Г. Симфонии Шостаковича. Л., 1961. С. 101.

¹⁸ Письмо Н. Мясковского С. Прокофьеву от 5 февраля 1938 г. (Москва). Цит. по: Переписка. С. 455.

¹⁹ Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М., 1993. С. 87.

освободило кладезь ассоциаций. Финал, ускользнув из-под контроля самоцензуры, словно написал сам себя. В любом случае искусство музыки, мельчайшие материальные элементы которой — в отличие от слова — «лишены конечных значений»²⁰, дало Дмитрию Шостаковичу в 30-е гг. тайную свободу — возможность сказать правду о себе и о своем времени.

²⁰ Мераб Мамардашвили пишет: слова «в простом, нефеноменологическом смысле... конечны... имеют конечные значения. Качеством, близким к бесконечности, обладает лишь музыка. В отличие от языка, литературы, живописи, она пользуется такими материальными элементами, которым мы не можем придать конечные значения». *Мамардашвили М. Закон Инаконемыслия* (Запись одного из выступлений перед студентами, сделанная осенью 1988 г. // *Здесь и теперь*. 1992. № 1. С. 89.



ПРЕОДОЛЕНИЕ РАМПЫ

*Премьера Первой симфонии Альфреда Шнитке**

Симфония Альфреда Шнитке — одно из самых необычных сочинений, какое мне когда-либо приходилось слышать. Ее воздействие не исчерпалось вечером премьеры. Оно длится до сих пор: хочется услышать симфонию еще и еще раз хотя бы в записи, о ней продолжаешь упорно думать. Совершенно ясно, что этой музыке тесно в рамках чисто музыкального жанра, она рвется за его пределы, и в этом — самое необычное, на первый взгляд, нетрадиционное в ней.

Когда я пыталась «пересказать» своим друзьям в Москве¹ симфонию Шнитке и объяснить им, чем же вызвано столь сильное ее воздействие, получилось эффектное, но чисто внешнее повествование, до предела заинтриговавшее одних и вызвавшее оппозицию других. В самом деле, в симфонии «ходят» (сразу вопрос: «зачем же ходить?»), в ней импровизируют — коллективно и сольно, в ней применены коллажи. Не много ли всего сразу? И не мешает ли все это слушать музыку? Раздумывая над словами оппонентов и стараясь объяснить им природу удивительной органичности и цельности симфонии (когда слушаешь ее в живом исполнении), я, как мне кажется, поняла, в чем дело.

Думается, каждый слушатель вправе по-своему определить тему того или иного произведения, даже вопреки авторскому истолкованию. Во всяком случае, я этим правом воспользуюсь. Известно, что традиционной темой поэзии является сама поэзия. В симфонии Шнитке темой и героем произведения оказывается сама музыка, множество ее ипостасей, ее возможности, тупики, ее прошлое и будущее. Но для воплощения такой «темы» музыка должна взглянуть на себя как бы со стороны, увидеть и показать себя не в готовности и завершенности, а в процессе своего становления, выбора и обретения собственной

* Опубликовано в журнале «Советская музыка», 1974, № 10, в рубрике «Обсуждаем симфонию А. Шнитке».

¹ Первое исполнение симфонии А. Шнитке состоялось в г. Горьком (ныне Нижний Новгород) 9 февраля 1974 г. Ее сыграл симфонический оркестр Горьковской филармонии под управлением Геннадия Рождественского.

формы. Она не может не стремиться выйти за пределы самой себя, «раскрыться в жизнь». Поэтому и симфония Шнитке словно тяготеет рамками жанра, вырываясь за его границы. Это отвращение к замкнутости — пространственной и временной — ощущается буквально во всем. И прежде всего — в преодолении рампы в прямом смысле: ведь симфония подчеркивает понятие «занавеса», «третьего звонка»; она начинается под гул зрительного зала, в тот миг, когда на пустой эстраде один из артистов оркестра устремляется к своему инструменту. Мы чувствуем преодоление рампы и в переносном смысле. Ведь звучащий в начале финала у духового оркестра коллаж — Похоронный марш Шопена — продолжает оставаться «за рампой» симфонии как жанра, несмотря на то, что 90 лет назад был написан марш Малера в манере Калло. Потому что это — музыка Шопена, которая как бы ушла из профессионального музицирования в быт и затем вернулась в него, неся с собою неповторимую, чудовищную смесь трагических ассоциаций и комически-карикатурной манеры исполнения. Отказ от жанровой замкнутости я ощущаю и в так называемой «движущейся стереофонии» — в уходе музыкантов за кулисы во время игры и возвращения их на эстраду также в процессе исполнения. Это создает постоянно меняющиеся пространственные ракурсы звучания, выразительные диалоги групп оркестра.

И, наконец, то, что я называю открытостью симфонии в жизнь, видится мне в отказе композитора от раз и навсегда зафиксированного облика музыки. Коллективная импровизация в отдельных фрагментах на основе предложенных элементов, как в начале, когда собираются музыканты, или канон «на слух», когда флейтист, как Крысолов из Гаммельна, уводит за собой всю духовую группу за кулисы, — такая коллективная импровизация позволяет сыграть симфонию каждый раз иначе не только исполнительски, но и текстуально. Групповая импровизация саксофонов², задорно соперничающих друг с другом, а затем состязание «победителя» с оркестром вносит в атмосферу музыки неповторимое *brío*.

Парадоксальность симфонии в том, что в сущности она традиционна, традиционна в самых неожиданных и необычных сторонах своего языка. Почти все эти традиции лежат в одном русле, и искать их надо не только в музыке, но и вне ее, и прежде всего — в театре. Нити этих традиций, собранные в симфонии Шнитке, можно проследить по отдельности. Многие из них исключительно интересны и существенны для искусства прошлого и настоящего. Но при чем здесь театр? — спросят оппоненты. Попробуем пояснить.

² При первом исполнении симфонии в Горьком коллективную импровизацию во II части играла группа музыкантов (саксофонисты) инструментального ансамбля «Мелодия» под руководством Г. Гараняна и В. Чижика. При исполнении в Москве 5 декабря 2005 г. импровизационный эпизод был передан другому ансамблю, солировал пианист.

Вот, например, упомянутое уже преодоление рампы, условности «начала» и «конца», ставящей непреодолимый барьер между сценой и зрительным залом, иллюзией и реальностью, искусством и жизнью. «При входе в зал зрители увидят поднятый занавес и почти пустую, затемненную сцену... Словом, у них будет впечатление, что к спектаклю еще ничего не готово». Этой ремаркой открывается драма крупнейшего итальянского писателя Луиджи Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора». Написанная в 1921 г., она с успехом поставлена недавно у нас Студией МХАТа. Действие начинается с диалога машиниста, вколачивающего гвозди, и заведующего сценой. А вот другой пример. Недавно показанный по московскому телевидению «Мольер», по сценарию Анатолия Эфроса, заканчивается тем, что усталые актеры разгримировываются перед зрителем. Барьер уничтожен: персонаж на наших глазах становится актером, актер — человеком, возвращающимся с подмостков к людям.

Возьмем импровизацию. Стоит ли напоминать о многовековой импровизаторской культуре средневековой, ренессансной музыки и музыки барокко, культуре, утраченной лишь в XVIII веке? И опять возникают аналогии с театром, на сей раз с итальянской комедией масок, в которой актеры импровизировали текст по заданной сюжетной канве. Не нужно забывать, что «Любовь к трем апельсинам» Карло Гоцци, от которой остался только сценарий, разыгрывалась-импровизировалась каждый раз по-новому! Фьябы Гоцци были открыты в жизнь, заполнялись злобой дня, вдохновением актеров, реакцией зрителя на злобу дня, и это вдохновение и реакция зрителей тут же возвращались актерам-импровизаторам. Утраченное прекрасное единство! Театр XIX века сделал «чувство рампы», «чувство занавеса» прочным, незыблемым, но в XX столетии тяга к контакту со зрительным залом возродилась. Она необычно сильна и в симфонии, о которой идет речь.

Здесь мы подходим к одной из самых примечательных особенностей этой музыки. Она должна быть «сыграна», «разыграна» на сцене — не только в музыкальном, но и в артистическом смысле. Композитор доверяет исполнителям самый процесс творчества: только они могут придать сочинению окончательный характер. Словом, симфония включает в себя игру во всем многообразии ее проявлений.

Известно, что с момента своего зарождения симфония стремилась выйти за грани чистой музыки. Хочу оговориться сразу, что я далека от мысли абсолютизировать этот процесс. Во все времена жили и творили композиторы, которым вполне доставало языка самой музыки, — Моцарт и Шуберт, Брамс и Стравинский. Я беру лишь один фланг в развитии симфонии. Гайдн искал выхода в действие и игру: «Прощальная» симфония осуществила его. Бетховен в Девятой нашел синтез со словом, распевым человеческим голосом. Берлиоз в драматической симфонии «Ромео и Юлия» осуществил союз симфонии с ораторией и оперой. Айвз и Малер — независимо друг от друга — наметили выход в многоплановое,

стереофонически организованное пространство. У них же симфония «снизошла» до музыки улицы, причем не только до ее интонаций, но иногда и до имитации ее затрапезной тембровой одежды. Скрябин в «Прометее» открыл контакты звука с цветом.

В момент своего создания почти все эти сочинения воспринимались как жанровые утопии. Утопия Бетховена ждала 70 лет (попытка Листа в «Фауст-симфонии» не закрепились в практике) и дождалась Второй симфонии Малера, а еще через несколько десятков лет породила новый жанр вокальной симфонии. Утопия Скрябина дала росток, кажется, только в кино. Гайдн был единственным из названных композиторов, кто не претендовал на жанровую утопию. Он просто шутил, то грустно, то весело. Но несмотря на это, он создал утопию, и она ждала ровно 200 лет. Разумеется, эта генетическая связь симфонии Шнитке с «Прощальной» Гайдна не касается преемственности характера обоих произведений. Я хотела лишь подчеркнуть, что выход жанра в действие, в игру, в открытый мир нашел продолжение в наши дни...



Сергей Прокофьев.
Конец 1910-х гг.



Игорь Стравинский.
Лезен, март 1914 г.

Мария Юдина.
Конец 1910-х гг.



М. В. Юдина и И. Ф. Стравинский. Москва, октябрь 1962 г.



Н. И. Сизов за роялем
в Третьей студии МХАТ. 1922 г.



Яков Эммануилович
Голосовкер



Александр Николаевич
Скрябин



Арнольд Шёнберг



Альбан Берг. 1927 г.



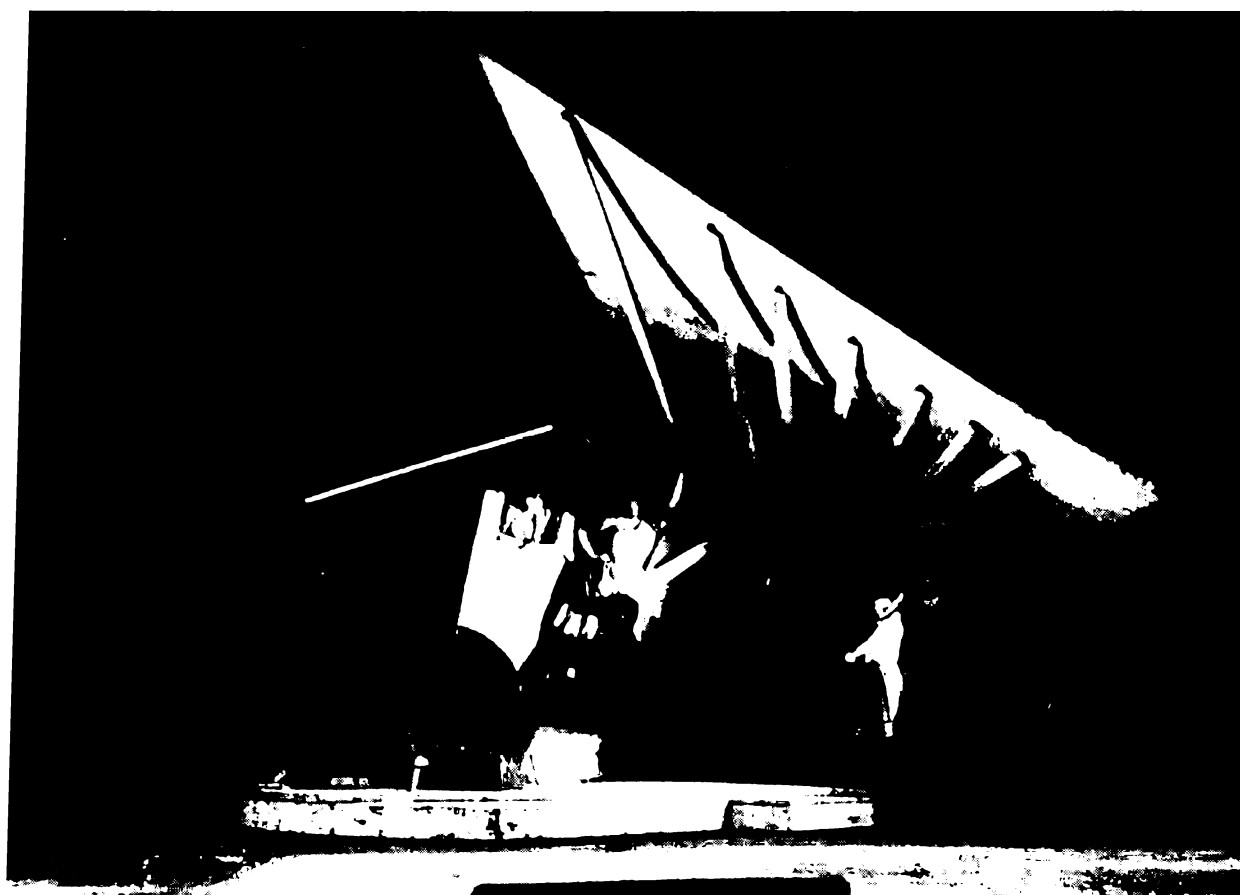
С. Радлов. Режиссер спектакля
«Воццек» А. Берга. Ленинград, 1927 г.



А. В. Мосолов.
Фотопортрет М. Наппельбаума.
1928 г.



Установка к первой картине оперы А. Берга «Воццек» (у капитана).
Художник Мих. Левин. 1927 г.



Установка к третьей картине оперы А.Берга «Воццек» (комната Марии)
Художник Мих. Левин. 1927 г.

С. С. С. Р.

НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ПОЧТ И ТЕЛЕГРАФОВ

МОСКОВСКИЙ РАДИО - ЦЕНТР



ПРИМЕЧАНИЕ: Данное удостоверение при увольнении должно быть обязательно возвращено.

Удостоверение № *4*
Грв. *Мосолов*
Александр Васильевич состоит

на работе в Радио - Центре НКПит
и занимает должность *Радиотехника*

Мосолов
Александр Васильевич
Радиотехник Группой
"Опер" 1930 г.
Г. Москва

Центр Радио-Связи
Г. Москва
Зав. А. В. Мосолов

Удостоверение А. В. Мосолова, сотрудника Московского радицентра. 1930 г.

СССР

Народный Комиссариат Внутренних
Дел

Главное Управление
испр.-труд. лагерей

ВОЛЖСКИЙ
исправительно-трудовой

ЛАГЕРЬ

Шестаков 23

существо 1938 г.

№ 90552



А. Мосолов

(подпись владельца справки)

ПРАВКА

Освобождение Александра

Дата гр.

1909 года, уроженцу (не)

рождения 1909 года, уроженцу (не)

осужденному(ной) Александрову(не)

Московской области

23.09.1937 г. по ст.ст. 10-11 УК к заключе-

нию в ИТЛ на 5 лет (лет)

в прошлом судим не судим

В том, что он (она) Александров Александрович (на) 23.09.1909 г. рождения, уроженец (не) Московской области, освобожден (на) 23.09.1938 г.

Волжского лагеря НКВД СССР освобожден (на) 23.09.1938 г. Удостоверение выдано 23.09.1938 г. до ст. 11 422

Ж.-Д.

интервью не может, при утере невозобнов.

Владелец справки 23.09.1938

Волгоград НКВД СССР

Нач. уч.-распред. отделения

А. Мосолов

Справка об освобождении А. В. Мосолова
из Волжского исправительно-трудового лагеря. 1938 г.

А. В. Мосолов.
Фотопортрет М. Наппельбаума.
1928 г.



Леонид Алексеевич
Половинкин. 1920-е гг.





HOTEL LAURELTON

J. G. BOGGS

147-149 WEST 55TH STREET

NEW YORK

TELEPHONE CIRCLE 0240

Musikblätter des Anbruch,
Heft I, Karlsplatz 6.

Le 13 Février 1926.

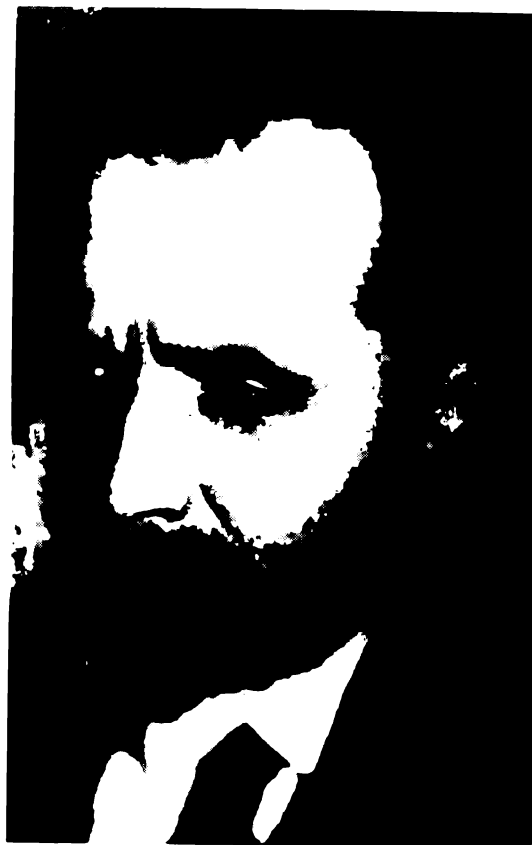
Messieurs,

Je vous remercie pour votre aimable lettre du 20 Janvier. Vos questions sont très intéressantes, mais il faudrait bien travailler les réponses. J'ai énormément de travail pour ce moment, vous voudrez donc bien m'excuser de ne vous avoir pas fait l'article demandé, surtout que le mois de Février est bien avancé et vous ne pourriez jamais avoir cet article à temps.

Veuillez accepter, Messieurs, l'expression de mes sentiments distingués.

Serge Prokofieff

Николай Яковлевич
Мясковский



Абрам Исакович Дзимитровский
с дочерью Лизой и женой Беллой Давыдовной



Г. Н. Попов.
На обороте фотографии
дарственная надпись
Л. В. Яковлевой-Шапориной.
1935 г.



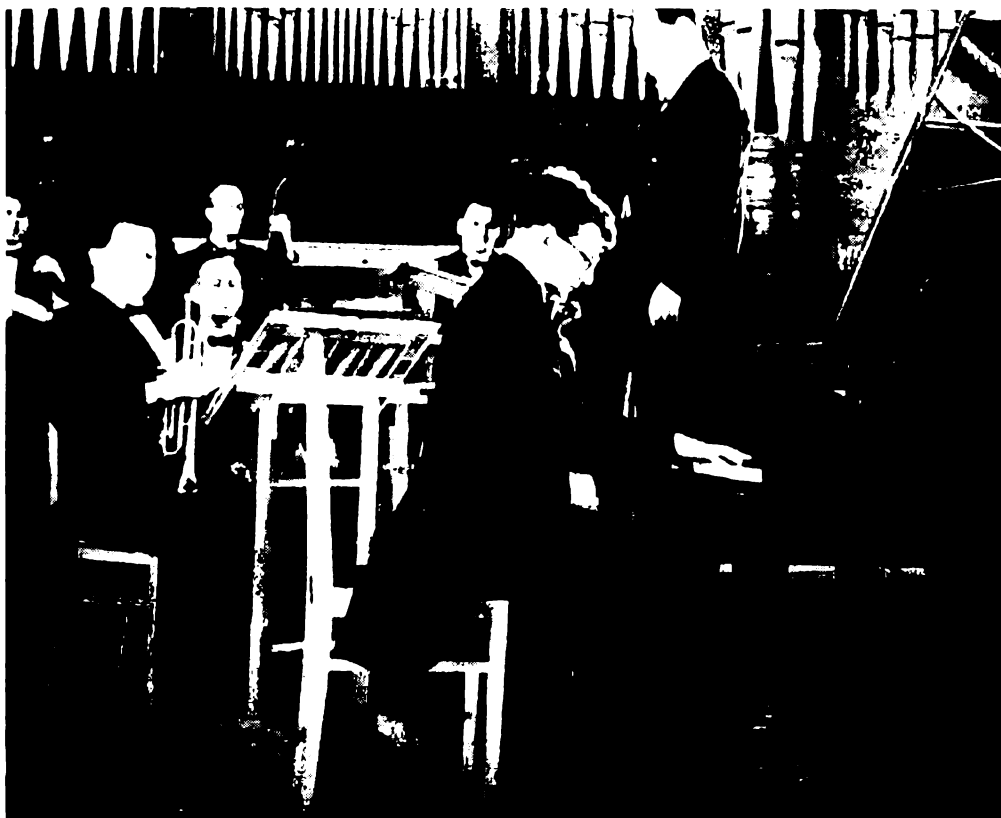
Любовь Васильевна
Яковлева-Шапорина. 1940 г.

Дорогой Любовь Васильевна
Шапорина, - мою
обязательную, сердечную
другу -
на добрую память

Гарин Попов.

1935. XI-1.

Деревное Село.



Д. Д. Шостакович играет финал Первого фортепианного концерта в Большом зале Московской консерватории. Кадр кинохроники второй половины 1930-х гг.



Сцена из балета Д. Д. Шостаковича «Светлый ручей». Исполнители: З. Васильева, П. Гусев, А. и С. Мессереры. ГАБТ. 1935 г.



Альфред Шнитке



Виктор Абрамович Цуккерман



Татяна Мелентьева



ЗАКОН ПОКОЛЕНИЙ: ИСТИНА «РОЖДЕННОГО В N-28-м ГОДУ»

*О Викторе Абрамовиче Цуккермане**

Среди моих учителей в консерваторские годы некоторые определили мою дальнейшую судьбу. Их — музыкантов, непохожих друг на друга, преподававших различные теоретические предметы, — объединяла одна общая черта, которую я не побоялась бы назвать рыцарственным отношением к музыке. Виктор Абрамович был одним из них. С тех пор я стремилась приблизиться к этому высокому примеру общения с музыкой.

Занятия с ним начались на втором курсе в 1947/48 гг. В то время курс «Анализа» поочередно вели два профессора: Виктор Абрамович Цуккерман и Лев Абрамович Мазель. Мой курс «достался» Виктору Абрамовичу. С первого его появления в классе и вплоть до последней лекции ничто не нарушило впечатления редкой музыкальности, глубины, огромных знаний и совершенства выполнения задуманного, за которым стоял не только его талант, но и пласт культуры, мне тогда совершенно неведомой. Ощутить культурное пространство его довоенного прошлого я смогла лишь много позже и в последний раз, слушая выступление Виктора Абрамовича на вечере памяти Болеслава Яворского 6 мая 1987 г. Тогда я особенно четко ощутила исторический ритм учений о музыке в России XX века, смену элементарно-конструктивных, аналитических теорий и учений, стремящихся охватить музыку в ее целостном облике. Поколение крупнейших русских теоретиков музыки 10–20-х гг., создателей оригинальных теорий — Б. Яворский, Г. Конюс, Г. Катуар, — не одной ли они «горной породы» с русскими живописцами-мыслителями — П. Филоновым, К. Малевичем, В. Кандинским, с теоретиками русского конструктивизма?

Сколь ни различны эти теории, их создатели были поглощены познанием «первозлемента» (Кандинский), «строительной клетки» (Конюс), «единицы действия» (Филонов) своего искусства и задачей возвести на ее основе универсальную систему, подчас объединяющую произведение искусства, человека, самое землю с ее законами. «Сознательно или бессознательно,

* Опубликовано в кн.: В. А. Цуккерман — музыкант, ученый, человек: Статьи, воспоминания, материалы. М.: Композитор, 1994.

искусства подчиняются словам Сократа „познай самого себя“. Сознательно или бессознательно, обращаются постепенно художники всех искусств преимущественно к своему материалу и исследуют, испытывают его, взвешивают на духовных весах ценность тех элементов, силой которых призвано творить их искусство», — писал В. Кандинский¹ (изд. в 1911 г.).

Различны оказались и обоснования таких универсальных систем — закон пропорций и симметрии либо же уподобление произведения искусства органическому произрастанию существа: как дерево растет, как «творит» природа из атомов и молекул (*Филонов*), музыкальная речь — «проявление самой жизни, жизни совершающейся» (*Яворский*). Утверждая себя, эти теории в полемике с прежними нередко возводили первоэлемент до степени сверхэлемента, превращали «акцент системы» в «сверх-акцент».

И коль скоро эти теории действительно из одной «горной породы», станет понятна и закономерна тяга следующего за ним поколения к нерасчлененному, целостному облику натуры, впитавшему, однако, опыт аналитизма, как, например, новое возрождение фигуративной живописи, осознание «нового периода», в основе которого «лежит стремление личности установить какое-то живое, конкретное равновесие между собой и действительностью, опираясь исключительно на свои пластические средства»² (закон смены поколений через 28 лет открыл и интерпретировал еще один русский творец-мыслитель — В. Хлебников: «Истина рожденного в N-ом году обратна истине рожденного в N–28-м году»³).

Однако в творчестве русских художников эти устремления были поставлены в тягостную зависимость от постулированного в 30-е гг. метода искусства. И многие из тех, для кого он оказался неприемлемым, унесли с собой в физическое и общественное небытие совершенно новые типы целостного мира — аскетического, либо лубочного, либо космически грандиозного, но всегда безмерно далекого от требуемого жизнеподобия.

Музыкальная теория 30-х гг. оказалась в какой-то мере защищенной благодаря научной специфике самого предмета. Целостный анализ музыки мог родиться именно в это время на фундаменте, заложенном аналитизмом 10–20-х гг. как естественная реакция на него и как продолжение исторического процесса. Не случайно как раз в 30-е гг. произошло и переименование курса: старый «Анализ форм» уступил место «Анализу музыкальных произведений».

Когда Виктор Абрамович начал читать у нас лекции, я еще не знала всей предыстории его предмета. Но было совершенно очевидно, что этот

¹ Кандинский В. О духовном в искусстве: Буклет к выставке. Л., 1989. С. 16.

² Юдин Л. Дневник. Архив семьи Юдина. Цит. по: Ковтун Е. Пути русского авангарда // Советское искусство 20–30-х годов. Л.: Искусство, 1988. С. 16.

³ Хлебников В. Спор о первенстве. Закон поколений // Велимир Хлебников. Творения. М., 1986. С. 651.

«блестящий», как тогда говорили, курс В. А. Цуккермана блистает не внешним блеском, но излучает ровный свет из глубины скрытого в его душе и воображении музыкального космоса, возведенного и культивированного вдумчиво, тщательным слухом, интеллектом, знанием и артистизмом Виктора Абрамовича.

Я не помню, чтоб Цуккерман — один из создателей комплексного анализа — декларировал эту целостность во время занятий. Впечатление о ней у меня возникало непроизвольно в процессе изучения предмета, содержанием которого являлось музыкальное произведение, постигаемое прежде всего сквозь призму формы. В этом курсе возникли, естественно, свои «ударения», например повышенное внимание к метрической акцентности, масштабному развитию, к мелосу. Это — закономерно. Само различие акцентов рождалось в ходе исторического процесса. И теперь, в «новый период», оно оказалось обусловленным стремлением личности установить «живое, конкретное равновесие между собой и действительностью» музыкального произведения. Сам Виктор Абрамович позже, говоря о Яворском, сформулировал это так: «Нельзя забывать, что есть различие между стороной музыки, которая воплощает в лице лада высшую доступную музыке и вместе с тем обобщенную, менее близкую к конкретной выразительности закономерность, и иными элементами, которые более или менее непосредственно связаны с выявлением экспрессии, как, например, мелодическая линия, или с близким человеческой природе принципом периодичности, как метрическая акцентность»⁴.

Целостное ощущение феномена музыки рождалось в занятиях с Виктором Абрамовичем также благодаря редкой гармонии его мысли о музыке, слова о музыке и «произнесения» самой музыки, когда он садился за инструмент, чтобы проиллюстрировать то или иное свое положение. Дело не только в том, что Виктор Абрамович на редкость хорошо говорил и был превосходным пианистом. Все в целом являло собой пример тончайшей культуры общения с музыкой, в котором невозможно оскорбить музыку бессмысленным ее разбором, оскорбить музыку словом — случайным или пошлым — либо же неряшливым прикосновением к роялю.

Того же он требовал и от студентов на индивидуальных занятиях. Я постигала в его классе не только знания и метод анализа, не только опыт — как объяснить смысл музыкальных явлений, как показать причинно-следственные связи между ними, — и в этом Виктор Абрамович шел по стопам своего учителя Яворского. Я училась также умению найти слово — подчас неуловимое, единственно возможное в том или другом случае, слово, которое, естественно, не может стать адекватным смыслу звуков — оно не для того призвано, — но в определенный момент способно вызвать родственный звукам ассоциативный мир. Устное слово о музыке самого

⁴ Цуккерман В. А. Яворский — теоретик // Б. Яворский. Воспоминания, статьи и письма / Под общей ред. Д. Шостаковича. Т. 1. М., 1964. С. 177.

Виктора Абрамовича — будь то в лекции или в частном разговоре — всегда притягивало, помимо аналитической точности, отражением душевной тонкости и безукоризненного вкуса.

В 60-е гг. в ритме русских учений о музыке пробили час нового аналитизма. И хотя его возникновение многими нитями синхронно связано с аналитическими тенденциями европейского музыкального авангарда, в России он, мне кажется, возрос на собственном фундаменте, заложенном теориями о целостной природе музыкального произведения, возрос как естественная реакция на них и как продолжение исторического процесса. Ничто ценное не пропадает в подлинных учениях. Приемля или оспаривая истину «рожденного в N-28-м году», следующее поколение с благодарностью возвращается мыслями к учителю.

Слово *безмолвие*, скрыто присутствующее в теме нашей конференции, уже произнесено о. Георгием Чистяковым. Я продолжу эту тему, хотя пойду своей тропой. Мне очень хотелось бы, чтобы сегодня звучала *музыка*. Ведь Александр Викторович Михайлов был не только филологом, но и музыкантом. Мой словесный текст продлится лишь несколько минут¹; продолжением его могла бы стать музыка, записанная в партитуре, внешне — музыка безмолвная. Итак, *музыка, слово, безмолвие*.

Как и звук, тишина в музыке имеют в нотной записи свои особые знаки. Важнейший из них — *пауза*. Но что есть пауза? Определения музыкальных словарей чем ближе к нам, тем неуклоннее стремятся к точности, так часто граничащей с сухостью. В русском «Музыкальном энциклопедическом словаре» (1990) мы читаем: «Пауза — длящийся определенное время перерыв в звучании одного, нескольких или всех голосов музыкального произведения»². «Длящийся... перерыв»! Коряво, лишено выразительности и по сути неверно!

Но попробуем двигаться ретроспективно. Вот «Карманный музыкальный словарь», пересмотренный и дополненный князем В. Ф. Одоевским (1882): «Pause, знак молчания»³.

Немецкий лексикограф Иоганнес Вальтер в книге «Musikalisches Lexikon...» (1732) дает такое определение: «Pause: eine Ruhe, Stillhalten in der Musik» («Пауза — покой, остановка в музыке»)⁴.

* Опубликовано в кн.: Слово и музыка: материалы научных конференций памяти А. В. Михайлова / Ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров // Научные труды МГК. Сб. 36. М., 2002.

¹ Доклад был прочитан на конференции «Слово и музыка» в 1998 г., посвященной памяти Ал. В. Михайлова.

² Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М., 1990. С. 414.

³ Карманный музыкальный словарь (Терминология Гарраса) / Пересмотр. и доп. князем В. Ф. Одоевским. 5-е изд. М., 1882. С. 86.

⁴ Walther J. G. Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek. Leipzig, 1732 // Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften. III. Kassel u. a. Bärenreiter, 1986. S. 469.

Немецкий педагог Адам Гумпельцхаймер в трактате «Compendium Musicae» с параллельными латинским и немецким текстами (1632) вопрошает: «Quae dicitur Figura Silentij? Pausa» («Как называется фигура молчания? Пауза»)⁵.

Обратим внимание, как нарастает насыщенность смысла паузы при движении в глубь времен! Вот еще одно определение, которое дал испанский монах-доминиканец Томас де Санта Мария в трактате 1565 г.: «Pausa — Guardator del Silentio» («Пауза — хранитель молчания»)⁶. Вот оно — самое сокровенное! Невольно вспоминается фреска «Св. Доминик», выполненная Фра Бартоломмео в монастыре Сан-Марко во Флоренции (доминиканец Фра Бартоломмео умер в 1517 г.). Св. Доминик изображен приложившим палец к сомкнутым губам. Что это? Призыв к безмолвной молитве или предостережение?

«О тишине, царящей в Ассизи, можно было бы написать целый трактат. Тишина — суть Ассизи и его духовная архитектура. Она запечатлена в романском камне, она выражена в облике церквей и людей, она наполняет духом покоя и мудрости все улицы, площади и дома. Трудно сказать, царила ли эта тишина в Ассизи еще до прихода святого Франциска, или же это он ее сотворил, запечатлел в молитве по образу своей души. Ассизи, несомненно, самое тихое место в мире, а его обитатели — самые тихие люди на этой земле... Местные жители кажутся одним из аккордов молчания, а его венец — звон колоколов, созывающих на молитву „Ангел Господень“ (Angelus). Ассизские колокола не нарушают тишины, они — ее часть»⁷.

Ныне живут на европейском континенте композиторы, для которых драгоценна именно эта миссия паузы — хранить безмолвие. Это не Эрвин Шульхоф, написавший в 1919 г. фортепианную пьесу «In futurum», состоящую из одних тщательно выписанных на нотоносце пауз (см. пример 1 на с. 167).

Это и не Кейдж с его эпатирующим опусом «4'33"». Это — носители другого, почти сакрального отношения к безмолвию в музыке. Этим даром обладают немногие, в том числе киевлянин Валентин Сильвестров, ленинградец Александр Кнайфель, тбилисец Гия Канчели. Речь пойдет именно о Гии Канчели, но не о семи его симфониях, где действительно есть «тихая музыка» и оглушительные паузы, а о цикле его пьес для камерного оркестра и голоса либо инструмента, написанных в 90-е гг. XX века. Они называются: «Утренние молитвы», «Дневные молитвы», «Вечерние молитвы», «Ночные молитвы». К ним примыкают композиции «Exil» и «Abii ne viderem».

⁵ Gumpelzhaimer A. Compendium musicae Latino-Germanicum. 8. Aufl. Augsburg, 1632. S. 14.

⁶ Fray Tomàs de Santa Maria. Libro llamado Arte de tañer Fantasia para tecla, vihuela y todo instrumento de tres o quattros ordenes. Valladolid, 1565.

⁷ Брандштеттер Р. Ассизские хроники / Пер. Игоря Баранова. М., 1999. С. 38–39.

Zeitmaß-zeitlos

tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!

5

3 3 ?

!!!

!!!

?

!!!!

G.P.
(Marschall
Pause)

3 3

Безмолвие — лоно этих композиций. Паузы часто безмерны. Они обозначаются в партитуре не только обычными знаками, не только давно знакомой фермой, не только запятой, но и цифрами секундомера для дирижера. И даже прерываясь взрывами *fortissimo*, безмолвие тотчас, словно крылом, покрывает яркость звучности. Молчание — не всегда абсолютно, часто оно принимает облик самой природы: это — биение сердца, либо сверкнувший луч звезды, либо трепет воздуха («Дневные молитвы»; см. пример 2 на с. 169–170).

Почти все молитвы Гии Канчели имеют эпитафы на латинском языке. Как правило — это строки псалмов. В «Утренних» и «Дневных молитвах» слово из эпитафы проникает в сочинение и становится одним из голосов музыки, завершая ее.

Одна из композиций называется «*Adii ne viderem*» («Я ушел, чтобы не видеть»). Заголовок многозначен. Его можно истолковать как выражение боли и ужаса человека, решившегося на бегство из родного края. Именно так понимает его автор буклета на компакт-диске (напомним, что в начале 90-х гг. Канчели эмигрировал в Германию). Не отвергая этой трактовки, сам композитор дописал в буклете несколько собственных строк. Они касаются только музыки и потому особенно ценны для нас. Оставляя латинские слова, то есть слово вне пространства композиции, в названии, он бережно соединяет музыку и безмолвие.

«Недавно, — писал Гия Канчели, — я услышал одно суждение, которое показалось мне исключительно метким: „В то время как искусства всех видов стараются убедить, музыка хочет нас ошеломить, захватить нас непосредственно“. Феномен музыки, действительно обладает этим редким свойством, хотя обычно меня больше всего очаровывает таинственная тишина, которая предшествует возникновению звука. Так же и тишина, которая следует за миром звуков, может восприниматься, как музыка.

В рамках моих скромных возможностей рискнул я коснуться в пьесе „*Abii ne viderem*“ этой трудной области. Сказать об этой композиции нечто большее мне трудно, так как в каждом из нас живут совсем личные эмоции и каждый из нас стремится запечатлеть это на свой лад. Из музыки возникает тишина, и иногда сама тишина становится музыкой. Моя мечта — достигнуть подобной тишины»⁸. Состав «*Abii ne viderem*» располагает к поискам этого балансирования между звуком и тишиной: струнный альт-*solo*, фортепиано, бас-гитара и струнный оркестр.

Но вернемся к А. В. Михайлову. Интересовала ли его тема безмолвия? В статье «Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна» Александр Викторович изложил свое понимание молчания с человеческой позиции и на уровне культуры. В предварительном варианте к ней он написал знаменательные слова: «<...> перед лицом

⁸ Гия Канчели. Giya Kancheli. Compact Disk. Gema ECM 1510, 445 941-2, 1995. Буклет.

169

Fl. a. *ppp* *non vibr.*

Ob. *ppp*

Cor. (F) *ppp*

Gr. c. *pp*

T-t. *ppp*

P-no *mf*

Cl. solo *pppp* *non vibr.*

V-no *3/4* *4/4* *3/4 con sord.* *4/4*

V-la

V-c.

C-b.

всего творящегося вокруг наиболее уместно *держать рот закрытым*, молчать от бессилия, пропитываясь чувством ужаса. Умолчание здесь связано с молчанием как новым явлением языка культуры»⁹.

⁹ Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: Избр. статьи // Ред.-сост. Е. И. Чигарева. М., 1998. С. 127.

Сравнивая столь непохожие вещи, как безмолвие Веберна и безмолвие Канчели, решимся все же сблизить их. Александр Викторович, по всей вероятности, распространял свое понимание ситуации на весь XX век¹⁰. Но нельзя не обратить внимание на то, что «*Abii ne viderem*» Гии Канчели и рассуждения Александра Викторовича возникли синхронно: музыкальное сочинение в 1992 г., а статья в 1993-м. Поэтому мы рискнем закончить словами А. Михайлова об А. Веберне: «Эта музыка думает за себя и за историю»¹¹. Говоря же об искусстве музыки в целом, не могу вновь не вернуться к паузе: это не косноязычие энциклопедического словаря, но чистое слово Александра Викторовича: «Все то позитивное, что способен сказать человек, то есть *оркестр внутри* разворачиваемого и порученного ему смысла, — это ничто по сравнению с тем языком *самой сути*, который нам недоступен: в паузе должно прозвучать — *неслышно*, — это недоступное *иное*»¹².

¹⁰ Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: Избр. статьи // Ред.-сост. Е. И. Чигарева. М., 1998. С. 119.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 127.



ПОЭТИКА СЛОВА И ЗВУКА В «AMICTA SOLE» АЛЕКСАНДРА КНАЙФЕЛЯ*

«Облеченная в солнце» («Amicta sole») — одно из самых заветных сочинений Александра Кнайфеля. Экономность музыкальных средств невольно наводит на мысль о несомненной простоте этой музыки. Однако безыскусность ее иллюзорна: организация этого сочинения спрятана в глубине и приводит нас к *слову*.

В 90-е гг., когда Александр Кнайфель обратился к русскоязычным и церковнославянским молитвенным текстам, в его творчестве обозначился новый период. Круг жанров, которые разрабатывает композитор в последние 10–15 лет, стал более локальным. Произошли и глубокие изменения в его музыкальном стиле. Исчезли, а точнее, отступили в глубь черты, связывающие Кнайфеля с авангардными течениями.

Однако очень многие существенные особенности его музыкальной стилистики ранних и зрелых лет не только сохранились, но получили в произведениях 90-х гг. новое развитие. Можно сказать, что в разнообразнейшем звуковом спектре конца XX века композитор обрел свой собственный, может быть, самый дорогой для него тембровый круг. В этом круге на первом плане — звучание солирующей виолончели и женского сопрано. В качестве продолжения этих красок в мысленном пространстве веерообразно располагается ансамбль солирующих виолончелей, еще дальше — хор всех струнных инструментов. Соответственно, в зоне сопрано соло размещаются детские голоса, женский хор, мужские falsetti. Все сказанное не означает исключения низкого регистра в вокальных хорах, вся регистровая палитра которых особенно выразительно раскрывается в «Восьмой главе». Не означает все перечисленное и отказа от духовых и ударных инструментов, особенно их высокой тесситуры, а также от фортепиано (или других клавишных). Речь идет об излюбленной тембро-регистровой сфере звучания.

Новое осмысление приобрели черты стиля, сформировавшиеся раньше. Уже в 60-е гг. Кнайфель открыл для себя выразительность одноголосия с опорой на модальность. Таковы «Монодия» для женского голоса (1968) и «Lamento» для виолончели соло памяти Леонида Якобсона

* Статья закончена в апреле 2005 г.

(1967), в последнем разделе которого композитор, вероятно, впервые, почувствовал способность творить молитву инструментом, хотя слово еще и не присутствует. Правда, в этих опусах ощущается атмосфера времени. Глубоко права С. Савенко: «„Lamento“ аналогично авангардным виртуозным пьесам типа Секвенций Лучано Берио и предъявляет предельные требования к солисту-виртуозу»¹.

Достаточно рано наметилось в музыке Кнайфеля и особое отношение к оркестровым инструментам. Он воспринимает их не как оркестр в целом, а как группу солистов (сколько бы их ни было). В произведении «Жанна, passione 56-ти» (1970–1978) композитор заявляет состав из 13-ти групп инструментов. В «Нике» (середина 80-х гг.) древнегреческий текст из Гераклита «„произносится“ ансамблем 17-ти инструментов „сфинксов“»². Несмотря на то что Кнайфель писал музыку и для «хора струнных инструментов» («Возношение»), он трактует эту группу оркестра не как «массу», а как собрание индивидуальностей. Как и в отношении композитора к людям, каждая партия уникальна, каждый исполнитель уникален.

Эти, а также многие другие черты мы обнаружим в сочинениях Кнайфеля 90-х гг. Перечислим важнейшие для нашей темы:

- «Возношение» для хора смычковых инструментов (1991).
- «Свете Тихий», Песнь Пресвятой Богородицы для Татьяны Мелентьевой (1991).
- «Лестница Иакова», Glossolalia 13-ти (1992).
- «Восьмая глава», canticum canticorum для храма, хоров (четырех) и виолончели (1993).
- «Маранафа», слово огласительное Иоанна Златоустого для солистов, ансамблей, хоров и оркестров (1993).
- Молитвы Святому Духу («Царю Небесный», 1994; «Утешителю», 1995).
- «Пятидесятый псалом» (Psalm 51) для виолончели соло (1995).
- «Облеченная в солнце» («Amicta sole») для солистки солистов (1995).
- «Блаженства» для Мстислава Ростроповича — виолончелиста, пианиста, дирижера (1996).
- «Lux aeterna» для двух псалмопевцев (1997).
- «Сие дитя» (1997).
- «Скиния» (1998).

Одно лишь перечисление наименований в этом хронографе убеждает нас в том, что Кнайфель сосредоточился в 90-е гг. на духовных и литургических текстах, а если говорить точнее — на молитве и текстах Писания, переданных языком музыки. Другая — «светская» линия тем не менее живет полнокровной жизнью. Ярчайшим продолжением quasi

¹ Савенко С. Магия скрытых смыслов // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 1. М., 1994. С. 189.

² Там же. С. 197.

sinfoni'i «Глупая лошадь» на стихи Вадима Левина (1981) с его многообещающими словесно-музыкально-театральными открытиями стала «Алиса в Стране Чудес» по Льюису Кэроллу (2001), поставленная в Амстердаме Королевской оперой 4 сентября 2001 г. Один из рецензентов назвал ее «цирковой оперой с акробатами, поющими музыкантами и танцующими певцами»³. Трудно поверить, но автор «уникального эксперимента» в опере и автор тончайших созерцательных сочинений «не от мира сего» — один и тот же композитор. Тем не менее эти, казалось бы, несовместимые сферы творчества Александра Кнайфеля роднит единство музыки как духовного искусства. Оно ощутимо в области поэтики слова и звука, а также поэтики слово-звuka и пространства.

МОЛИТВЕННОЕ СЛОВО В МУЗЫКЕ

Музыке Кнайфеля, связанной с Писанием или другими текстами религиозного содержания, присуще особое отношение к слову. Исполнение в концертном зале может обрести характер не «светского», но совершенно интимного общения с религиозной музыкой, если для этого созданы определенные условия. Тем более интимное внехрамовое молитвенное состояние возникает при прослушивании музыки дома в записи.

В любом случае композитор имеет дело с высоким словом, **молитвенным словом**, предполагающим крайне бережное, целомудренное отношение к себе. Композитор сопричастен созданию молитвы. При этом современный композитор постсоветского времени, для которого сочинение религиозных композиций еще не стало нормой профессиональной практики, как это имело место в дореволюционной России, вероятно, особенно остро ощущает свою ответственность высшего порядка перед духовным текстом.

Между композитором и гимнографическим словом может стоять уже канонизированный древний напев — григорианский хорал в римско-католической традиции либо знаменный распев в традиции православной церкви. Кнайфель, не прибегая к обработкам гимнов, предпочел им «свободный тематизм» в русле знаменной традиции.

Переходя к «Amicta sole», назовем прежде характерные черты, свойственные поэтике слова во многих музыкальных композициях Кнайфеля 90-х гг.

Молитвенное слово присутствует в его произведениях этой поры во множестве обликов. Оно выполняет весьма разнообразные и подчас неожиданные функции в музыкальном произведении. Это:

— *пропетое слово* как образ цельного музыкального высказывания. Здесь раскрывается традиционная роль слова в музыке как носителя вербального смысла;

³ Спел Миша. Одухотворенный цирк // Мариинский театр. № 1–2. 2002. С. 8.

— *пропетое слово как часть стиха, членяемая на более мелкие фрагменты* (слово, сочетание слов, слог);

— *пропетое слово, обработанное в многоканальной семплерной технике* и обретшее функцию эмоционально активной фонемы;

— *слово, пропетое исполнителем внутренне*. «Текст не произносится, но интонируется, у всех инструментов, как если бы он звучал у голосов», — определяет композитор (большинство произведений после «Ники»);

— *слово в функции тайнописи или криптограммы* («Amicta sole»);

— *ассонанс на гласный звук как элемент фонической организации текста*.

Говоря об «Amicta sole», мы будем обращаться также и к другим сочинениям Кнайфеля этих лет.

Примечательна характеристика «Amicta sole», данная самим композитором: «„Облеченная в солнце“ возникла в стремлении охватить женские образы из Библии, фольклора, классики — как сбывшееся пророчество о Новом Свете, Новом Граде, Новой Марии, как музыкальное приношение Татьяне Мелентьевой, в чьем пении всегда несравненный свет.

„Утреневати“ — цель Творения — одно из ключевых слов православной молитвы ко Пресвятой Троице, молитвы поразительной и пронзительной. Она как бы произрастает из двух родословий Иисуса Христа — от Матфея и от Луки.

„Документальность“ евангельских родословий обращена к нашей живой памяти, унаследованной через все времена, чтобы человек, Богом вызванный к жизни, поверил в свою единственность, неповторимость, невозможность забвения.

Их зеркальность представилась мне подобием Собора, венчаемого Царицей Мира»⁴.

В этой композиции автор соединил три богословских текста. Один из них — молитва ко Пресвятой Троице; два других представляют собой фрагменты из Евангелия от Матфея (I, 2–16) и Евангелия от Луки (III, 23–38). Их объединяет «мысль о начале»⁵. В первом случае — Молитва, глубоко личная, читаемая в начале дня. В двух других — родословиях Иисуса — «начало нового этапа человеческой истории, который открылся с приходом Спасителя в мир»⁶.

Смысл включения трех текстов в одно сочинение раскрывается композитором в двух планах: графическом и тексто-музыкальном. Графический образ текста — как вербального, так и нотного — важен для композитора в исключительной степени. И в этом сочинении, и в других он представляет собой один из элементов поэтики музыкального произведения,

⁴ Интервью, данное композитором перед российской премьерой в июне 2000 г. в Санкт-Петербурге.

⁵ Чистяков Г. Над строками Нового Завета. М., 2000. С. 26.

⁶ Там же.

в которую композитор включает оформление рукописи и издания. К трем упомянутым текстам А. Кнайфель добавляет перевод молитвы ко Пресвятой Троице с церковнославянского на русский язык и располагает все четыре текста крестообразно (см: таблицу 1):

Таблица 1

Молитва ко Пресвятой Троице
От сна встав, благодарю Тя, Святая Троице,
яко многия ради Твоея благодати и долготерпения
не прогневался еси на мя, ленивую и грешную,
ниже погубил мя еси со беззаконными моими;
но человеколюбствовал еси обычно
и в нечаянии лежащую воздвигл мя еси,
во еже утешити и славословити державу Твою.
И ныне просвети мои очи мысленныя,
отверзи моя уста
поучатися словесем Твоим,
и разумети заповеди Твоя,
и творити волю Твою,
и пети Тя во исповедании сердечном,
и воспевати всесвятос имя Твое,
Отца и Сына и Святаго Духа,
ныне и присно и во веки веков. Аминь.

Mt I 2–16

Авраам родил Исаака; Исаак родил Иакова; Иаков родил Иуду
и братьев его;
Иуда родил Фареса и Зару от Фамари; Фарес родил Есрома;
Есром родил Арама;
Арам родил Аминадава; Аминадав родил Наассона; Наассон
родил Салмона;
Салмон родил Вооза от Рахавы; Вооз родил Овида от Руфи;
Овид родил Иессея;
Иессей родил Давида царя; Давид царь родил Соломона от
бывшей за Уриею;
Соломон родил Ровоама; Ровоам родил Авию; Авия родил Асу;
Аса родил Иосафата; Иосафат родил Иорама; Иорам родил Озию;
Озия родил Иоафама; Иоафам родил Ахаза; Ахаз родил Езекию;
Езекия родил Манассию; Манассия родил Амона; Амон родил
Иосию;
Иосия родил Иоакима; Иоаким родил Иехонию и братьев его,
перед переселением в Вавилон.
По переселении же в Вавилон, Иехония родил Салафииля;
Салафииль родил Зоровавеля;
Зоровавель родил Авиуда; Авиуд родил Елиакима; Елиаким
родил Азора;
Азор родил Садока; Садок родил Ахима; Ахим родил Елиуды;
Елиуд родил Елеазара; Елеазар родил Матфана; Матфан родил
Иакова;
Иаков родил Иосифа, мужа Марии, от Которой родился Иисус,
называемый Христос.

Lc III 23–38

Сын Иосифов, Илиев,

Матфатов, Левиин, Мелхией, Ианнаев, Иосифов,
Маттафиев, Амосов, Наумов, Еслимов, Наггеев,
Маафов, Маттафиев, Семенов, Иосифов, Иудин,
Иоаннатов, Рисаев, Зоровавелев, Салафиилев, Нириев,
Мелхией, Аддиев, Косамов, Елмодамов, Иров,
Иосеф, Елизеров, Иоримов, Матфатов, Левиин,
Симеонов, Иудин, Иосифов, Ионанов, Елиакимов,
Мелеаев, Маинанов, Маттафаев, Нафанов, Давидов,
Иессеев, Овидов, Воозов, Салмонов, Наассонов,
Аминадавов, Арамов, Есромов, Фаресов, Иудин,
Иаковлев, Исааков, Авраамов, Фаррин, Нахоров,
Серухов, Рагавов, Фалеков, Еверов, Салин,
Каннанов, Арфаксадов, Симов, Ноев, Ламехов,
Мафусалов, Енохов, Иаредов, Малелемлов, Каннанов,
Еносов, Сифов, Адамов, Божий.

Молитва Пресвятой Троице

Пробудившись от сна благодарю Тебя, Святая Троица,
за то, что по великому Твоему милосердию и долготерпению
не прогневался Ты на меня, грешную и ленивую,
и не погубил меня среди беззаконий моих,
но с присущим Тебе человеколюбием
поднял меня лежащую в беспомощности,
чтобы могла я, молясь спозаранку, славословить владычество Твое.
И ныне просвети очи души моей,
отвори уста мои,
чтобы могла я поучаться слову Твоему,
уразуметь заповеди Твои,
исполнять волю Твою
и возносить Тебе песнопения из глубины сердечной,
и воспевать всесвятос имя Твое,
Отца и Сына и Святого Духа,
ныне и всегда и во веки веков. Аминь.

Перевод Сергея Вакуленко

Рукопись открывается, таким образом, символикой креста, графически запечатлевающей богословскую идею сочинения. Этот пример не единичен. Возникает аналогия с другим произведением Кнайфеля. Оно называется «Восьмая глава. Canticum canticorum для храма, хоров и виолончели» (на текст из «Песни песней»). Диспозиция четырех хоров в интерьере храма, запечатленная в партитуре, представляет собою очертание креста: coro di bambini (b) — у алтаря, f, m, c — «желательно на хорах». В средокрестье указано место для солирующей виолончели, партию которой впервые исполнил 7 апреля 1995 г. в главном храме Америки и Вашингтона Мстислав Ростропович:

Таблица 2

<u>esecutori</u>			
la chiesa			
coro dei bambini (bambini e bambine)	—	b	
coro comune (femmine e maschi)	—	c	
coro maschile	—	m	
coro femminile	—	f	
			violoncello — v (senza sord.) (con sord.)
<u>disposizione</u>			
		b	
f	v	m	
		c	
<u>suono</u>			

dolcissimo sempre

Возвращаясь к «Amicta sole», отметим следующую многозначительную особенность этого сочинения. Разместив два евангельских отрывка по боковым краям листа, смысловым центром которого является текст молитвы ко Пресвятой Троице, композитор создал род обрамления. В этой сакральной конфигурации ему видится Храм. Действительно, в обрамляющих текстах содержатся родословия Спасителя. В Евангелии от Матфея ведется счет поколений от Авраама до Иисуса. В Евангелии от Луки наоборот — перечисление движется вспять, от сына Иосифова, то есть Иисуса, до Адама и Бога («Адамов, Божий» Сын). Возникает «зеркальность», о которой упоминает автор в интервью, иначе говоря, круг вечности: от Иисуса Сына Божия, «от Отца, рожденного прежде всех век» до Иисуса, называемого Христом, который родился от Марии.

Возможна и другая аналогия: евангельские тексты уподобляются клеймам иконы, окаймляющим фигуру в центре. Молитва ко Пресвятой Троице словно окружена, как клеймами, «житиями» поколений, точнее — именами «тех ветхозаветных людей, которые дали плоть будущему Христу»⁷.

Какое же тексто-музыкальное воплощение получила эта идея в «Amicta sole»?

ПРИНЦИП ПОПЕРЕМЕННОГО ПЕНИЯ

Композиция построена по принципу *попеременного пения*, на первый взгляд, структурно родственного прокимну (с ответами-репликами хора) в церковном богослужении. Имеется в виду попеременное произнесение и пропевание текста: «Первый стих прокимна произносится священником и затем повторяется хором. Хор также повторяет первый стих после прочтения священнослужителем каждого следующего стиха. В конце священнослужитель повторяет первую половину первого стиха, а хор поет его вторую половину»⁸. Возможна и аналогия с антифоном, в котором оба мелодических элемента поются. В «Amicta sole» подобная структура выдержана на протяжении всей композиции: тексты попеременно пропеваются «солисткой солистов» (сопрано, обозначенное в партитуре буквой S) и ансамблем голосов и инструментов. «Солистке солистов» поручена молитва ко Пресвятой Троице, ансамблю мальчиков-солистов и инструментам — тексты из двух Евангелий. В дальнейшем будем именовать тексты участников попеременного пения латинскими буквами: TR (Trinitas, Троица) и EV (Evangelium, Евангелия); Евангелие по Матфею обозначается Mt, Евангелие от Луки — Lc.

⁷ Протопресвитор Александр Шмеман. Введение в богословие. Курс лекций по догматическому богословию. Клин: Фонд «Христианская жизнь», 2001, С. 18.

⁸ См.: Воскресная служба октоиха. На церковнославянском и русском языке / Сост. и рус. перевод текста св. Антония Лакирева. М.: Издательство Крутицкого подворья. Общество любителей церковной истории, 2003. С. 26.

Однако намеченная выше структура отражает лишь внешнее впечатление о форме. Секрет взаимосвязи текста и музыки в «Amicta sole» заключен совсем в другом — в некоем, прибегая к метафоре, шифре или ключе⁹ либо формуле, первичной формой которых является слово, точнее, ряд слов, еще точнее — осмысленный *текст*. Выше мы писали об особой функции слова у Кнайфеля, названной нами *тайнописью* или *криптограммой*. Однако в криптографии происходит изменение письма с целью сделать текст непонятным для непосвященных. В шифре, избранном Кнайфелем в «Amicta sole», русский текст не изменен, в нем сохранен прямой смысл, однако секрет шифра едва ли будет разгадан непосвященным без помощи автора музыки.

Указание на ключ находится на титульном листе рукописи в одном из верхних углов: «Аpocalypsis XII–1». И далее в заголовке приводится фрагмент первого стиха из Апокалипсиса: «Облеченная в солнце» («Amicta sole»; см. таблицу 3):

Таблица 3

Apocalypsis, XII–1:

‘ОБЛЕЧЁННАЯ В СОЛНЦЕ’

(‘AMICTA SOLE’)

для солистки солистов

for soloist (female) of soloists

Татьяне МЕЛЕНТЬЕВОЙ

to Tatiana MELENTIEVA

Александр КНАЙФЕЛЬ

Alexander KNAIFEL

⁹ Ключ — «система обозначений букв, на которой построен какой-нибудь способ прочтения шифрованного текста. Вообще средство для понимания или разгадывания чего-либо» // Толковый словарь русского языка / Ред. и сост. Д. Н. Ушаков. Т. 1. С. 1380.

Достаточно ли этого для понимания тайного замысла композитора? Текст первого и второго стихов Апокалипсиса, начиная со слова «жена», гласит:

12, 1... жена, облечённая в солнце; под ногами ее луна, и на голове ее венец из двенадцати звезд. 2 Она имела во чреве и кричала от болей и мук рождения.

Почему выбраны эти строки? В своем интервью композитор дает ответ на этот вопрос: им руководило стремление «охватить женские образы из Библии». Сравним эти фразы: Мария, «от которой родился Иисус» (Mt 1,16); «жена, облеченная в солнце», которая «кричала от болей и мук рождения»; в родословии от Евангелия по Матфею слово «родил» произносится 40 раз. В этих строках, как и в других текстах «Amicta sole», звучит заветная мысль композитора о «начале».

Муки рождения — это начало человеческой жизни, это — утро жизни, начало «нового этапа человеческой истории», начало Восьмого беззакатного дня. Ни разу не прозвучавшие, не пропетые и даже не выписанные в партитуре, но запечатленные в нашей памяти и узнаваемые по ключевому слову «облеченная в солнце», эти строки из Апокалипсиса оказываются четвертым текстом «Amicta sole». Неизреченные его слова не только равноправны с остальными тремя текстами, они возвышаются над ними подобно эпиграфу (и начертаны на титульном листе подобно эпиграфу), за кратким изречением которого читатель может вызвать в памяти всем известное продолжение.

Однако в отличие от эпиграфа, как правило, не несущего формообразующей функции, неизреченный текст из «Откровения святого Иоанна Богослова» структурирует тексто-музыкальную форму «Amicta sole» совершенно особым образом.

ФОРМУЛА. ТАЙНЫЙ ШИФР

Музыкальная композиция, которую мы анализируем, обнаруживает уникальный союз слова и музыки и рожденную этим союзом уникальную тексто-музыкальную форму. Речь идет не только о выборе необычного, нестандартного организующего материала, который должен обеспечить композитору жесткую конструкцию, не только о распространении единого жесткого принципа организации на многие параметры музыкального языка, но и о возможности отклонений от избранного принципа, о нарушении этих принципов, то есть о возможности авторского «произвола». Вспоминаются слова из «Скифов» Александра Блока:

Мы любим все — и жар холодных числ,
И дар божественных видений.

Действительно, избранный для ключа материал — сакральный текст, равно как и те тексты, которые этот ключ призван структурировать, отно-

сятся к той области, в которой невозможно пребывать, не повинаясь воле вне нас. Откровение, без которого немыслимо никакое творчество, непрерываемо сообщает волю Божию именно в таких случаях. Идеи, натолкнувшие Кнайфеля на выбор в качестве ключа строк Апокалипсиса, относились, как мы писали выше, к области, далекой от строгого числового мира. Тем не менее сочинение «Amicta sole» началось, вероятно, именно с выбора нужных «слов» (точнее, слов-чисел) и оценки их с точки зрения потенциальной организующей воли. Речь идет о стадии замысла, предшествующей нотному тексту, о «композиционной модели»¹⁰, часто представляющей собой вербальный или диаграмматический тип текста. Этот предварительный аналитический текст действительно существует в «Amicta sole», но остается от нас сокрытым (хотя автор данной статьи имел несколько бесед с А. Кнайфелем, за что приносит ему глубочайшую благодарность). Мы рискуем с известной приблизительностью воспроизвести здесь композиционную модель «Amicta sole», не задаваясь целью передать здесь сквозное движение музыкальной мысли и детально воспроизвести авторскую работу с этой моделью.

В основе системы, организующей всю композицию, лежит БУКВА РУССКОГО АЛФАВИТА и скрытое в ней ЧИСЛО, выраженное арабской цифрой. Именно число, по мысли композитора, определяет звуковысотную координату музыки. Буква-число очерчивает музыкально-строфическую ФОРМУ сочинения и некоторые другие параметры музыкального языка, заложенные в тексте «ключевого слова», за исключением ритма, который свободен (счетная единица определена композитором как одна четверть и выписана в 1-м такте партитуры; см. пример 1 на с. 183).

Буква-число из текста «Апокалипсиса» наделяется различными функциями. Однако она становится инструментом организации текста только в результате предварительного условия: весь русский алфавит сгруппирован на основе *семеричной системы счисления*, избранной композитором. Приводим рабочую таблицу буквенно-цифровых соответствий:

- 1. = А Ж Н Ф Ъ
- 2. = Б З О Х Ы
- 3. = В И П Ц Ь
- 4. = Г Й Р Ч Э
- 5. = Д К С Ш Ю
- 6. = Е Л Т Щ Я
- 7. = Ё М У

Первая и основная функция буквы из текста «Откровения святого Иоанна Богослова» заключается в том, что букве Апокалиптического текста соответствует *группа слов* из текста молитвы (TR), а также из строк

¹⁰ Термин, предложенный А. Соколовым в кн.: Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.

Mt и Lc; эту группу слов мы будем называть «секцией». Продемонстрированное соответствие создает членения тексто-музыкальной формы. Перечислим начальные секции из текста молитвы:

- | | | |
|-----|---|----------------------------------|
| 1. | Ж | От сна встав, |
| 2. | Е | благодарю Тя, |
| 3. | Н | Святая Троице, |
| 4. | | пробел |
| 5. | А | яко многия ради Твоя |
| 6. | О | благости |
| 7. | Б | и долготерпения |
| 8. | Л | не прогневался еси на мя, |
| 9. | Е | ленивую |
| 10. | Ч | и грешную, |
| 11. | Ё | ниже погубил мя еси |
| 12. | Н | со беззаконьями |
| 13. | Н | моими; |
| 14. | | пробел |
| 15. | А | но человеколюбствовал еси обычно |
| 16. | Я | и в нечаянии лежащую... |

Величина секции в TR отражает синтаксическое членение молитвы (а также — ритм человеческого дыхания при чтении и пении) и отмечена в партитуре ориентирами (цифра в круге¹¹) (см. пример 1 на с. 181).

Первая же страница партитуры обнаруживает включение двух других текстов, а именно двух родословий Христа. Композитор осуществляет решительное вторжение в композиционную форму всех трех текстов: они «рассекаются» на фрагменты и интонируются поочередно. При этом текст молитвы ко Пресвятой Троице составляет смысловой корпус всего сочинения, в то время как оба текста из Евангелий образуют обычно замыкающие и срединные (но изредка и начальные — ц. 4) построения в форме каждой секции. Приводим в качестве примера «словесную диаграмму» с текстом первой секции:

- | | | | | |
|------------------|--------------|---------|--------|---------------|
| 1. От сна встав, | | | | |
| TR | Сын Иосифов, | | | |
| | Lc | Авраам, | | |
| | | Mt | Илиев, | |
| | | | Lc | родил Исаака; |
| | | | Mt | |

Подобная структура выдержана, как мы говорили, на протяжении всей композиции. Варьируется лишь порядок текстов молитвы и Евангелий, сама последовательность Евангелий в каждой секции и количество имен; все эти элементы структуры так же определяются числом. Приводим для

¹¹ Партитурные нотные примеры приводятся по изданию: Hamburg: Edition Sikorski, 1995.

1 КАК БЫ СВЕТОМ ПРЕОБРАЗЕНИЯ

3(p)
От сна во-ста-и,

2
Сын И-о-ан-нов,

3
Ав-ра-ам

И-а-ан-ов,

3
во-з-м-и-са-а-и;

4
Бла-го-во-ро-

3
Ты,

МАТ-ФЕ-ОУ,

2 3
Сла-ва-я Тро-и-це,

2
Ав-ра-ам,

4+1 4
И-а-ан-нов-и-а-и;

И-а-ан-нов-и-а-и-у-у

(p)
Я-ко

(p)
Ав-ра-ам

(p)
от сна

(p)
Сын-и-о-ан-нов;

(p)
А-и-а-и,

(p)
И-а-ан-

примера таблицу нескольких секций, начиная со второй (учитывается лишь пропетое слово):

- | | | | | |
|----|----|------|------|-------------------------------|
| 2. | TR | Lc | (TR) | |
| 3. | TR | Lc | Mt | |
| 4. | Mt | | | |
| 5. | TR | Mt | (TR) | Lc-/ |
| 6. | TR | -/Lc | Mt | (Lc) (TR) (Mt) (Lc-/Mt)(-/Lc) |

(символ -/ обозначает «рассечение» слова на слоги на гранях секций или текстов; круглые скобки ставятся при повторении в секции текстового источника).

Прочитанные подряд и воспринятые линейно строки трех текстов составляют абсурдное по смыслу целое. Между тем напев, исполняемый антифонно, слышится в храме как логичное однолинейное построение, пропетое в тесситуре сопрано (о тонкости тембровых различий будет сказано дальше). Каков же механизм «сцепления» трех различных текстов, в результате которого образуется на редкость совершенное, преисполненное красоты музыкальное высказывание?

Букве апокалиптического текста, как мы писали выше, соответствует не только фрагмент из текста молитвы (TR), но и группы слов из текстов родословий Христа (Lc, Mt). Это соответствие хорошо заметно на примере изложенной «словесной диаграммы» (см. выше).

По мысли композитора, каждый текст Евангелий членится, группируясь вокруг какого-либо имени. Крупные секции чередуются с меньшими секциями; иногда слово «рассекается» на слоги. Но более частым приемом обращения со словозвуком у Кнайфеля оказывается другой. Это — «рассечение» группы слов на отдельные слова *из разных текстов*, например:

Секция 1. Сын Иосифов\Авраам\Илиев\родил Исаака

Секция 2. Благодарю\Матфатов,\Тя,

Секция 3. Святая Троице,\ Левиин,\Исаак родил Иакова; и т. д.

Три текста «Amicta sole» завершаются в разные моменты формы, они словно живут в разных течениях времени. В тексте молитвы — 45 секций, в тексте Lc — 47, в тексте Mt — 52 секции, он завершается последним.

Однако в «Amicta sole» имеется еще один — четвертый словесный ряд. Это — слово, внутренне пропетое инструменталистом. Подобная функция слова очень дорога композитору. Он обратился к такого рода письму уже в «Восьмой главе», предписывая в партитуре: «Словесный текст у всех хоров при пении с закрытым ртом и у виолончели не звучит, но интонируется, как если бы он звучал». Напомним, что виолончель в «Восьмой главе» — *единственный инструмент* в этом сочинении — инструмент Мстислава Ростроповича, которому и посвящена композиция. Его виолончель, может быть, с большим проникновением, нежели даже хоры человеческих голосов, возносит горé бессловесное пение молитвы. Сошлемся и на посвященный ему же «Пятидесятый псалом» («Psalm 51») — композицию для виолончели соло. Весь словесный текст молитвы внутренне пропет виолончелистом. Вероятно, это — уникальный пример неизреченного моления в музыкальном произведении.

В «Amicta sole» текст молитвы ко Пресвятой Троице в неизреченном виде появляется, подобно эхо, с первыми же звуками инструментов — ими также оказываются виолончели. Эти звуки размечают в звуковом пространстве краткие тональные точки, размечают их звучанием консонирующего интервала, а чуть позже — аккорда. В партитуре появляются

вертикальные столбики слогов молитвы, «произносимые» инструментами (см. пример 3, ц. 6–8). Начинается словесный диалог молитвенного текста — слышимого и безмолвного, словно бы пронизывающий воздух. Очень важно общение с партитурой во время прослушивания, при котором «музыка для глаз» приоткрывает тайный замысел композитора.

ФОНИЧЕСКАЯ МЕЛОДИЯ

Переход от женского сопрано к сопрано мальчиков, а затем к партиям инструментов выполнен в тончайшей технике тембровой модуляции. Происходит «перетекание» слоговых фонем и «перетекание» тембров. Первое же звено в этой цепи (партитурные ц. 1–2, пример 1) заслуживает пристального внимания. Именно здесь заложена модель дальнейшей тембровой жизни. Соединение (согласно тайной формуле) трех текстов содержит еще один — пограничный между музыкой и словом пласт: словесные тексты скрывают в себе новый, ранее не упоминаемый нами слой звукового материала. Проникновенное пропевание слогов делает на редкость ощутимой самостоятельную по ЭВФОНИЧЕСКОМУ смыслу линию текста, отличную как от РЕЧЕВОГО, так и от ВЫСОТНО-МЕЛОДИЧЕСКОГО смысла. Эта смысловая линия текста, которую образует ударная гласная — «вершина слога»¹², — может быть названа эвфонической мелодией.

Эвфоническая линия имеется во всяком прозаическом письменном высказывании, а тем более в предельно организованной поэтической речи. Церковнославянский текст молитвы относится к поэзии особого рода. Будучи оригинальным или переводным, он принадлежит к *молитвословному* стиху. «Это свободный несиллабический стих целого ряда церковных молитв и славословий»¹³. Новый текст Кнайфеля создается из трех разных молитвословных текстов. Принцип подобного композиционного объединения в данном случае делает рельефными ассонансы, что особенно важно при пении.

Переорганизация текстов, естественно, разрушает вербальные смыслы каждого, происходит деконструкция композиционной формы. Но сочинение Кнайфеля производит впечатление исключительной гармоничности и законченности целого. В чем же причина этого явления?

Если прибегнуть к метафоре, то мы обнаружим, что «рассеченные» стихи, «рассеченные» слова напоминают сплетенную женскую косу и на слух воспринимаются как единое целое. Если же обратиться непосредственно к звуковому материалу, то попеременное пение сопрано (пример 2а)

¹² Бондарко Л. В. Гласные // ЛЭС. М., 1990. С. 105.

¹³ Тарановский К. Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI–XIII вв. // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 257.

и мальчиков-солистов (примеры 2б,в) строится по принципу продолженного высотномелодического развертывания.

2



Начальный мотив (а) опеваётся в стилистике знаменного распева (б), затем интонируется его вариант (в). При этом кроме *мелодии* разновысотных *тонов* тексты окрашиваются *мелодиями фонем*, линиями ассонансов. Речь идет, таким образом, о фонической ИНСТРУМЕНТОВКЕ на ту или иную гласную.

В начале канонического текста молитвы ко Пресвятой Троице в его церковнославянской версии обращает на себя внимание повтор гласной *а*, которая обладает акустическим признаком *компактности*. Как было показано К. Тарановским на материале русской поэзии, этот звук можно назвать «образцово компактным звуком речи... пригодным для выражения „великолепия, великого пространства, глубины и высоты“»¹⁴, — как писал М. Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию». Ту же мысль Ломоносов выразил в стихах:

*Искусные певцы всегда в напевах тщатся,
Дабы на букве А всех доле отстояться.*

Возможно, переводчик молитвы ко Пресвятой Троице подбирал и другие компактные ударные гласные— *о* и *е*. В совокупности с ударной гласной *а* и несколькими безударными *а* эти гласные фонемы создают торжественно неспешную, светлую, привольную фоническую мелодию, столь близкую настроению этой утренней молитвы:

«От сна́ воста́в, благодарю Тя, святáя Троице,...».

Очень важно, что инструментовка на *а* объединяет и ряд слов в Mt (Авраа́м, Исаа́к). Переорганизация композитором трех разных текстов в *новый текст* создала уже в начале «Amicta sole» яркий эвфонический контраст.

Если тексты TR и Mt в первой и третьей секциях инструментованы на *а*, то инструментовка текста Lc решительно противопоставлена компактным гласным и ориентирована на диффузные гласные звуки *и*, *ы* с привлечением *о* и *е* :

«1. Сын Ио́сифов \ Илиев; 3. Левиин; Мелхиев»

Звучание становится менее наполненным, что тонко гармонирует с тембром голосов мальчиков. Правда, далеко не везде в тексте содержится подобное систематическое противопоставление ассонансов; чаще оно носит спонтанный характер.

¹⁴ Тарановский К. Звуковая ткань русского стиха в свете фонологических дистинктивных признаков // Тарановский К. О поэзии и поэтике. С. 349 / Перев. с англ. Т. В. Скулочевой и М. Л. Гаспарова.

Исключительный интерес при рассмотрении фонической мелодии представляет ряд других, уже чисто музыкальных приемов. Их общая цель — продление гласных звуков, а у инструментов — забота об *угасании* звука. Композитор достигает этого несколькими способами. Прежде всего это медленный темп, крупные длительности нот, стремление еще больше увеличить их. Тому способствует и церковная акустика, и особые виды продления звука. Кнайфель создает на редкость красивые и естественно звучащие последовательности определенных гласных, организованных по ассонансу. В таких случаях «звуковая ткань служит подспорьем смыслу»¹⁵. Таковы следующие приемы:

— «*Повисшая лига*», вслед за которой расположен пустой такт (или такты) без знака паузы на нотоносце. В первой же секции в пропевании молитвы, окрашенном ассонансом на *а*, эта гласная еще два такта продолжает звучать полно и самодостаточно (пример 1, первые пять нотоносцев примера). В дальнейшем именно «повисшие лиги» создают длинные люфт-паузы; голос смолкает, но мы еще пытаемся уловить исчезающий звук в пространстве храма. «Повисшие лиги» применяются и в партиях инструментов. При вступлении арф автор предписывает повисшую лигу буквально каждому звуку, как и в дальнейшем челесте и *crotali*: «Все звуки длятся до полного естественного угасания», читаем в партитуре.

— «*Необходимый след звучания*» (ремарка композитора на 1-й стр. партитуры, сн. 2). Предполагается «неисчезновение» звука, на которое указывает взятая в скобки и набранная петитом нота с двумя лигами по бокам; в это время появляются другие голоса.

— *Лига через такт*, после которой следует штиль без нотной головки. В цифре 1 на безударной третьей затактовой доле в слове «И-ли-ев» гласная «И» сдвигается на следующую долю и становится значимой в ассонансе на *и*.

— Композитор пользуется так называемыми «*добавочными долями*» и «*незаполненными тактами*», то есть скраденными долями. В этих условиях понятие «ударной гласной» становится чистой условностью, потому что в действительности это — «плавающая» гласная.

Работа композитора с ритмически продленными звуками приводит к неожиданным результатам. Задерживаемые вокальные звуки или только их «следы», встречаясь с голосами мальчиков-солистов, превращаются в условиях храмовой акустики в видимость вертикальных созвучий, неуловимых и зыбко мерцающих. Таковы две большие секунды *dis-cis-h* либо *d-c-b* (в примере 3 обведены прямоугольником) (см. пример 3 на с. 188).

Призрачные созвучия из больших секунд материализуются, однако, через слоги текстов с *гласными* на «вершинах слогов». В примере 3 (ц. 6) призрачная гроздь из больших секунд несет в себе четыре мерцающих гласных:

¹⁵ Тарановский К. Звуковая ткань русского стиха... С. 356.

РА-ди

Тво-е-я

БЛА-ГО-СТИ

-НА-

ев,

И-у-да

И-о-си-фоб,

ро-дил

МАТ-ТА-

ФА-ре-са

фи-ев,

-ДИ
-Ев
-ДА
-фОв

В сочинении, которое, казалось бы, целиком построено на неулави-
ваемых закономерностях и отклонениях от них, слух склонен восприни-
мать описанный здесь феномен только как импрессионистический эф-
фект храмовой акустики. Однако это все же не так. В ц. 22 фантомы
секундовых аккордов материализуются в инструментальные созвучия. Их
интонируют ребки — самые субтильные и нежные из всех смычковых
инструментов в составе оркестра (в партитуре — *dolcissimo*). И далее,
вплоть до ц. 33, полисекундовые созвучия у ребков определяют сверну-
тый в вертикали распев (см. пример 4 на с. 189):

Перечислим этот необычный состав инструментов:

Flauti dolci — ренессансные продольные флейты, образующие «высокий хор» из инструментов различных тесситур: flautino, sopranino, soprano, alto.

Flauti — поперечные флейты, также составляющие хор: piccolo, grande, contralto in G.

Oboe

Clarinetto

Далее следуют струнные инструменты:

Ребеки, 4 инструмента. Композитор предупреждает, что «ребеки — незаменимы (на них могут играть незанятые скрипачи группы вторых скрипок традиционного струнного оркестра)».

Violini, 6 инструментов

Viole, 4 инструмента

Violoncelli, 4 инструмента

Contrabasso

(по отношению к струнным указано минимальное количество инструментов).

2 arpe

Celesta

4 crotali (античные тарелочки).

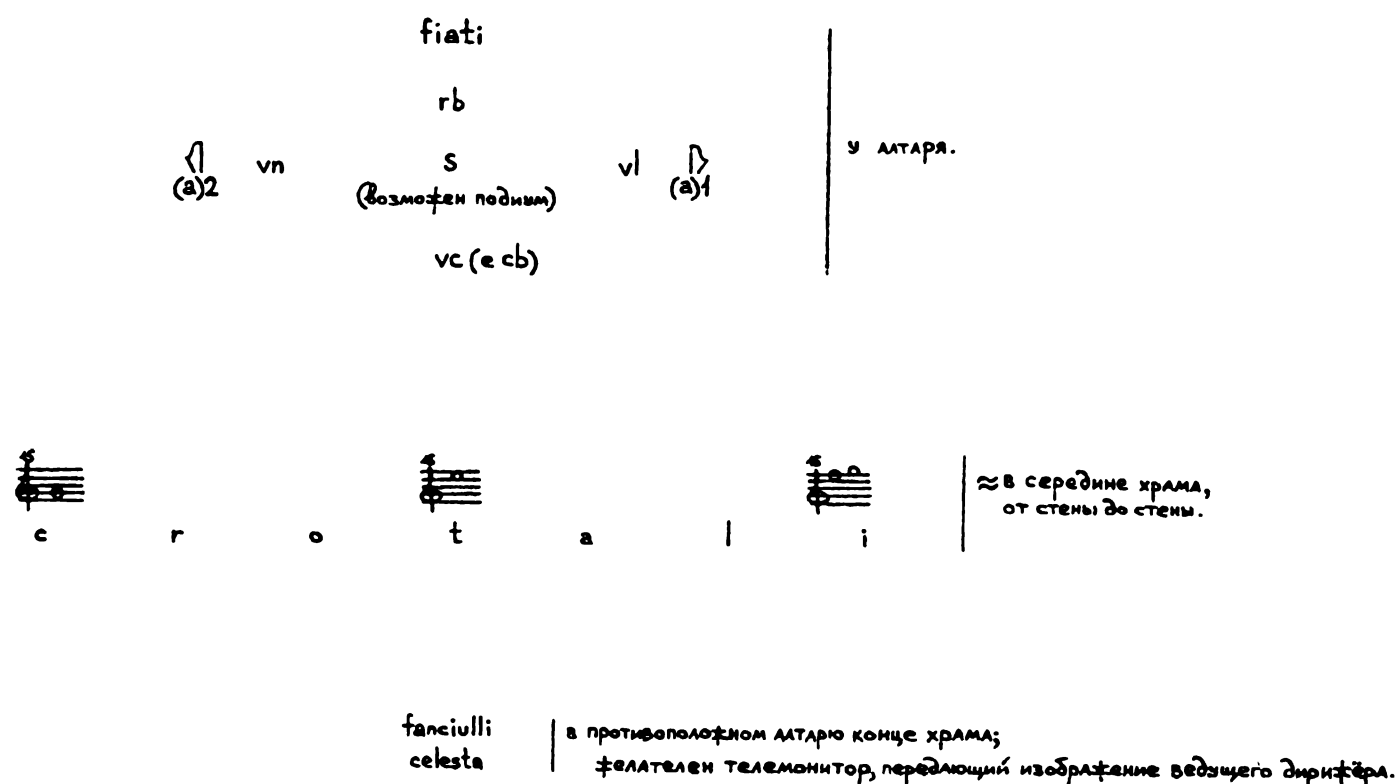
Желая оградить сочинение от искажения звукового баланса, композитор рекомендует дирижеру «стремиться к минимальному составу исполнителей (не исключая его расширения)».

Предписанное автором расположение инструментов в интерьере призвано особым образом очертить храмовое пространство и подчеркнуть стереофонический эффект: «солистка солистов» находится близ алтаря в центре почти всей группы инструментов (S); мальчики (fanciulli) — в «противоположном алтарю конце храма» (рядом с ними находится челеста). Это указание композитора чрезвычайно важно. Именно такое расположение вокальных голосов создает антифонный эффект попеременного звучания слов молитвы и слов евангельских текстов, на котором строится вся текст-музыкальная форма «Amicta sole» (см. таблицу 4 на с. 191):

Принцип попеременного пения и игры на инструментах таит в себе, однако, опасность размывания очертаний музыкальной формы, если он не укреплен какими то иными конструктивными закономерностями. Таковой оказалась очерченная тембровым планом сочинения трехчастность, а также идея нескольких структурных арок, окончания которых не совпадают.

— *Пение* «солистки солистов» (S) обнимает все сочинение (ц. 1–45); по его окончании на слове «Аминь» строка с партией сопрано не исчезает из партитуры, но присутствует в ней без знаков паузы вплоть до последнего такта (см. пример 7), сохраняя тактовые черты. О смысле

disposizione
(предлагаемое расположение)



этой визуальной жизни сопрановой партии в нотном тексте мы скажем несколько позже.

Ряд других тембровых перемен членит всю композицию «Amicta sole» на отчетливо выраженные разделы с очертаниями темброво-репризной трехчастности. Они таковы:

— *Пение мальчиков-солистов (f)*, чередующееся с их молчанием (в этом случае их функцию в попеременном пении выполняют инструменты), образует структуру A-B-A¹ с кодой:

A (fanciulli)	B (tacet)	A ¹ (fanciulli)
ц. 1–15	ц. 16–44	ц. 45–47

В разделе A¹ мальчики возобновляют пение после слова «Аминь» (S) на словах «Зоровавель родил Авиуда» (пример 6). Именно их неповторимый тембр завершает вокальное звучание в «Amicta sole».

— Арку инструментального интонирования образует чередование тембров струнных и духовых инструментов. Оно подчеркнуто различием интервального строения аккордов; в разделе A — аккорды терцового строения, в разделе B — секундового строения, в разделе A¹ и коде — вновь терцового строения:

A (ц. 5–21): виолончели, скрипки, виолончели *flagioletti*, скрипки *flagioletti*;

B (ц. 22–30): *flauto piccolo*, *rebeci*, *flauto dolce sopranino*, *oboe*, *flauto dolce soprano*, *flauto dolce alto*;

(ц. 31–32): модуляция тембров;

A' (ц. 33–45): альты, арфа 1, арфа 2, виолончели, скрипки, контрабас;

(ц. 44): *молчание всех инструментов*;

(ц. 45): скрипки, альты, виолончели;

Кода (ц. 46–52): *clarinetto* и разновидности поперечных флейт, до того не звучавшие, — *flauto contralto*, *flauto grande* (т. е. появление в оркестре, где преобладали ренессансные инструменты, позднейших деревянных духовых), виолончели, альты, скрипки, челеста (ц. 52), кротали (последние такты после ц. 52).

Развертывание тембров в «*Amicta sole*» подчинено единой идее — постепенному утончению, дематериализации звучности. Цель движения к верхнему регистру — преобразование тембрового поля. Здесь нет ничего случайного, каждое изменение инструментовки обусловлено вышеуказанной целью. Таково появление флажолетов у виолончелей после интонирования трезвучий (ц. 15). Таково и введение двух арф (ц. 33), звучащих *dolce-dolcissimo*, сопровождаемое ремаркой: «Обретая верхние (особенно самые верхние) струны предельно нежным, легким прикосновением» (ц. 38 и далее). Движение ввысь венчается звучанием челесты (напомним значение слова *celeste* в итальянском языке — небесный, божественный), а затем *crotali*.

Слова молитвы и Священных текстов обретают музыку. В момент пропевания двух последних стихов молитвы ко Пресвятой Троице, когда называются ипостаси Троицы — «*имя Твое, Отца и Сына и Святаго Духа*», композитор обращается к фундаментальным конструктивным смыслам музыки: унисону, интервальному — обертоновому ряду и к диатонической гамме. Распевание ипостасей Троицы на одном тоне (поочередно на звуках d^2 , c^2 , g^1 и d^1) сопровождается инструментальным интонированием аккордов, составленных из 1, 2 и 3-го тонов натурального звукоряда (ц. 39) или 2, 3 и 8-го (ц. 40), либо 1, 2, 3 и 5-го гармонических призвуков (ц. 41). Натуральный звукоряд постепенно достраивается, очерчивая мажорное трезучие (см. пример 5 на с. 193):

На словах «*и Святаго Духа*» мажорное трезучие единственный раз предстает в акустически полном виде с 1-го по 6-й обертоном (см. пример 6 на с. 194). В этот момент контрабас-соло обретает свой единственный в этом сочинении звук — басовое G. Категория барочной теории — *Trias harmonica* (гармоническая триада), осмысленная как богословский символ, выявляет здесь свой теологический смысл — совершенство. Диатонические гаммы у двух арф, записанные в партитуре в виде диагоналей (прием «передачи» текста от нотоносца к нотоносцу), эти эфемерные «лестницы»

[illegible]

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten staves. The top staff is for the vocal part, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staff.

Lyrics:
 The Rose Tree
 The Rose Tree
 The Rose Tree
 The Rose Tree
 The Rose Tree
 The Rose Tree
 The Rose Tree
 The Rose Tree
 The Rose Tree
 The Rose Tree

Handwritten Annotations:
 - Above the first staff: "4" and "3" with arrows pointing to specific measures.
 - Above the second staff: "2" and "3" with arrows pointing to specific measures.
 - Above the third staff: "2" with an arrow pointing to a specific measure.
 - Above the fourth staff: "2" with an arrow pointing to a specific measure.
 - Above the fifth staff: "2" with an arrow pointing to a specific measure.
 - Above the sixth staff: "2" with an arrow pointing to a specific measure.
 - Above the seventh staff: "2" with an arrow pointing to a specific measure.
 - Above the eighth staff: "2" with an arrow pointing to a specific measure.
 - Above the ninth staff: "2" with an arrow pointing to a specific measure.
 - Above the tenth staff: "2" with an arrow pointing to a specific measure.

193

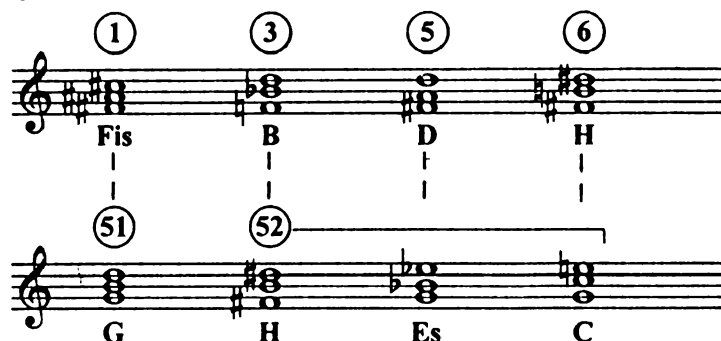
194

Итак, лица Троицы названы, имена пропеты «солисткой солисток». Последние стихи Священного текста из Евангелия от Матфея, в которых названы *Мария* и *Иисус Христос*, более не произносятся, они внутренне «пропеваются» инструментами: «мужа *Марии*, от которой родился *Иисус*, называемый *Христос*» (ц. 51, 52; см. пример 7):

The image displays a musical score for Example 7, featuring vocal and instrumental parts. The score is written on multiple staves. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are shown with lyrics in Russian. The instrumental parts (Piano, Organ, etc.) are shown with musical notation. The score includes measures 51 and 52, with a 'canto' section indicated. The lyrics are: «мужа Марии, от которой родился Иисус, называемый Христос». The score is written in a style typical of 20th-century liturgical music, with a focus on the text and the use of instruments to 'sing' the words internally.

Лестницы-гаммы растворяются; возвращаются «совершенные» гармонические триады-трезвучия, интонируемые теперь мелодически. «Amicta sole» завершается «прикосновением» к звукам мажорных аккордов, расположенных на расстоянии двух восходящих больших терций и одной нисходящей малой терции (основные тоны: *G, H, Es, C*). Эти интервальные соотношения транспонируют на полтона вверх гармонический план начального раздела произведения (ц. 1–5, основные тоны: *Fis, B, D, H*) и замыкают последнюю репризную арку (приводим гармоническую схему; цифры на хеме соответствуют партитурным цифрам: см. пример 8 на с. 196)

Славословие Пресвятой Троицы — «Amicta sole» — завершается Евангельским родословием Иисуса. Нотоносец, на котором была записана партия опрано и на котором появилось последнее слово молитвы — «Аминь», неизменно присутствует далее, словно освещающая и освящающая звучность всех инструментов и голосов мальчиков. Сам композитор усматривает в этом



безмолвном существовании нотной строки символ «жизни после Марии». Голоса мальчиков-солистов, преображенное звучание инструментов обращены в будущее, как и сам источник текстов — Евангелие. Эта идея — вложить «родословие Спасителя» в уста детей, услышать это нескончаемое перечисление прожитых ветхозаветных мужских жизней в звучании голосов мальчиков — продиктована, конечно, не только колористическими соображениями. *Vita nova* устами мальчиков — вот что важно.

Обратившись к голосам детей в «Восьмой главе» и к голосам мальчиков в «*Amicta sole*», Александр Кнайфель привлекает еще один необычайно сильный знак музыкальной семантики — опознавательный знак человека веры, актуальный и в XX столетии. Назовем лишь одно имя. Густав Малер трижды вводил голоса мальчиков в свои симфонические сочинения и еще один раз, возможно, предполагал использовать этот тембр. Мы имеем в виду кантату «Жалобная песня» («*Das klagende Lied*»), где звучат сопрано и альт мальчиков-солистов; высоко расположенный хор мальчиков в V части Третьей симфонии — «*Bimm bamm bimm bamm*»; сопрановое соло певицы из финала Четвертой симфонии на текст из «Волшебного рога мальчика» («Мы вкушаем небесные радости» или «Райское житье»), где в партитуре стоит ремарка: «Певческий голос должен иметь светлое, детское выражение...»; и II часть Восьмой симфонии, в которой хор мальчиков — «Хор блаженных младенцев» поет («кружась в высочайшей высоте»): «Руки протянем, / Станем кольцом / Господу грянем / Громкий псалом»¹⁶.

Однако аффект песнопений мальчиков из симфоний Малера все же далек от эмоционального мира «*Amicta sole*». Мысль склоняется к другому сочинению австрийского композитора: к коде финала в «Песне о земле», заканчивающейся в C-dur звуками двух арф и челесты и многократно пропетым словом «*ewig!*» («вечно!»). Прощальный свет малеровского «*Abschied*» оставил в сознании музыкантов XX века неугасающий «след звучания» — обратимся к упомянутому выше выражению Александра Кнайфеля. Прощальный отблеск финала «Песни о земле» необъяснимым образом отразился в усилии «утреневати» — музыкальном воплощении молитвы ко Пресвятой Троице.

¹⁶ «Фауст» И. Гёте в переводе Б. Пастернака.



Опыт этимологического анализа музыкальных произведений

*К постановке вопроса**

Этимология есть беседа с прошедшим,
с мыслию минувших поколений,
вычеканенною ими из звуков.

А. Хомяков

Музыкальное произведение нередко воспринимается нами как «замерший смысл» в контексте принятых сегодня представлений о смене стилей. Исторический художественный процесс невольно мыслится при этом как ряд изолированных «синхронических срезов» внутри музыкального искусства, а само произведение занимает достаточно прочное место в экологической нише того или другого стиля. Мы часто отвлекаемся от того, что музыка в целом есть интегральная часть духовной культуры человечества, а каждое «музыкальное высказывание» звучит репликой в том нескончаемом диалоге, каковым является культура. Вспомним слова М. Бахтина: «Материальная эстетика, изолирующая в культуре не только искусство, но и отдельные искусства и берущая произведение не в его художественной жизни, а как вещь, как организованный материал, в лучшем случае способна обосновать лишь хронологическую таблицу приемов техники данного искусства, ибо изолированная техника не может иметь историю»¹.

Итак, исторический подход к анализу музыкального произведения, видимо, предполагает следующее: 1) возможность включить имманентные законы музыки в культурную ситуацию и тем самым представить себе, хотя бы в виде намека, образ мира, воспроизводимый творцом; 2) возможность определить внутри имманентной сферы музыкального языка направление его изменений. Изменения эти предопределяются смыслом в том широком философском понимании, в каком употребляет это слово М. Бахтин: «За каждым текстом стоит система языка... Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь *смысл его (его замысел, ради чего он создан)*. Это то в нем, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории»².

* Опубликовано в журнале «Советская музыка», 1985, № 9.

¹ Бахтин М. Проблема материала, содержания и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 23.

² Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 23.

Музыкальный язык реализуется во множестве единичных актов музыкальной речи, в «музыкальных высказываниях» — в конкретных произведениях. Напомню известную истину: каждый элемент музыкального языка был некогда *семантически нагружен* в силу ли своей новизны или, наоборот, в силу постепенно возникающего единообразия его значений в ту или иную эпоху. Эта память о прошлых семантиках не может не быть безразлична для смысла целого; именно она становится объектом того ракурса в анализе музыкального произведения, который можно было бы назвать этимологическим³.

Хочу обратить внимание на то, что исторически направленный анализ и ранее (Б. Яворский, Б. Асафьев), и особенно в последнее время все более упорно заявляет о себе в теоретических исследованиях именно через имманентную сферу музыки. Е. Ручьевская прямо говорит об исторической эволюции тематических моделей, генетически связанных с речитативом, интонациями *lamento*, мотивами вопроса, фанфарами⁴. Представление о «генетической памяти» относится прежде всего к минимальным смыслонесущим единицам языка музыки. Б. Асафьев писал об интонациях, «получивших значение зримого образа или конкретного ощущения», которые возникают «во взаимном „сопутствовании“ со словом, аффектом, зрительными, моторными ощущениями. Так образуются чрезвычайно прочные ассоциации, в каком-то смысле *не уступающие смысловой словесной семантике*»⁵. Однако, подчеркнув стабильность смысла таких интонаций, Асафьев не забывает об их исторической обусловленности. Бесспорно, права и Е. Ручьевская в том, что интонационная формула хотя и имеет «некоторую генетически обусловленную область значений», но, «в отличие от слова... входящего в систему отношений и сохраняющего в целом константность... обрастает смыслом только в контексте»⁶. Сравниваться в стойкости значений со словами естественного языка подобные интонации не могут уже в силу психологического закона вариантности восприятия музыкального образа. Эта вариантность увеличивается с исторической дистанцией, когда смысл, общий для эпохи, может подпасть забвению и быть воспринят по-новому. Но забвение прошлого смысла не ведет к тому, что произведение превращается в

...мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.

³ От *греч.* *étymon* — истинное значение слова и *logos* — учение. Слово объясняется Далем: «Этимология — словопроизводство, корнесловие, учение об образовании из одного слова другого». См.: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. М., 1955. С. 665.

⁴ *Ручьевская Е.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // *Современные вопросы музыкознания.* М., 1976. С. 171.

⁵ *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. М., 1971. С. 207.

⁶ *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 11–12.

Заражающая способность музыки, ее суггестивность может даже возрасти, сочинение может обрести новыми эмоциональными смыслами, ассоциациями. Изучение взаимосвязи музыкального материала и этих изменчивых восприятий составляет предмет музыкальной психологии в той мере, в какой она обращена к историзму. Но для историка музыки позднейшие восприятия оказываются в известной мере препятствием к решению первой задачи его работы. Бахтин сформулировал эту задачу следующим образом: «...понять произведение так, как понимал его сам автор, не выходя за пределы его понимания»⁷. Мы знаем, как это трудно, если вообще возможно. Представляется, что методом, полезным для целей этимологического анализа, обладает теория В. Гумбольдта (1767–1835), немецкого философа, лингвиста, в интерпретации русского ученого А. Потебни — теория «внутренней формы». Экспериментальную попытку приложить ее к анализу музыкальных произведений и содержит настоящая статья.

Напомню, что понятие внутренней формы, получившее после Гумбольдта («Внутренняя форма языка») и Потебни («Внутренняя форма слова») развитие в лингвистике, эстетике, культурологии XIX–XX веков, обрело новую актуальность в последние десятилетия в отечественной науке⁸. В музыкознании же понятие «внутренней формы» появляется в начале века в статье Н. Мясковского «Н. Метнер. Впечатления о его творческом облике» (1913) в совершенно иной, нежели у Потебни, трактовке: «...соответственно прежнему делению — форма внешняя и форма внутренняя. Под внешней я понимаю известную конструктивную схему произведения, под внутренней — также схему, но иного порядка — схему развития чувствования, настроений... Понятие же содержания мной намеренно суживается до основных элементов произведения — его тематического, ритмического и гармонического материала»⁹. Обращают на себя внимание слова Мясковского «соответственно прежнему делению». Можно предположить, что «прежнее деление», то есть деление формы на внутреннюю и внешнюю, было знакомо Мясковскому. Об этом говорят косвенные данные: начало нашего века — время «открытия» Потебни русской эстетической и лингвистической мыслью. В 1910 г. в издательстве «Логос» вышла брошюра А. Белого «Мысль и язык (философия языка А. А. Потебни)»; Асафьев, с которым Мясковский был дружен, «безусловно, знал такие труды Потебни, как „Основы поэтики“ (1910) и „Психология поэтического и прозаического мышления“»¹⁰. Упоминает Потебню Асафьев и в одной из своих ранних

⁷ Бахтин М. Из записей 1970–1971 годов // Эстетика словесного творчества. С. 349.

⁸ О дальнейших исследованиях этой проблемы см.: Зенкин Сергей. Форма внутренняя и внешняя (Судьба одной категории в русской теории XX века) // Русская теория. 1920–1930 годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений. Москва, декабрь 2002 г. М., 2004. С. 147–167 (примечание 2006 г. — И. Б.).

⁹ Мясковский Н. Статьи, письма, воспоминания. Т. 2. М., 1960. С. 107.

¹⁰ Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. М., 1984. С. 136.

статей в связи с «образно-слуховой культурой» Н. Римского-Корсакова¹¹. Без сомнения, идеи Потебни обсуждались в кругу Мясковского и Асафьева, но его теорию внешней и внутренней формы они не сочли возможным «транспонировать» на музыкальный материал и подвергли ее *интерпретации*, весьма далекой от первоисточника.

Между тем необходимо вернуться к первичному понятию, выдвинутому Гумбольдтом в языкознании и развитому Потебней на широком поле, выходящем за пределы собственно языкознания, так как иначе мы теряем *ключевую идею* Потебни: *учение об этимологии слов*. Для музыкознания приобретают особое значение по крайней мере три стороны учения Потебни:

- 1) стремление постичь глубинные языковые смыслы произведения;
- 2) аналогию художественного произведения и слова как носителей целостного смысла;

- 3) выделение не двух (содержание и форма), а трех субстанций слова и произведения: содержания, внутренней формы и внешней формы.

«В поэтическом — следовательно, вообще в художественном произведении, — пишет ученый, — есть те же самые стихии, что и в слове: *содержание*, соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; *внутренняя форма*, образ, который указывает на это содержание... и, наконец, *внешняя форма*, в которой объективируется художественный образ». Это — одна мысль Потебни. И вторая: «Каждое отдельное слово соответствует искусству, притом не только по своим стихиям, но и по способу их соединения»¹². Обратим внимание на следующее.

Разделение внутренней и внешней форм требует пояснения. Напомним, что такое внутренняя форма в понимании Потебни. Это — тот образ, первичный признак, который заключен в *к о р н е* слова, но потом, с кристаллизацией понятийных значений производных слов, забывается. Например, русское слово «крыло» есть то, что накрывает птицу (корень, общий с глаголом «крыть»). По-немецки Flügel — то, что летит (корень общий с глаголом fliegen). Два слова с одним понятийным значением имеют совершенно разную внутреннюю форму. Наоборот, русские слова «случай» и «лукавый», разошедшиеся по смыслу, имеют общую внутреннюю форму: образ «луки», кривой линии. Концы ее сходятся, «*случаются*», а тот, кто ходит по кривым путям, — «*лукав*».

Поскольку музыкальное искусство лишено предметности изобразительного и понятийности словесного искусства, то «объективирует художественный образ» в нем сама организация звукового материала, который становится смысловнесущим. Поэтому можно выявить в *музыкальной интонации* ее забытый, утраченный смысл, ее «внутреннюю форму». Не-

¹¹ Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. М., 1984. С. 136.

¹² Потебня А. Мысль и язык (1862) // Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 179.

сущая внутреннюю форму «лексема» может выступить перед исследователем в своем первичном значении, в том значении, какое она имела в системе музыкального языка эпохи, стиля, автора, — и будет служить надежным ориентиром, вскрывающим исторические связи художественного явления прежде всего с прошлым. Стремление найти внутреннюю форму — это попытка историка максимально приблизиться к тем смыслам, которые вкладывал творец в произведение посредством музыкального языка своего времени. Но не только. Найти внутреннюю форму — значит выделить среди данного, готового нечто такое, в чем был заключен импульс дальнейшего преобразования, так сказать, «генетический код» создаваемого.

Сделаем важную оговорку: распознавание внутренней формы в музыке не отменяет и не заменяет анализа того или иного композиционного и звуковысотного устройства музыкального произведения. Внутренняя и внешняя формы взаимосвязаны, сращены друг с другом. Без владения культурой «технологического анализа» все попытки выявить внутреннюю форму обречены на дилетантизм. Поясним это вновь словами А. Потебни: «Внешняя форма слова, — пишет он, — тоже не есть звук как материал, но звук, уже сформированный мыслью; между тем сам по себе этот звук не есть еще символ содержания»¹³. Но в музыке всякий звук может быть содержательным. Поэтому, интерпретируя данную мысль в отношении к нашему искусству, попытаемся выделить элементы, «указывающие на его содержание», выделить «символы содержания». Иначе говоря, мы полагаем, что в *целостных музыкальных высказываниях, как и в отдельных нагруженных ассоциациями интонациях*, наличествует, как говорит Потебня, «третья стихия — внутренняя форма».

Зададимся вопросом: что может репрезентировать «внутреннюю форму» в музыкальном произведении? Выделим сейчас те этемы¹⁴, которые способны стать его внутренней формой в европейской культуре Нового времени. Это звукоряды; риторические фигуры; интонационность и тембр народного музицирования; «чужие» темы (пародии, цитаты); риторические композиционные функции; жанры профессиональной и народной музыки; ритуал. Обратившись к процессам европейской музыки, выделим ближайший — *фундаментальный для искусства последних столетий — слой смыслов, рожденных на рубеже XVI–XVII веков*.

Вряд ли нужно напоминать, что попытка фиксации конкретной музыкальной семантики, предпринятая в период расцвета теории аффектов, имела следствием тщательную разработку «Klangrede» («речи в звуках»). Также известно, что важнейшим аппаратом, созданным на основе учения об аффектах и риторики, оказалась разветвленная система так называемых риторических фигур, многие из которых стали внутренними формами музыки Нового времени вплоть до наших дней.

¹³ Потебня А. Мысль и язык (1862). С. 176.

¹⁴ В этом случае — первоначение.

Интересна судьба фигур в условиях новых стилей, отвергнувших риторику. Можно выделить несколько русел, по которым одновременно, порой дискретно, с разной степенью интенсивности текло движение смыслов:

1. Многие «лексемы» жили и далее в своем изначальном, п р я м о м, смысле. В этом случае они иногда становились моделями-опорами в стилизациях и неостилях (например, неоклассицизме XX в.).

2. Происходило *пародийное снижение* смысла фигур.

В обоих случаях сохраняется память о первичной внутренней форме.

3. Происходила *типизация* смысла фигур в связи с утратой религиозной эмблематики. Обнаружение в разоблаченных «лексемах» моторных смыслов и далее — превращение фигур в нейтральный элемент.

4. Происходило активное *преображение* «лексем» в изменившемся грамматическом контексте как результат столкновения их с новыми смыслами. (Здесь уместно вспомнить слова Андрея Белого: «Язык есть борьба суммы неологизмов с окаменевшим наследием прошлого»¹⁵.)

В двух последних случаях можно говорить о забвении внутренней формы либо об оттеснении ее в глубь сознания. При этом в долгом пути между настоящим и прошлым (ведь мы в таком анализе движемся в обратном направлении, как бы в глубь времен) некоторые из названных выше стадий в жизни музыкальных «лексем» способны стать «попутной станцией» — очередной внутренней формой для дальнейших смыслов.

Мы не случайно предлагаем в качестве первичных внутренних форм нового времени «лексемы», возникшие в ситуации интонационного кризиса рубежа XVI–XVII веков. Напомню, что при всем различии в определении фигур музыканты вначале подчеркивали в них момент отступления от норматива, момент новизны и свободы в употреблении диссонансов, в способе голосоведения, в ритме и т. д. Бернхард в трактате «Von der Singe-Kunst oder Manier» (1648) называет фигурами только определенный — ненормативный род употребления диссонансов: «то, что раньше было неизвестно, а также казалось недопустимым»¹⁶. Таким образом, создатели музыкальной риторики ясно отличали новое средство от средства данного.

Рассмотрим сказанное о параллельном движении смыслов на примере диатонических риторических фигур — анабасиса и катабасиса. Напомню, что *анабасис* (греч. «восхождение») соответствует понятию «горé» и связан со словами типа «подниматься», «скалы» и т. д. Наоборот, *катабасис* (греч. «нисхождение») связан с понятием «дóлу» и словами

¹⁵ Белый А. Мысль и язык (философия языка А. А. Потебни) // Логос. 1910. С. 224.

¹⁶ Bernhard Chr. Von der Singe-Kunst oder Manier // Müller-Blattau Jos. Die Kompositionslehre Henrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Kassel u. a. 1963. S. 147.

вроде «земля», «могила», «преисподняя», «грех»¹⁷. Обратим внимание на то, что, по-видимому, уже расцвет семантики риторических фигур был чреват опасностью их типизации и стирания смысла в педагогическом процессе. Во всяком случае, дабы сохранить в душах учеников смысл анабасиса и катабасиса, А. Г. Франк (1663–1727), любекский профессор, гимназический преподаватель древних языков, известный в стране основанием сиротских приютов, распевал с мальчиками гамму C-dur на следующий текст из 130-го псалма: «Aus der Tiefen ruff'ich, Herr, zu dir, neige deine Ohren her zu mir» («Из глубин взываю к Тебе Господи, Господи! Услышь голос мой», псалом 129):



Однако типизация смысла в фигурах анабасиса и катабасиса, превращение фигур в фигурации, а затем в пассажи пошла полным ходом уже в эпоху классицизма и в собственно творчестве, и в инструментальных этюдах, «школах игры», «методах» (в фортепианной музыке — у Крамера, Клементи, Черни, наконец, Ганона). С некоторым запозданием процесс нейтрализации старых смыслов отразился и в теории композиции, в музыкальной педагогике. Так, в «Klavierschule» Д. Г. Тюрка (1789) все фигуры предстают разоблаченными, риторическая эмблематика снята с них. Но на сей раз в фигурах акцентируется движение. Так, название фигуры гаммы *Läufer* буквально означает «бегун»: «Бегущими (т. е. гаммообразными. — И. Б.) фигурами называют ряд постепенно поднимающихся или опускающихся звуков»¹⁸. Знаменательно, что Тюрк не различает более семантики не только восходящего и нисходящего движения, но и диатонического и хроматического звукорядов. В одном ряду с диатонической стоит ее разновидность — хроматическая гамма и тирада.

Неудивительно, что в 1863 г. в «Учении о композиции» А. Маркс очищает гамму уже и от этих чувственно-двигательных ассоциаций, видя в бывших фигурах только их звуковую реальность: движение вверх и вниз.

«Эти звуки могут следовать один за другим... от самого низкого к высокому и от самого высокого к низкому»¹⁹. В XX веке все четыре русла в эволюции диатонических фигур продолжают жить как внутренние формы. В пьесе К. Сен-Санса «Пианист» из цикла «Карнавал животных»

¹⁷ См. об этом: Друскин Я. Про риторичні прийоми в музиці І. С. Баха. Київ, 1972; Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века. М., 1983.

¹⁸ Türk D. Klavierschule // Documenta Musicologica. Erste Reihe. Druckschriften-Faksimile, XXIII. Kassel u. a. MCMLXII. S. 389.

¹⁹ Marx A. Kompositionslehre. Th. I. Lpz., 1863. S. 21, 28.

пародируется тупая игра бессмысленных пассажей. В «Джюльетте-девочке» С. Прокофьева мы слышим в восходящих гаммах радость моторного движения. Примером возрождения изначальной внутренней формы риторических фигур может служить «Орфей» И. Стравинского. В первой сцене (Орфей оплакивает Эвридику) смысл фигуры катабасиса — плач и предужение к нисхождению в ад:

2



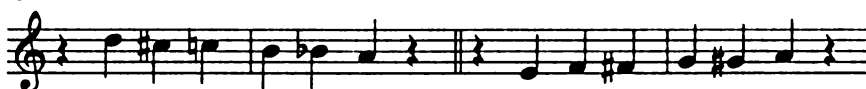
В «Апофеозе Орфея» в момент, когда Аполлон, вырвав лиру из рук Орфея, «возносит свою песню к небесам», в партии арфы звучит фигура анабасиса.

3



Редкой жизнеспособностью обладали малосекундовые фигуры XVII века, связанные с аффектами боли, страдания, скорби — в том числе фигура *passus duriusculus* (жестоковатый ход)²⁰. Один из видов — хроматически заполненный нисходящий и восходящий тетракорды, голоса движутся «один против другого» — описан Бернхардом в упомянутом его труде о композиции наряду с другими «неестественными» ходами «хроматического рода», как-то: увеличенная секунда, уменьшенная терция, увеличенные и уменьшенные кварта и квинта, также включенными ученым в группу *passus duriusculus*.

4



Мы имеем дело с фиксацией уже полувековой творческой практики, зародившейся в процессе создания монодии с сопровождением у итальянцев начала XVII века.

В эпоху классицизма фигура *passus duriusculus*, казалось бы, должна была подвергнуться забвению вместе с лексикой барокко. Этот процесс

²⁰ В книге «Театр и симфония» (М., 1968) В. Конен детально проследила процесс ассимиляции смыслов слов в инструментальной музыке барокко и классицизма, в частности оседание в инструментальной музыке «фигуры вздоха».

действительно происходил, но не был тотальным. Обратимся к Моцарту. Воспитанный отцом на полифонической традиции с ее системой смыслов, Моцарт зрелых лет олицетворяет равенство между прошлым и будущим европейской музыки. Наглядный тому пример — такое новаторское сочинение, как «Дон Жуан». Вслушаемся в интродукцию. Ее содержание со всей очевидностью характеризуется драматической ситуацией и словесным текстом финала, на материале которого и построена интродукция. Авторы многочисленных рецензий неустанно интерпретировали содержание финала (то есть *Andante* из Увертюры). П. Чайковский: «...ужас нераскаянного развратника пред грозным привидением»; Г. Берлиоз: «погребальное пение»; А. Серов: «звуки ужаса»²¹. Эти интерпретации безусловно точны. Но есть еще одно свидетельство смысла гениальной интродукции: внутренняя форма самой музыки. Ее можно определить как ряд риторических фигур, группирующихся аффектом страдания. Перечислю их:

1. Вслед за четырьмя тактами собственно вступления следует нисходящий вид *passus duriusculus* в басу, хроматически заполняющий интервал нисходящей кварты (пример 5а); ему отвечает хроматическая фигура в противоположном, восходящем движении на сильных долях сопранового голоса у деревянных духовых (пример 5б). Оба проведения представляют собой риторическую фигуру *paronomasia* — по Форкелю — повторное, усиленное проведение мысли. Семантика *passus duriusculus* нам ясна. Но фигура усиленного повторения *paronomasia* определяет и внешнюю форму интродукции, образуя род трехчастности с усиленной и разомкнутой репризой.

2. Фигуры анабасиса и катабасиса в первичном, религиозно-символическом их значении (т. 23–26) у флейт и первых скрипок (пример 5в).

3. Фигуры, восходящие к так называемым *saltus* — скачкам разного рода. Правда, диатонические октавные нисходящие скачки (они звучат у деревянных духовых; т. 5–10) не были чем-то необычным в музыкальной риторике. Напротив, думается, что Моцарт осмысляет их в духе катабасиса как крайние точки этой фигуры. Здесь и подлинный *saltus duriusculus* — скачок на уменьшенную квинту, уменьшенную септиму (т. 17–19), завуалированную в скрытом голосоведении (пример 5г).

4. Фигура *imesis* — буквально «страха» (т. 17, 19); это — фигуры шестнадцатыми с паузами на сильных долях (пример 5д).

5. Ритмика синкоп в сочетании с увеличенной секундой (т. 11–14), за которой угадывается уже видоизмененная зализанная фигура *suspiratio* на сильных долях (пример 5е).

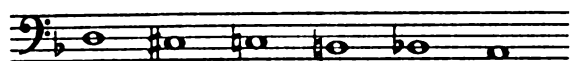
Вся музыка интродукции соткана из названных этем. Но со смыслами эпохи барокко срастается и семантика современного Моцарту и творимого им нового стиля — классицизма. Таково возвешение о начале (трубы,

²¹ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л., 1986. С. 39; Берлиоз Г. Избр. статьи. М., 1965. С. 107; Серов А. Избр. статьи / Под ред. Г. Хубова. Т. I. М.; Л., 1950. С. 411.

литавры *ff*, хотя их темная окраска таит в себе семантику сумрака); таковы контрасты *sf* и *p* в срединном построении (т. 17–21), признаки нового, фигурированного стиля у вторых скрипок, в котором еще ощущается постоянная вибрация между лексемой барокко и пассажем типа альбертиевых фигур (пример 5ж). Итак, о смысле *Andante* — человеческой гордыне, дерзости и — грехе, ужасе смерти, о двух пространствах мироздания — того, откуда является призрак, и того, которое сейчас покинет человек, бессловесно говорит сама музыка.

5

а



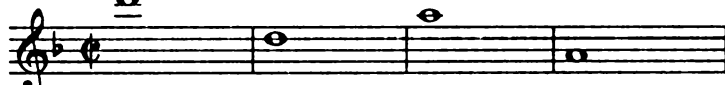
б



в



г



д



е




ж



Дальнейшая судьба малосекундовых фигур протекала в динамике забвений, отречений и возрождений. Для современного музыканта в равной степени опрометчиво игнорировать как первичную внутреннюю форму, так и внутреннюю форму очередной «станции» истории. Мы знаем, что фигуру вздоха — порождение *affectus amoris* — ожидало после смерти Моцарта и при жизни Бетховена стирание, полная утрата прежнего смысла, в частности в увертюре к «Севильскому цирюльнику» Россини. Один случай, описанный Г. Нейгаузом, блестяще доказывает, как опасно не замечать этого закономерного забвения первичной внутренней формы в определенных стилях: «Однажды одна моя ученица сыграла следующее место из двенадцатой рапсодии Листа:

[Allegro zingarese]



так ровно, метрично, с таким тщательным акцентом на каждой первой из двух связанных шестнадцатых, что получились типичные баховские троеи: . Мне вдруг представился народный венгерский рапсод Лист в баховском парике и костюме лейпцигского органиста XVIII века»²².

В связи с только что сказанным необходимо напомнить о двух, порой параллельных, порой перекрещивающихся, путях, по которым шло преобразование смысла хроматических фигур в европейской музыке XIX века. Один из них целиком связан с великими певческими школами Италии и Франции, которые увенчали имена певцов Дюпре и Мануэля Гарсиа (сына), композиторов Доницетти и Беллини. Открытие выразительности пропетого лада, особенно его хроматики, открытие радости свободного владения всеми труднейшими для интонирования «тайниками» мажора и минора — все это составило силу и одновременно противоречие итальянской певческой школы. Стоит взглянуть на знаменитый листок Порпоры, по которому он обучал кастрата Каффарелли. На маленьком листке уместаются 16 упражнений на вокализацию — от интонирования гаммы C-dur (от c^1 до g^2) до хроматической гаммы вверх и вниз; последним идет гармонический минор. Порпора требовал от каждого обучающегося многолетних занятий по этому руководству. А Мануэль Гарсиа (сын) — родоначальник целой семьи великих певцов (напомним имена его дочерей: Малибран, Виардо-Гарсиа) пишет: «Если безукоризненная верность каждой ноты, если ровность и чистота звуков составляют совершенство исполнения всякого быстрого пассажа, то тем более эти свойства необходимы в гаммах и пассажах хроматических. Хроматические пассажи и ходы, будучи самыми трудными для пения и овладения ими, по этой же самой причине будут приятны для слуха только тогда, когда связывание нот отличается такой точностью и чистотою, что можно последовательно сосчитать каждую из них»²³.

Несмотря на «излишества», «злоупотребления» певцов, кои порицали все передовые учителя пения, несмотря на борьбу композитора с певцом, от знаменитых «вариантов» которого уже Россини приходилось защищать свой текст, нельзя не прислушаться к словам русского вокального

²² Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 2-е. М., 1961. С. 62–63.

²³ Гарсиа М. (сын). Школа пения (1847). М., 1957. С. 31.

педагога и композитора А. Варламова: «Композиторы образовывали певцов, а певцы вдохновляли композиторов: влияние было взаимное»²⁴. Приходит на память и то, что говорил Варламов о руладах: «Достоинство ее состоит в чистоте, легкости и нежности; звуки должны быть вдруг связаны без пособия груди, подобно брошенным жемчужинам, коих падение, постепенное и правильное, представляет собой совершенное равенство»²⁵. Нельзя понять ни мелоса раннего Верди, ни фортепианного «пения» раннего Шопена вне культуры итальянского вокального стиля первой трети XIX века. Приведем пример — фразу из Ноктюрна Шопена b-moll²⁶:



Вся культура итальянской певческой школы первой половины XIX века, равно как и конкретные приемы *выпевания орнаментики*, в том числе хроматики, была одной из внутренних форм музыки Шопена наряду с польской народной музыкой.

Иное направление приняло развитие внутренней формы малосекундовых фигур в романтической музыке в условиях высокоразвитой ладовой хроматики. При этом родственные по аффекту бывшие фигуры по-прежнему, как и в музыке барокко, «находят» друг друга. Так, почти постоянно соседство, сцепление фигуры «восклицания» и какого-либо вида малосекундового *passus duriusculus*. Например, в тристановском аккорде после фигуры *exclamatio* (восклицания) у виолончелей мелодическое движение всех голосов прячет в себе фигуру *passus duriusculus*.



Напряжение «тесных» малых секунд, о котором некогда писал Кирхер («душевные движения влюбленных то бурны, то томны»), в контексте

²⁴ Варламов А. Полная школа пения в 3-х частях. М., 1940. С. 6.

²⁵ Там же. С. 116.

²⁶ Итальянские вокальные прототипы в мелодике Шопена исследовал В. Цуккерман. См.: Цуккерман В. Заметки о музыкальном языке Шопена // Фредерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. М., 1960. С. 97.

хроматики XIX века отнюдь не потеряло своего смысла. В драме о любви и смерти Вагнер опирается среди прочего и на семантику, выработанную еще в мадригалах Джезуальдо.

В середине и второй половине XIX столетия особенно отчетливо наблюдается процесс сталкивания прямых значений *passus duriusculus* с неологизмами, в том числе порожденными итальянским и французским вокальным стилями, и, одновременно, типизация и стирание прежнего смысла фигуры. Драматические ситуации оперной музыки не могли не использовать напряжения, таившегося в хроматике. На ней построена, например, сцена проклятия в «Риголетто» Верди. В отличие от однотональных и замкнутых в структурном отношении нисходящих тетрахордов музыки барокко, Верди дает сквозное модулирующее построение (D-dur — Des-dur), в котором хроматически восходящая партия графа Монтероне воспринимается почти как натуралистическая речь. Одновременно в басу звучит нисходящий хроматический ход.

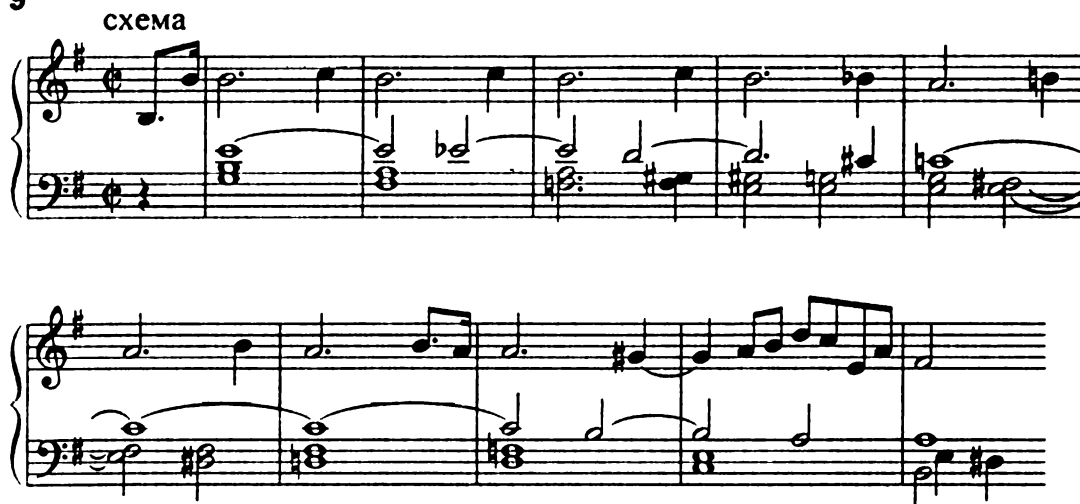
Полная нисходящая хроматическая линия в Des-dur заканчивает оперу на словах: «рвет на себе волосы, бросаясь на труп дочери».

Невероятная эксплуатация этой фигуры в опере привела к ее клишированию. Тем не менее драматически мыслящие композиторы второй половины века осмеливались обращаться к этой внутренней форме в симфонической музыке (см., например, последние такты I части Второй симфонии Малера).

* * *

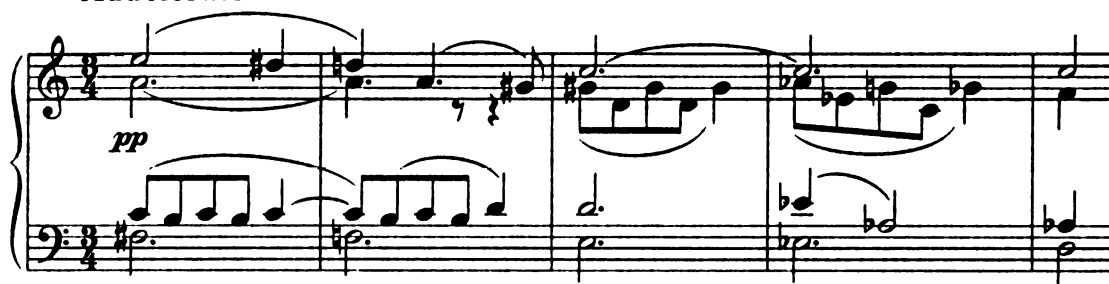
Коснемся теперь другой мысли А. Потебни, важной для этих заметок: аналогии между музыкальным произведением и лексемой как носителями целостного смысла. Она прежде всего касается произведений, основанных на возрождении в рамках неоклассицизма XX века жанров старой музыки в качестве моделей: вариации на *basso ostinato*, пассакалья, чакона.

Любопытно, что подобная же аналогия действовала в эпоху романтизма. Эстетика миниатюры и простых форм, продолжающая жить вплоть до начала XX века на совершенно новой, нежели в эпоху барокко, ладогармонической основе, возродила малосекундовые фигуры риторики и их формотворческую силу. Но в новом *lamento* вместо строго, рационально организованных блоков *ostinato* мы наблюдаем как бы спонтанные, синтаксически свободные ниспадающие секундовые линии всех голосов фактуры, очерчивающие хроматический склад. В Прелюдии e-moll Шопена *passus duriusculus* перестает нести функцию темы. Но и растворяясь в ритмике аккомпанемента, он сохраняет структуру хроматического тетрахорда (см. пример 9 на с. 210).



То же и у Лядова в «Скорбной песни»:

Addolorato



Если *lamento* нового времени представляется лишь жанровой ветвью, то в собственно жанрах аналогия между лексемой и произведением предстает во всей своей полноте. Забвение внутренней формы жанра часто оказывается непреодолимой преградой для понимания этимологии музыки и исполнителем, и слушателем, и музыковедом.

От исследователя сегодня требуется услышать не только внутреннюю форму темы, но и понять, какой момент «исторической биографии» этой найденной им внутренней формы запечатлен в музыкальном произведении. Не в последней степени это касается исполнителя. Г. Нейгауз пишет о том, какую трудность представляет II часть Лунной сонаты — «зыбкое», «скромное», утонченное и одновременно страшно простое, почти невесомое *Allegretto*. «„Утешительное“ настроение (в духе *Consolation*) второй части у недостаточно чутких учеников легко переходит в увеселительное *Scherzando*, в корне противоречащее смыслу произведения. Виной этому слишком сухое *staccato*... а также слишком быстрый темп»²⁷. Пытаясь разъяснить ученикам характер музыки *Allegretto*, Нейгауз напоминал им «крылатое словцо Листа» — «цветок между двумя безднами».

Но если в музыке, как продолжает Нейгауз, «есть только данная музыка $A = A$ », то указатель ее смысла — в ней самой, в ее внутренней форме. Тогда рискнем гипотетически услышать ее и здесь; не в менуэте,

²⁷ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. С. 39.

именем которого Бетховен не назвал эту часть, но и не в хорале: хоральная обработка требует канонического отношения к композиционной форме и голосоведению. Быть может, внутренняя форма в том, что соединяет менуэт и хорал, — в жанре обработки народных песен? Среди способов таких обработок аккордовое, «хоральное», изложение господствовало в XIX веке. Тщательно, со множеством примеров описанный А. Марксом жанр подобной обработки предполагал при «поющей» теме многое из того, что слышим мы у Бетховена: и необязательность гармонизации каждого звука, и паузирование голосов, и смена их количества, и фигуративность сопровождения²⁸.

Итак, обработка народной песни в образе и технике хорала, возможно, была одной из внутренних форм, которые закрепили забвение прежнего смысла риторических фигур уже в конце XVIII века. Впрочем, эта внутренняя форма живет во многих медленных и даже скерцозных частях сонат, симфоний, квартетов не только Бетховена, но и других композиторов разных стран на протяжении всего XIX века со свойственным ему расцветом «общительного» домашнего музицирования.

Необходимо резюме сказанного. Что может дать этимологический анализ по сравнению с целостным, ценностным, структурным, функциональным и др.? Видимо, ощущение исторической динамики музыкального языка; видимо, понятие о традиционных э темах среди новаций внешней формы, звуковысотности и т. д.; видимо, стремление приблизиться к первичным смыслам музыкального произведения при его исполнении.

Нельзя все же закрывать глаза и на трудности этимологического анализа. Музыка постоянно ищет средств закрепления доступных ей элементов целостного образа мира. Однако семантизация тех или иных элементов музыкального языка хрупка. С изменением образа мира, свойственного эпохе, забываются значения, которые казались навек зафиксированными, а в произведение, если оно остается жить, вносятся новые смыслы. Но в развитии самого искусства забвение никогда не бывает полным: преемственность традиции ведет к тому, что композитор обращается к завещанному, ощущая его смысл, хотя и не всегда задумываясь, откуда он возник. В этой двойственности — диалектическое противоречие внутренней формы в музыке. Восходя к ее истокам по руслу традиции, историк приближается к восстановлению образа мира былой культуры. Нисходя от истока — если ему удастся найти таковой в свидетельствах прошлого о самом себе, — понимает генетику средств, рисующих современный образ мира, и глубже ее постигает. В этом контексте я рискую дать понятие музыкального произведения, прибегнув к метафоре и употребив греческое слово эйдотека (смыслохранилище): музыкальное произведение — это эйдотека, в которой гуляет сквозняк истории.

²⁸ Marx A. Kompositionslehre. Th. I. Op. cit. S. 442.



ПОЗДНИЙ РОМАНТИЗМ И АНТИРОМАНТИЗМ В СВЕТЕ РИТОРИЧЕСКОГО ТИПА ТВОРЧЕСТВА

*Опыт рассуждения**

Потребность вырваться из оков позднего романтизма, протест, бунт против него прошли через жизнь и творческое воображение всех крупнейших композиторов начала XX века, молодость которых пала на 10–20-е гг. этого века. Это явление хорошо изучено, и наша задача — направить на оппозицию романтизм — антиромантизм еще один луч.

Негативная реакция на романтизм в музыкантском и слушательском сознании достаточно известна. Об интуитивно-эмоциональном неприятии романтизма, покидаемого новым веком, лучше всего свидетельствует ядовитая сентенция Мизантропа в журнале «Музыка» за 1913 г.: «...главное же, нам теперь этих безотчетных блужданий, поэтически устремленных в небеса взоров, флюидических настроений вовсе и не нужно, нам теперь, подавайте „мясца“, да с перчиком»¹. На уровне эстетическом в плане отношения к прекрасному современниками молодого антиромантизма в России была выдвинута новая категория — «скифство», «варварство» — в противовес «эллинскому». Заметим, что в русской поэзии XIX века утрата эллинизма, безусловно, негативна:

Так узник эллинский, порою
Забывшись сном среди степей,
Свободой бредил золотою
И небом Греции своей.

(Ф. Тютчев — Н. Щербине, 1857)

В начале века О. Мандельштам, А. Блок с новой остротой ставят тему скифства. У Мандельштама в стихотворении «О временах простых и грубых» из цикла «Камень» (1914) воспоминание об Овидии, сосланном на

* Доклад на конференции в Институте театра, музыки и кинематографии в Ленинграде весной 1986 г. Опубликовано в изд.: *Musicae Ars et Scientia*. Книга на честь 70-чиччя Н. О. Герасимовой-Персидской // Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вып. 6. Київ, 1999.

¹ *Мизантроп*. Петербургские письма, XIV // Музыка. № 160. 1913. 14 дек. С. 186.

северный «край земли» — в устье Дуная, подчеркивает реальность и для Петербурга антитезы — жизни «простой и грубой», скифской, и — «золотого неба» Греции, как нормы отступающей, утрачиваемой. У Блока это — напряженное переживание двойственности русской истории, русской культуры, русской души, раздираемой между Западом и Востоком, а глубже — между эллинским и скифским: «Да, скифы мы! Да, азиаты мы, с раскосыми и жадными очами» («Скифы», 1918). Скифство начала XX века словно бы подводило черту под прошлым, декларируя разрыв с античной традицией в ее эллинских проявлениях. Однако русский фовизм в музыке выдвинул тему скифства в духе откровенной полемики с эллинским идеалом красоты, акцентируя позитивную ценность «варваризма».

На уровне общестилистическом поздний романтизм обрел в 20-е гг. ряд оппозиций: романтизм — экспрессионизм, романтизм — неоклассицизм, романтизм — конструктивизм и другие. Несхожесть этих антиподов романтизма на уровне стиля или стилистического движения почти не позволяет осмыслить в них ощутимого родства. Наконец, на уровне техники композиции принципы организации, пришедшие на смену романтизму, почти все осмысляются под знаком ломки традиционной системы: кризис мажорно-минорной системы, кризис мелодики, кризис классической системы оркестровых функций. Таким образом, и критика, и теория отмечали в антиромантизме прежде всего категорию «разрыва», отречения от прошлого.

И все же в этом умозаключении остается зона непроясненности. Идет ли речь о полном разрыве? Либо существуют какие-то параметры объединения стилей и течений, оппозиционных к романтизму, с прошлым, то есть с самим романтизмом?

Пытаясь приблизиться к ответу на этот вопрос, обратимся к понятию «риторический тип творчества», выдвинутому у нас С. Аверинцевым² и разрабатываемому другими культурологами и филологами. «Риторический тип творчества, — пишет А. Михайлов, — риторический в широком смысле слова — означает то, что художник или поэт никогда не имеет дела с самой, непосредственной, сырой действительностью, но всегда с действительностью, упорядоченной согласно известным правилам и превращающейся в слово искусства благодаря известным типизированным словообразам, которые впитывают в себя реальность, но и сразу же налагают на нее известную схему понимания, уразумения... Основное, что сохраняется постоянно, — это ориентация на поэтически-риторическое

² Аверинцев С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. Аверинцев С. Литературные теории в составе средневекового типа культуры // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986.

³ Михайлов А. В. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII — начала XIX века // Античность в культуре и искусстве последующих веков. Материалы научной конференции 1982, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. М., 1984. С. 183–184.

слово, которое стоит в центре культуры и которое включает в себе уже известную истолкованность»³.

М. Л. Гаспаров, отмечая, что «риторика была школой активного владения словом», что целью риторики мыслилось тройное умение «„убедить“, „усладить“ и „увлечь“ слушателя»⁴, так же формулирует широкий смысл понятия риторики: «Риторика учила человека расчленять словом окружающий мир, выделять в нем темы, подтемы, мотивы, развивать их по смежности и сходству, размещать и связывать их в гармонически стройные конструкции. Овидий был выхвачен из самого средоточия античного культурного мира и брошен на край света в добычу стихиям северной природы и страстям душевного смятения и отчаяния. Опыт словесности, опыт риторики был для него единственным средством преодолеть эту катастрофу, усмирить этот хаос, выжить — он должен был остаться поэтом, чтобы остаться человеком»⁵.

А. Михайлов расширяет узкое понятие риторики («система правил составления любой речи, любого высказывания»), выводя его за границы словесного искусства, отмечая «сопряженность со словом всего живописного»⁶. Вряд ли нужно доказывать не только возможность, но естественность следующего шага — представить себе сопряженность со словом всего музыкального. Ведь в эпоху барокко риторику называли *Klangrede* — музыкальной речью! Понятие о ней возникло в XVII веке. Это и следующее столетия знают множество «Музыкальных риторик», по которым учились музыке. Возникает, правда, впечатление, что ориентация на музыкально-риторическое «слово», на музыкально-риторическую систему исчезает вместе с самой культурой барокко, что и учение о музыкальной риторике увядает вместе с самой практикой барокко. Однако напор риторического способа мыслить был так велик, что музыкальный классицизм выдвинул свою систему риторических смыслов; часть из них зафиксирована музыкальной теорией в качестве «фигур», например в «*Klavierschule*» Д. Г. Тюрка (1789), то есть еще при жизни Моцарта.

Если по отношению к словесным и изобразительным искусствам исследователи видят конец риторического типа культуры в начале XIX века, по сути в творчестве Гёте, то по отношению к музыке мы склонны придерживаться иной точки зрения. Нам представляется, что риторический тип творчества, ориентация на типизированные звукообразы продолжают жить вплоть до XX века. Вопрос лишь в том, до каких пор? Можно говорить, по крайней мере, о трех причинах этого хронологического сдвига музыки:

⁴ Гаспаров М. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986. С. 93.

⁵ Гаспаров М. Овидий в изгнании // Скорбные элегии. Письма с Понта. М., 1978. С. 203.

⁶ Михайлов А. Отражение античности... С. 184.

1) обычное историческое запаздывание музыки по сравнению с другими искусствами в ситуациях стилистических поворотов;

2) исторический процесс в музыке представляет собой на лексическом уровне не дискретную смену стилей — барокко, классицизм, романтизм и так далее, — но континуум;

3) отсутствие музыкального пантеона в античности⁷ компенсируется провозглашением эстетикой XVIII века в качестве образца-эталона не древней, но «современной» музыки, прежде всего «трагедии на музыке» Люлли. Музыкальный пантеон воздвигнут лишь «сегодня» — в XVII столетии. Музыкально-риторическая система, совпадая в целом в своем рождении с периодом Новой истории, вряд ли в состоянии к середине XVIII столетия признать свой век столь коротким. Молодая музыкально-риторическая культура даже в начале XIX века, «века романтизма», еще полна сил. Вопреки стремлению каждого творца к индивидуальному выражению она далеко не исчерпала своих возможностей типизации.

Если рассмотреть процессы, происходящие в музыкальной лексике 10–20-х гг. XX века в свете риторического типа творчества в его широком понимании, мы увидим достаточно сложную и парадоксальную картину. Антиподы романтизма одним своим пафосом отказа и отрицания доказывают принадлежность романтизма в целом в его австро-немецкой линии к риторическому типу культуры. А сами антиподы романтизма — стоят ли они по ту сторону этой культуры?

Уровень, на котором возможно приблизиться к ответу, спрятан в глубине самого музыкального материала. Это — этимологический уровень, уровень музыкальных лексем, несущих память о прошлых смыслах.

Согласившись с понятием континуума по отношению к эволюции интонации, выделим два типа лексем, внутренние формы которых созрели в одном случае в барочном типе риторики, в другом — в раннеклассическом. Оба типа внутренних форм продолжают жить в динамике возникновения и смен классических и аклассических стилей⁸, подвергаясь порой глубокому переинтонированию⁹. На смену стилистической оппозиции барокко — классицизм приходит следующая: романтизм — «антиромантизм».

Не следует упрощать картины исторического процесса в музыкальной лексике. Музыкальный романтизм уже на раннем этапе — до начала 40-х гг., опираясь на внутренние формы как барокко, так и классицизма, выработал собственную музыкальную лексику. Чтобы представить себе этот механизм живой глубинной памяти о внутренних формах прошлого

⁷ Weber W. The contemporaneity of XVIII. Musical Taste // The Musical Quarterly, 1984, № 2. Цит. по: *Чередниченко Т.* Критика современных зарубежных музыковедческих концепций 70–80-х гг. Музыка. Обзорная информация. Вып. 1. М.: ГБЛ, 1985. С. 14–15.

⁸ Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975. С. 14.

⁹ Понятие Б. Асафьева, используемое им в работах 40-х гг.

в новой музыке, напомним те четыре русла, по которым одновременно текло движение музыкальных смыслов¹⁰:

1) активная жизнь многих «лексем» в своем прямом смысле; нередко они становятся моделями в неостилиях;

2) пародийное снижение прямого смысла фигур;

3) типизация смысла фигур, обнаружение в них моторных смыслов, превращение в нейтральный элемент;

4) активное преобразование «лексем» в изменившемся грамматическом контексте как результат столкновения их с новыми смыслами.

Для понимания природы антиромантизма XX века обратимся к четвертому из отмеченных русел. Заметим, что лексика романтизма «работала» весь XIX век, пока не началось ее исчерпание, особенно заметное в позднем романтизме начала XX столетия. Этому периоду свойственно стремление переосмыслить клиширующуюся интонационность (прежде всего мелодико-ритмический ее пласт), присущую классическому мажору и минору, модифицировать ее в условиях новых техник композиции. Важнейший прием, оказавшийся едва ли не универсальным, — прием отчуждения риторической фигуры от традиционного ладогармонического контекста. Механизм отчуждения мелоса можно определить так: сохраняется интонационное зерно — интервально-ритмическое строение риторической фигуры, при этом радикально преобразуется ладовая система: теперь это «свободная атональность», либо серийность, полимодальность, целотонность или другие новые лады. Узнаваемость фигуры в новых ладовых условиях обеспечивается таким образом сохранением прежде всего ее интервально-ритмической формулы.

В раннем музыкальном романтизме мы наблюдаем формирование богатейшей музыкальной лексики. Ее внутренние формы уходят тем не менее и в глубь музыки барокко, и в недавнее прошлое, еще почти «настоящее» для Шуберта, Шумана — в ту эпоху, которую потом будут именовать Венским классицизмом. В позднем романтизме, перетекающем в экспрессионизм и ряд индивидуальных проявлений постромантизма, происходит сужение самого круга «лексем», выделение в музыкальной лексике, по сути, немногих фигур, репрезентирующих эмоциональный тонус стиля (оговорим известный схематизм и избирательность предпринятого здесь подхода к интонационному словарю начала XX в.). Среди них особую роль играют «лексемы», внутренние формы которых восходят к риторическим фигурам восклицания (*exclamatio*) и нисходящее секундовое *lamento*. Соединение этих фигур, весьма частое в музыке XIX века, музыкальная теория нашего столетия осмысливает в понятии «скачок с заполнением»¹¹. Мелос Скрябина дает яркий пример образования из

¹⁰ См. наст. изд.: Барсова И. Опыт этимологического анализа музыкальных произведений. К постановке вопроса. С. 202.

¹¹ Цуккерман В., Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967. С. 70.

двух названных фигур новой «лексемы». Такова тема главной партии II части Первой симфонии (см. пример 1), главной партии ее V части (см. пример 2), «тема воли» в «Поэме экстаза» (см. пример 3) и множество других в раннем и зрелом периоде творчества.

1



2



3



Мелос Малера нередко содержит соединение фигур восклицания и lamento в узловых моментах формы, как в начале одного из разделов коды финала Второй симфонии (см. пример 4), в коде I части Пятой (см. пример 5) либо как зачин финала Девятой симфонии (см. пример 6 на с. 218) или в самих темах ораторской природы, как обращение к Творцу в теме Отца Восторженного (Pater profundis) во II части Восьмой (см. пример 7 на с. 218):

4



5



6

Sehr langsam und noch zurückhaltend



7

Maestoso, pesante

(hochentzückt)

Pater
profundus

O Gott! be - schwich - ti - ge die Ge - dan - ken

У молодого Прокофьева пьесы op. 4 (1909–1910) наталкивают на мысль о ностальгическом погружении в лексику романтизма. Это прощание с романтизмом особенно заметно при сопоставлении «Четырех пьес» op. 4 с более ранними сочинениями — «Четырьмя этюдами» op. 2, в двух из которых (токатность третьего, несмотря на ясно ощутимую модель — «хроматический этюд» Шопена, «мурки»-остинато четвертого) налицо признаки стилистического бунта. В пьесах op. 4, напротив, — последнее, еще детское упоение и оставляемой в прошлом мелодикой, и портретами романтических чувствований. Не случайно этот маленький цикл имеет программные подзаголовки романтических «кровей»: «Воспоминание», «Порыв», «Отчаяние», «Наваждение». Тематизм «Порыва» (см. пример 8) и «Отчаяния» (см. пример 9) обнаруживает все те же «лексемы», разведенные по партиям правой и левой рук:

8

Molto allegro



9

Andante con agitazione e dolore



Обращает на себя внимание принципиальная вариантность восходящего скачка в фигуре восклицания в XX века. Если ученые и композиторы рубежа XVI–XVII веков канонизировали в этой риторической фигуре интервал восходящей сексты (exclamatio — «риторическая фигура, когда что-нибудь взволнованно восклицают; в музыке ее можно выразить весьма ладно посредством прыгающей вверх малой сексты»)¹², то теперь интервал скачка свободен. Это может быть кварта, септима, октава, нона и другие. Думается, что идея шёнберговских «развивающихся вариаций» носилась в воздухе и имела более универсальный смысл для мелоса той эпохи, чем это принято считать. Додекафония (Новая венская школа) отчуждает интервалику интересующих нас фигур от привычных ладовых условий. Типизируясь, восходящие скачки на якобы свободный интервал с лаконичным обратным движением (уже не всегда на интервал секунды, но и на ее «вариант») в графическом облике нотного текста создают впечатление произвола в выборе интервала, как, например, в *Adagio appassionato* Лирической сюиты Берга, а в эмоциональном отношении предстают как образ экспрессионистской монотонии одного и того же интонационного жеста, выражающего «сверхчувство»:

10

[*Adagio appassionato* ♩=69]

G-Saite

V-no I

p *fp* *poco rit.* *(p)* *poco cresc. ...*

В действительности, перед нами серия в партии первой скрипки. По сравнению с этой темой мелос заключительного *Adagio* из «Воццека» кажется возвращенным в лоно классической тональности:

11

Adagio

C-b.

mp *+V-c.*

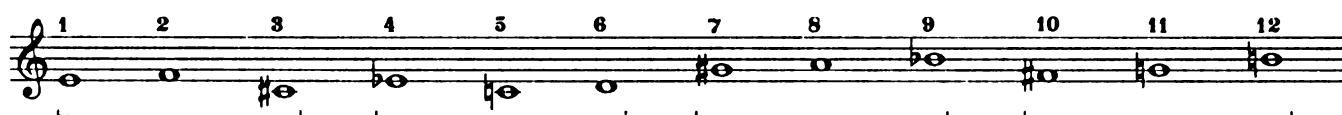
V-ni

¹² Walther J. G. W. Musikalisches Lexicon, 1732 Nachdruck / hrsg. von R. Schaal. Leipzig, Bärenreiter-Verlag, 1963. S. 233.

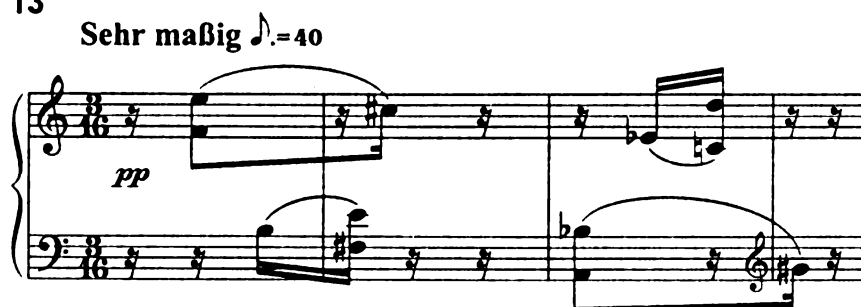
Берг, который сочинил не просто Adagio, но Реквием по Воццеку, сознательно стремился к этому впечатлению. Он использовал материал из своей ранней фортепианной сонаты d-moll № 4. Композитор создал здесь «инвенцию на тональность» (d-moll), потому что хотел вернуть этому плачу по герою, этому последнему Слову о нем прямую, не зашифрованную семантику речи и плача. Любопытно, что в 20-е гг. Асафьев воспринял все же эту музыку как музыку, отчужденную от прямой лирики: он писал об удалении в ней «каких бы то ни было признаков салонного музицирования и романса», то есть двух жупелов 20-х гг.¹³

Если обратиться к серийному творчеству Веберна, в частности к Вариациям для фортепиано ор. 27, то нельзя не согласиться со словами В. и Ю. Холоповых, что «грань между эпохами проходит внутри нововенской школы. Шёнберг и Берг с их «человеческим, слишком человеческим» искусством принадлежат еще романтической концепции музыки в современности, а «тихий Веберн открывает новый мир»¹⁴. И все же на уровне музыкальной «лексемы» Веберн не порывает с внутренними формами романтизма. Состоящая из сегментов-троек структура серии в первой части (см. пример 12) воплощена в фортепианном звучании так, что не утрачивает особого рода связи с фигурами восклицания (см. пример 13). Представляется, что композитор ищет отрешения от эмоционального смысла фигур. В то же время в визуальном облике нотного текста он сохраняет не слышимые, но лишь видимые связи — лигу между двумя звуками, объединяющие все те же интервалы; иногда это лига через паузу:

12



13



Таким могло быть молчаливое общение кристаллов.

Обратимся теперь к той линии антиромантизма, которая во многом опиралась на внутренние формы музыкального классицизма 2-й половины XVIII века. Хотя упомянутая «Klavierschule» Тюрка лежит уже на пе-

¹³ Асафьев Б. Об опере. М., 1985. С. 283.

¹⁴ Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. М., 1984. С. 247.

риферии учения о музыкальной риторике, она зафиксировала ряд риторических фигур со снятой религиозной эмблематикой, но зато репрезентирующих различные типы движения. Выделим среди них два: Zirkel и Schwärmer.

«Halbzirkel» (то есть «полукружие») — фигура, состоящая из четырех звуков (см. пример 14а, б)¹⁵, в которых 2-я и 4-я ноты при восходящем или нисходящем движении стоят на одной ступени. Два таких полукружия составляют вместе круг (Zirkel)¹⁶:



Фрагмент Этюда Черни из оп. 740 дает представление об этой фигуре во всей ее чистоте:



Шуберт первым из романтиков в 1814 г. обратился к этой внутренней форме в фортепианной партии песни «Гретхен за прялкой», вернув нейтральному пассажиру звукообраз вращения — вращения колеса прялки; то же делает Мендельсон:



М. Мусоргский использует фигуру, восходящую к Zirkel и Groppe в «Ночи на Лысой горе», имитируя полет на помеле. В XX веке к этой музыкальной «лексеме» обращаются советские композиторы в сценических произведениях 20-х гг., связанных с конструктивизмом: С. Прокофьев в балете «Стальной скок», В. Дешевов в опере «Лед и сталь», А. Мосолов в симфонической картине «Завод. Музыка машин» (см. пример 17 на с. 222) широко эксплуатируют именно ее:

¹⁵ См. данный Д. Тюрком нотный пример № 814.

¹⁶ Türk D. G. Clavierschule. Faksimile-Nachdruck, 1789 / hrsg. von Ervin v. Jacobi // Documenta Musicologica, Erste Reihe, — Druck — Schriften — Faksimile, XXIII. Kassel u. a. Bärenreiter: MCML XII. S. 388.

17

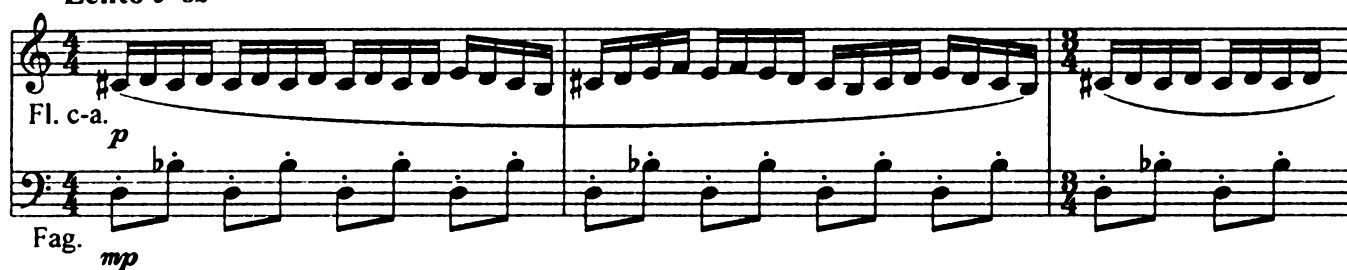
Allegro

sul ponticello

V-le *f*

Так, фигура Zirkel, осмысленная романтиками как звукообраз машины-прялки, в конструктивизме берет на себя функцию темы, уже не требуя никакой другой мелодии. В то же время происходит отчуждение фигуры от привычного для нее стремительного движения. Одна из частей «Весны священной» И. Стравинского — «Действо старцев — человеческих протцев» демонстрирует это замораживание темпа; в движении музыки (метроном четверть $\text{♩} = 52$) «пульс» музыки, фигурально говоря, подобен 30 ударам в минуту пульса человека:

18

Lento $\text{♩} = 52$ 

Это впечатление достигается также характеристичностью тембров: мертвенным звуком альтовой флейты, «склеротическим» *staccato* фагота.

С. Прокофьев во вступлении к Первому фортепианному концерту (1911) также обращается к фигуре «полукружия». Однако, отчуждая ее от привычного контекста пианистической виртуозности, быстрого темпа, он достигает совсем другого эффекта. Фигура, требующая мелкой пальцевой техники (отмечена скобкой), помещается им словно бы под большое увеличительное стекло: изложение в октавах, увеличение длительностей, динамика *fortissimo*. Каждый звук — «сам себе господин». Модификация фигуры бросается в глаза лишь при сопоставлении темы Прокофьева с внутренней формой — мысленным пассажем:

19

Allegro brioso

Выставленные Прокофьевым динамические оттенки (вилки), создавая звуковые «наезды» на верхние звуки фигуры, противоречат механичности

клишированного «полукружия», что, в свою очередь, вуалирует их «пальцевое» происхождение. Возникает также аналогия с приемом «рассечения слова»¹⁷, с отрывистым выкрикиванием слогов, типа:

У-
Лица,
Лица
У
Догов,
Голов.
(В. Маяковский)

Другая важная для нас сейчас риторическая фигура из «Klavierschule» Д. Тюрка — Schwärmer или Rauscher; «так называют фигуру, в которой звук многократно повторяется в очень быстром движении»¹⁸ (приводим пример из «Klavierschule» Д. Тюрка):

20

Allegro



Часто эту фигуру помещали в басу: «Выражение Tromell-baß [Барабанный бас] употребляется большей частью в шутку, если в басу один звук следует за другим в быстром темпе наподобие барабана, как в следующем примере:

21

Allegro molto



В симфониях, ариях и т. д. эти басы весьма часто можно с пользой употреблять...»¹⁹

В медленном темпе венскими классиками применялась «манера» (как тогда говорили), внешне похожая на фигуру Schwärmer; она получила в теории наименование «Bebung»²⁰: «Die Bebung (*franz.* Balancement,

¹⁷ Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 247.

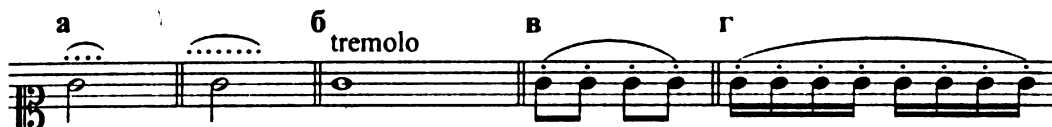
¹⁸ Türk D. Op. cit. S. 388.

¹⁹ Ibid. S. 377–378.

²⁰ Bebung (*нем.*) — букв. дрожание, трепет, сотрясение: музыкальная вибрация. Была возможна из клавишных только на клавиатуре посредством колебания пальца, нажавшего клавишу.

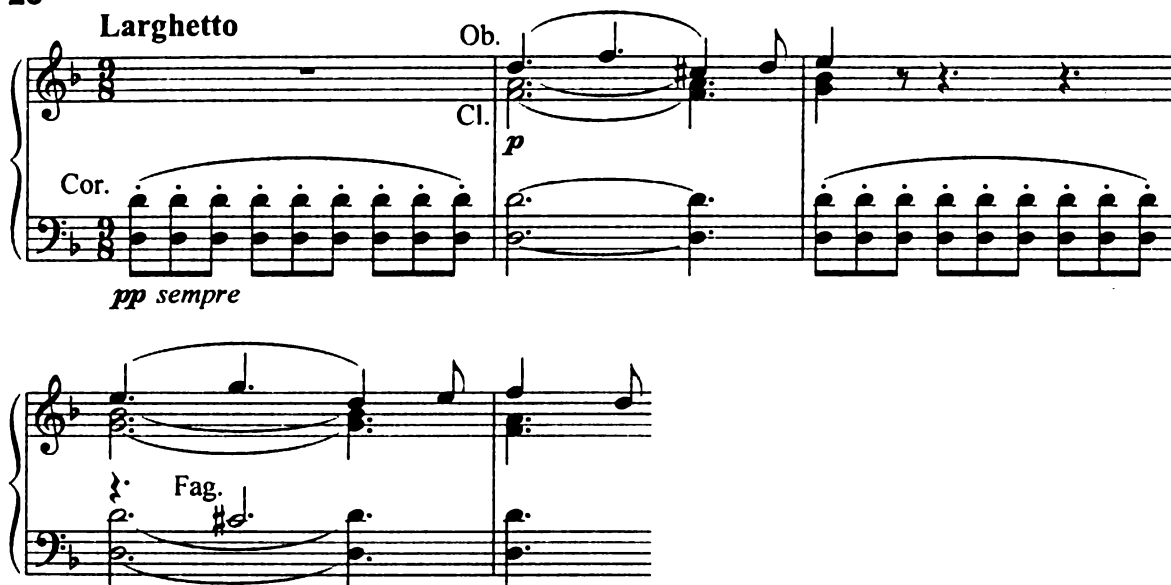
ital. Tremolo), — пишет Д. Тюрк, — можно с успехом применять только на длинной ноте, особенно в пьесах печального характера. При этом принято ставить знаки, как в а) или писать слово „tremolo“, как в б). Исполнять следует приблизительно, как сказано в с) или д)»²¹:

22



Не случайно Бетховен вспоминает об этой фигуре в одной из частей музыки к «Эгмонту», названной им «Смерть Клерхен». *Vebung* поручена двум валторнам:

23



Романтики — прежде других Шуберт — слышали в этих «лексемах» классицизма отчасти новые звукообразы, отчасти же обратились к давним внутренним формам музыки. Говоря о первом случае, необходимо упомянуть «Лесного царя» Шуберта. Ритм *Schwärmer*'а обретает новую жизнь в контексте со словами песни. Теперь это — ритм скачки. Он звучит в октавах в партии правой руки, динамика *fortissimo*. Иное дело — манера *Vebung*. Ее вновь осмысливали романтики в самых различных, но всегда затаенно трагических миниатюрах. Можно напомнить лишь песню Шуберта «Любимый цвет» из цикла «Прекрасная мельничиха» (пульсация звука *fis* в средних голосах) (см. пример 24 на с. 223), либо сквозящий *as* — *gis* в средних голосах Прелюдии Шопена *Des-dur*.

В XX веке фигура *Schwärmer* нередко отчуждается от привычного для нее быстрого темпа. «Русский период» Стравинского, особенно «Весна

²¹ Türk D. Op. cit. S. 193.

[Etwas langsam]

In Grün will ich mich klei - den, in grü - ne Trä - nen wei - den,

pp [simile]

священная», дает тому впечатляющие примеры. Не заключена ли в остинатных прелюдирующих построениях в некоторых частях «Весны» внутренняя форма *Schwärmer*, хотя фигура предстает здесь не в виде одного повторяющегося тона, а в виде многозвучного диссонантного пласта? Начало «Действа старцев — человеческих праотцев» представляет собой постепенно наслаивающийся аккорд у валторн и струнных *pizzicato* (редукция):

25

♩ = 52

Cor. + Archi pizz. *p sempre*

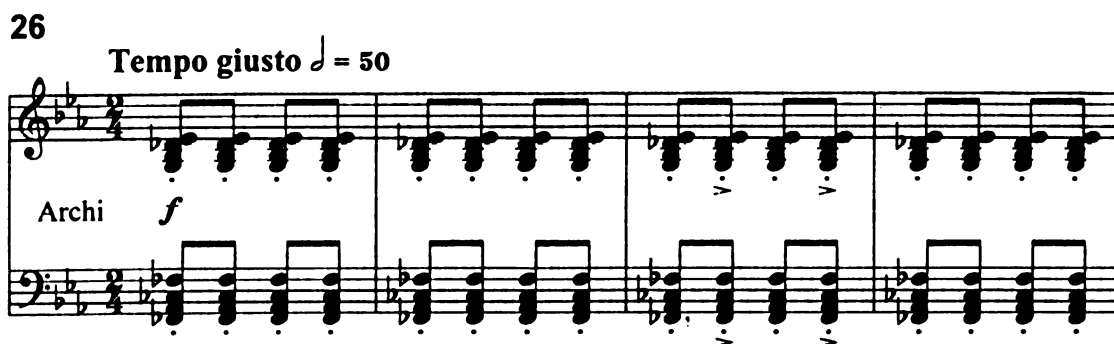
T-no *p sempre*

Gr. c. *p sempre*

Вопреки нарочито медленному темпу, казалось бы, уводящему к внутренней форме *Bebung*, ухо улавливает здесь фигуру *Schwärmer*: не только мерное *staccato* аккордов, но и звучание ударных (литавры, малый и большой барабан создают комплементарный ритм восьмых) возрождают *Trommel-baß* в его тембровой плотности. Нередко у Стравинского скрещиваются «гены», идущие из риторики и из архаических пластов фольклора, как в «Пляске щеголих». О фольклорном «гене» свидетельствуют акцентные перебои. По поводу них Ю. Г. Кон вспоминает мысль Кастаньского о возможном влиянии на Стравинского ритмики пинежских былин²².

²² Кон Ю. О некоторых стилистических параллелях в русской культуре начала XX века (Стравинский и Хлебников) // Актуальные вопросы искусствознания. Современное композиторское творчество. Фольклор Карелии. Художественное наследие. Материалы докладов конференции. Петрозаводск, 1986. С. 60.

Любопытно, что современники подсознательно восприняли здесь только классицистскую внутреннюю форму: «непрерывно-размеренное, текущее движение, временами прерываемое какими-то судорожными акцентами», — писал Н. Мясковский²³, вероятно, не задумываясь над акцентным варьированием.



Подведем итог нашему рассуждению. Музыкальная лексика, даже в периоды стилистических переломов изменяясь медленнее, чем ладово-гармонические структуры, вселяет в нас надежду понять недавнее прошлое через далекое прошлое, а далекое прошлое через прошлое недавнее, насколько это возможно. Риторика в узком смысле слова — «система правил составления речи» — демонстрирует огромные структурирующие силы «нового правила», если миссия передать его людям — в руках музыкантов такого ранга, как Шёнберг и его ученики, как Стравинский. Они стремились к созданию нового языка, но, похоже, они создали язык, еще помнящий о внутренних формах прошлого.

Антиромантическое новаторство не утратило связи с «музыкально-риторическим словом», оно поставило его в сложные контексты, в ситуацию отчуждения от риторических смыслов, скрещивания со внериторическими типами высказывания (фольклор, джаз, григорианика). Но искусство антиромантизма продолжает иметь дело не «с сырой действительностью, но всегда с действительностью, упорядоченной искусством», оно сохраняет ориентацию на «музыкально-риторическое слово» даже тогда, когда изменяет ему. Музыкальное искусство антиромантизма вряд ли выходит за рамки культуры риторического типа, хотя, может быть, оно приближается к краю этой культуры. Никакой антипод не существует вне системы, которой противостоит: он — ее порождение.

²³ Мясковский Н. О «Весне священной» Игоря Стравинского // Музыка. 1914. № 167.

Список сокращений

EV	— Евангелия
Lc	— Евангелие от Луки
Mt	— Евангелие от Матфея
TR	— Троица
Агитпоезд	— агитационный поезд
Агитпроп	— Управление (Отдел) пропаганды и агитации ЦК ВКП(б)
Актеатр	— академический театр
АСМ	— Ассоциация современной музыки
ВЦИК	— Всероссийский центральный исполнительный комитет
ВЧК	— Всероссийская чрезвычайная комиссия по борьбе с контрреволюцией
ГАБТ	— Государственный академический Большой театр СССР (Москва)
ГАТОБ (ранее Готоб)	— Государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова
ГАХН	— Государственная академия художественных наук
ГДР	— Германская Демократическая Республика
ГМИИ (им. Пушкина)	— Государственный музей изобразительных искусств им. Пушкина
Госмузиздат	— Государственное музыкальное издательство
Госиздат	— Государственное издательство
ГЦММК	— Государственный Центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки
ЛГАЛИ (ныне ЦГАЛИ СПб)	— Центральный государственный архив литературы и искусств (Санкт-Петербург)
МАЛЕГОТ	— Малый академический Ленинградский государственный оперный театр (ныне — Санкт-Петербургский Театр оперы и балета им. Мусоргского)
МГУ	— Московский государственный университет
Музгиз	— Музыкальное государственное издательство
Музинструктор	— музыкальный инструктор
МУЗО	— музыкальный отдел Наркомпроса (Народного комиссариата по просвещению)
Музсектор	— музыкальный сектор
МХАТ	— Московский художественный академический театр
Нарком	— Народный комиссар
Наркомат	— Народный комиссариат (министерство)
Наркомпрос	— Народный комиссариат просвещения
НКВД	— Народный комиссариат внутренних дел СССР

НЭП	—	новая экономическая политика
ОГПУ	—	Объединенное государственное политическое управление при СНК СССР
ОРС	—	отдел рабочего снабжения
Партконтроль	—	партийный контроль
Партконференция	—	партийная конференция
Партсъезд	—	партийный съезд
Полпред	—	Полномочный дипломатический представитель СССР при иностранном правительстве
Полпредство	—	Полномочное дипломатическое представительство СССР при иностранном правительстве
Промпартия	—	сфабрикованное в НКВД дело о вредителях в промышленности
РАПМ	—	Российская ассоциация пролетарских музыкантов
РГАЛИ	—	Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)
РГАСПИ	—	Российский государственный архив социально-политической истории
РИИИ	—	Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)
РММК	—	Российский музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки
РОССПЭН	—	Российская политическая энциклопедия (Издательство)
ССК	—	Союз советских композиторов
СНК СССР	—	Совет народных комиссаров СССР
Спецхран	—	Отдел хранения в библиотеках засекреченных и запрещенных к доступу книг и документов
Торгпред	—	торговый представитель СССР при иностранном правительстве
ЦГАЛИ СПб	—	Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга
ЦИК	—	Центральный исполнительный комитет
ЦК	—	Центральный комитет
ЦК ВКП(б)	—	Центральный комитет Всесоюзной коммунистической партии (большевиков)
ЦК РКП(б)	—	Центральный комитет Российской коммунистической партии (большевиков)
ЦМБ	—	Центральная музыкальная библиотека государственного академического Мариинского театра (г. Санкт-Петербург)

Именной указатель *

- Абрамский А. С. 87
Абрикосов В. В. 12
Аверинцев С. С. 64, 213
Айвз Ч. 159
Айхенвальд Ю. И. 11, 12, 14
Акименко Ф. С. 19
Акимова С. В. 36
Акопян Л. О. 94, 95, 120
Аксенов И. 66
Акулов И. А. 135
Александр Невский 91
Александров А. Н. 33, 66, 67, 79, 143
Алперс Б. 50
Амп П. 45
Анненков Ю. П. 45
Ансерме Э. 92
Антонова И. А. 27
Апетян З. А. 6, 21, 90, 91, 94, 95
Арапов Б. А. 93
Арбатский Ю. 9
Арканов Б. С. 134
Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) 17, 29, 31, 32, 34, 35, 41, 52, 58, 78, 79, 93, 126, 198–200, 215, 220
Атовмьян Л. Т. 130
Афоница Н. Ю. 76
Ахматова (Горенко) А. А. 143
Ашкенази В. Д. 97
- Бабанова М. И. 52
Балабина Ф. 127
Бальони С. 30
Баранов И. В. 166
Баринова М. Н. 90
Барнет Б. В. 66
Барсова И. А. 28, 58, 88, 90, 215, 216
Барток Б. 28, 89
Бартоломмео Фра. 166
Батон Р. 32
Бах И. С. 102, 141, 143, 203
- Бахтин М. М. 15, 140, 197, 199
Бекинг Г. 9
Беллини В. 207
Белый А. (Бугаев Б. Н.) 199, 202
Беляев В. М. 30, 55, 79
Берберова Н. Н. 26
Берг А. 28, 34–42, 83, 219, 220
Бердяев Н. А. 12, 14
Берио Л. 173
Берия Л. П. 138
Берлиоз Г. 146, 155, 159, 205
Бернандт Г. 56
Бёрнс Р. 150
Бернхард К. (Bernhard C.) 202, 204
Бетховен Л. ван 92, 121, 159, 160, 206, 211, 224
Бехштейн Б.
Блажков И. И. 63
Блок А. А. 41, 180, 212, 213
Бобрик О. А. 56, 77
Бобров В. 141
Бобышов М. П. 124
Богданов-Березовский В. М. 93, 96, 118, 119
Бойтлер М. С. 66, 69
Бондарко Л. В. 185
Бориес К. ван 63
Борис Годунов (Boris Godunoff) 79
Боровский А. К. 18
Боссэ 36
Ботстайн Л. 97
Бочаров (певец) 36, 41
Брагинская Н. В. 23–26
Брамс И. 96, 121, 159
Брандштеттер Р. 166
Брендер В. 40
Бродский (сахарозаводчик) 89
Бродский И. А. 26
Брукнер А. 121
Бруни Т. Г. 45
Брюсова Н. Я. 79
Бужановский 36

* Составитель Я. Тимофеев.

- Бузони Ф. 30
 Булгаков М. А. 26, 66
 Булгаков С. Н. 5, 13, 14
 Буркард Г. 56, 57
 Бухарин Н. И. 137, 138
 Бухштейн В. С. 51
 Буш А. 89
 Бюхнер Г. 41
- Вагнер** Р. 96, 104, 119, 209
 Вайнкоп Ю. Я. 34
 Вакуленко С. 176
 Вальтер И. (Walther J. G.) 165
 Ванеев А. А. 15
 Варламов А. Е. 208
 Варунц В. П. 7, 135
 Варшавский В. С. 10
 Васильева З. 127, 128
 Вахтангов Е. Б. 21, 22
 Веберн А. 89, 168, 170, 171, 220
 Верди Дж. 208, 209
 Виардо-Гарсиа П. 207
 Винклер А. А. 16
 Винтер Х. 78
 Власов А. А. 15
 Волков С. М. 26, 35
 Волковысский М. И. 13
 Волобринский 136
 Вышнеградский И. А. 8, 28–31
- Гайдн** Й. 159, 160
 Ганзен Ц. 17
 Ганон 203
 Гаранян Г. А. 158
 Гаррас 165
 Гарсиа М. (сын) 207
 Гартман Ф. (Т.) А. 9
 Гаспаров М. Л. 143, 144, 186, 214
 223
 Гаук А. В. 143
 Гедике А. Ф. 21
 Гёльдерлин Ф. 26
 Гсраклит 173
 Герасимова-Персидская Н. А. 212
 Гёте И. В. фон 60, 196, 214
- Гецелев Б. С. 34
 Гинзбург М. Я. 47, 49
 Глазунов А. К. 16, 18, 19, 40, 90
 Глазунова О. Н. 18
 Глебов И. см. Асафьев Б. В.
 Гликман Г. Д. 139
 Гликман И. Д. 128, 139
 Глинка М. И. 65
 Глиэр Р. М. 78, 90
 Гоголь Н. В. 56, 59, 60
 Годовский Л. 127
 Гозенпуд А. А. 34
 Голицын В. В. 65
 Головкина С. Н. 128
 Голосовкер Я. Э. 22–26
 Голубин В. 128
 Горнунг Л. В. 25
 Горчаков Н. М. 125
 Горький М. (Пешков А. М.) 15, 138
 Гофман Э. Т. А. 59
 Гоцци К. 21, 159
 Грабнер Г. 9
 Грек А. Г. 4
 Гречанинов А. Т. 19
 Гречанинова М. Г. 19
 Григорович К. 19
 Григорьев Л. Г. 68
 Гринберг З. Г. 16, 17
 Гумбольдт В. 199, 200
 Гумпельцхаймер А. (Gumpelzhaimer A.) 166
 Гусев П. 127, 128
- Давыдов** И. (Ян) 75
 Даль В. И. 198
 Данилова И. Е. 43, 64
 Дворищин 36
 Дебюсси К. А. 30
 Держановский В. В. 17
 Дешевов В. М. 32, 40, 45–47, 49, 52,
 54, 66, 221
 Джезуальдо К. 209
 Дзержинский И. И. 135
 Дзержинский Ф. Э. 11, 12
 Дзимитровская Б. Д. 89
 Дзимитровская Е. А. 89

- Дзимитровский А. И. 34, 58, 76–78, 80–83, 86–89
 Дивильковский И. 18
 Дмитриев В. В. 37, 127
 Дмитриев П. В. 35
 Доминик Святой 166
 Доницетти Г. 207
 Дофляйн Э. (Doflein E.) 56
 Дранишников В. А. 36–38, 42
 Дранов А. В. 11
 Друскин М. С. 6, 31, 41
 Друскин Я. С. 203
 Дукельский В. 8
 Дулова Е. Г. 56
 Дункан А. 17
 Дюпре (Duprez) Ж. Л. 207
- Е**жов Н. И. 138
 Елагин Ю. 9, 19, 21, 22
 Ермолаев А. Н. 128
 Есенин С. А. 17
 Ефанов В. П. 65
 Ефимов 12
- Ж**уков А. 128
- З**аболоцкий Н. А. 66
 Задерацкий В. В. 44
 Замятин Е. И. 13, 15
 Засецкий 36
 Захаров Р. В. 126
 Захарова О. И. 203
 Зенкин С. 199
 Зилоти А. И. 6, 19
 Зиновьев (Радомысльский) Г. Е. 138
 Зоценко М. М. 49, 50
 Зубковский Н. 127
- И**ван Грозный 68, 69
 Иванова Л. П. 76
 Иванов-Борецкий М. В. 50, 79
 Игумнов К. Н. 20
 Иисус Христос 175, 178, 180, 182, 184, 195
 Иллен И. А. 13, 14
- Иоанн Богослов 180, 181
 Иоанн Златоуст 173
 Иогансон Э. 66
 Иосиф (обручник) 178, 182, 184, 186
 Иохельсон В. Е. 94
- К**абалевский Д. Б. 22, 87
 Кабанов 36
 Каган А. С. 13
 Казелла А. 28, 44
 Кайзер Г. 45
 Калло Ж. 146, 158
 Каменев (Розенфельд) Л. Б. 11, 12, 23, 138
 Кандинский В. В. 161, 162
 Канчели Г. А. (Kancheli G. A.) 166, 167, 170
 Карсавин Л. П. 13–15
 Кастальский А. Д. 225
 Катаев В. П. 22
 Катуар Г. Л. 161
 Каффарелли М. Г. 207
 Кацис Л. Ф. 143
 Кейдж Д. 166
 Келдыш Г. В. 165
 Кизеветтер А. А. 12, 14
 Кильчевский В. И. 50, 51
 Киров С. М. 138, 141
 Кирхер А. 208
 Кларк Э. 81
 Клементи М. 203
 Клеменц Г. 124
 Клемперер О. 92
 Кнайфель А. А. 166, 172–177, 179, 181, 184, 185, 187, 189, 196
 Коваль М. В. 67
 Ковнацкая Л. Г. 4, 137
 Ковтун Е. Ф. 162
 Козлова М. Г. 76
 Козловский А. (пианист) 22
 Козьма Прутков 56
 Кон Ф. Я. 18
 Кон Ю. Г. 225
 Конашевич В. М. 49
 Конен В. Д. 204
 Конрад Н. И. 24

Конюс Г. Э. 90, 161
 Корбюзье Ш. Э. см. Ле Корбюзье
 Коргуев С. 16
 Короленко В. Г. 16
 Коршиков Г. 45
 Коутс А. 80, 87
 Кочуров Ю. В. 93
 Коэн Ж. Л. 47
 Крамер 203
 Красин Л. Б. 17
 Крейн А. А. 78
 Крупская Н. К. 22
 Крюков А. Н. 35, 41
 Кузмин М. А. 35, 39
 Кузнецов А. М. 4, 5, 15
 Кузнецов Н. И. 62
 Куйбышев В. В. 138
 Куклин Н. Н. 36
 Куприн А. И. 17
 Курский Д. И. 11, 12
 Кусевицкий С. А. 80
 Кутафин О. Е. 13
 Кшенек Э. 34, 37, 80
 Кэрролл Л. 174

Лавренев Б. А. 45
 Лавровский Л. М. 126
 Лакирев А. (о. Антоний) 178
 Ламм П. А. 65, 77–79
 Ласточкин А. В. 17
 Ле Корбюзье (Жаннере Ш. Э.) 30, 47
 Лебедев В. М. 13
 Лебедев-Кумач В. И. 73
 Левая Т. Н. 29
 Левик С. Ю. 34, 41
 Левин В. 174
 Левин М. 36, 40
 Ленин (Ульянов) В. И. 11, 15, 47, 66, 74, 78, 94
 Леонов Д. Н. 23
 Лепешинская О. В. 128
 Лепорк А. К. 4
 Ливанова Т. Н. 58
 Лист Ф. 160, 206, 207, 210
 Лобанова М. (Lobanowa M.) 30
 Ломоносов М. В. 186

Лопатников Н. 9
 Лопухов А. 127
 Лопухов Ф. В. 123–125, 127, 133–135
 Лосский Н. О. 13–15
 Лотман Ю. М. 25
 Лука (евангелист) 175, 178, 182–184, 186
 Луначарский А. В. 16–18, 23, 56
 Лурье А. В. 19, 28–30, 100
 Лутохин 13
 Люлли Ж. Б. 215
 Лядов А. К. 210
 Ляпунов С. М. 19

Магер Й. 30
 Мазель Л. А. 161, 216
 Малевич К. С. 46, 161
 Малер Г. (Mahler G.) 59, 96, 107, 119, 121, 143, 144, 146, 148, 155, 158–160, 196, 209, 215, 217
 Малибран М. Ф. 207
 Малько Н. А. 19, 92, 115, 117, 122
 Мамардашвили М. К. 156
 Мандельштам О. Э. 143, 144, 212
 Мария (Богоматерь) 178, 180, 195, 196
 Маркс А. Б. (Marx A. B.) 203, 211
 Маркс К. 66
 Матусевич И. А. 12, 14
 Матфей (евангелист) 175, 178, 180, 182–184, 186, 195
 Матюшин М. В. (Matjuschin M.) 29, 30
 Маяковский В. В. 49, 66, 223
 Мейерхольд В. Э. 49, 66, 93
 Мелентьева Т. И. 173, 175
 Мёллендорф В. 30
 Мельгунов С. П. 14
 Мельников К. С. 46
 Мендельсон Ф. 221
 Меркерт Й. 27
 Мессерер А. М. 128
 Мессерер С. М. 128
 Месхишвили Э. П. 124, 130
 Метнер Н. К. 20, 21, 199
 Мешко Н. К. 58, 62, 77, 90

Мизантроп 212
 Мийо Д. 28, 44, 55
 Митина А. О. 4
 Михаил Федорович Романов 65
 Михайлов А. В. 23, 165, 168, 170, 171, 213, 214
 Михеева-Соллертинская Л. В. 134, 135
 Моисеев И. А. 128
 Мокульский С. С. 34
 Молотов (Скрябин) В. М. 135
 Мольер (Поклен) Ж. Б. 159
 Моравский Е. 127
 Мордвинов Б. А. 127
 Морфенков 36
 Мосолов А. В. 29, 31–33, 43, 45–62, 66–68, 74, 76, 77, 81, 87, 88, 90, 96, 100, 110, 139, 221
 Моцарт В. А. 96, 141, 143, 144, 159, 205, 206, 214
 Мурадели В. И. 91
 Мусоргский М. П. 65, 143, 221
 Мутных В. И. 127, 134
 Мясковский Н. Я. 29, 34, 35, 51, 76–83, 86–91, 155, 199, 200, 226

Набоков В. В. 8
Набоков Н. Д. 8
Наумов В. П. 11
Неедлы З. 28, 127
Нейгауз Г. Г. 206, 207, 210
Немирович-Данченко В. И. 17, 122, 123, 127, 128
Николаев Л. В. 90
Ницше Ф. 23, 26

О (криптоним) 11
Обнорский Б. П. 94
Обухов Н. Б. 8, 28–30
Овидий 212, 214
Огановский Н. П. 12
Одоевский В. Ф. 165
Озерецковский В. С. 12
Озеров И. Х. 12
Онеггер А. 28, 45
Онуфриев В. 63

Орджоникидзе Г. К. 138
Орлов Г. А. 155
Орлова Е. М. 199, 200
Орлова З. Л. 140
Орманди Ю. 80, 87
Орфей (миф.) 204
Осипов 17
Осоргин М. А. 12, 14
Ошеров С. А. 3

Павловская-Боровик В. И. 36
Пастернак Б. Л. 15, 137, 142, 196
Пелла 83
Перунов Е. 62
Петрищев А. Б. 13
Петров Д. Р. 165
Петушков Е. 36
Пименов Ю. И. 74
Пиотровский А. И. 45, 123–125, 127
Пиранделло Л. 159
Платек Я. М. 68
Платонов С. Ф. 138
Плотникова Н. С. 11
Повелихина А. (Powelichina A.) 30
Покрасс Дан. Я. 73, 74
Покрасс Дм. Я. 73–75
Половинкин Л. А. 20, 33, 66, 68–70
Польдяева Е. Г. 30
Поляновский Г. А. 125, 127
Понькин В. 59, 62
Попов Г. Н. 28, 31, 32, 90–100, 102, 107, 110, 112, 114, 115, 117–121, 139, 141, 143
Попов Н. Д. 95
Порпора Н. 207
Потебня А. А. 199, 200–202, 209
Прейснер Э. 58
Приберг Ф. 58
Проваторов Г. П. 94, 97
Прокофьев С. С. 5, 7, 8, 18, 28, 32, 44–46, 48, 49, 51–54, 62, 66, 76–82, 86–88, 91, 94, 126, 155, 204, 218, 221, 222
Прутков К. см. Козьма Прутков
Пушкин А. С. 88, 135
Пятаков Г. Л. 138

Рабинович И. С. 18
Радзиловская Е. 36
Радлов С. Э. 36, 45, 51, 68
Рахманинов С. В. 6, 19, 97
Регер М. 96
Редепеннинг Д. (Redepenning D.) 144
Рейтблат А. И. 11
Ремизов А. М. 26
Римский Л. Б. 58, 90
Римский-Корсаков Н. А. 87, 96, 99, 200
Родзинский А. 80, 122
Рождественский Г. Н. 59, 157
Розенберг 12
Розинер Ф. 125
Ромашук И. М. 91–93, 95, 120
Рославец Н. А. 29–31, 66, 79, 100, 121
Россини Дж. 206, 207
Ростропович М. Л. 173, 177, 184
Ротт Г. 121
Руссоло Л. 45
Ручьевская Е. А. 76, 198
Рыбаков А. И. 143
Рязанов П. Б. 28

Саакянц А. А. 26
Сабанеев Л. Л. 19, 79
Сабинаина М. Д. 144
Савенко С. И. 136, 173
Садовников Е. 124, 131
Самосуд С. А. 37
Сац Н. И. 68
Свирин Н. 140
Севрюгин В. А. 4, 137
Селиверстов И. М. 138
Семигин Г. Ю. 13
Сенкар Э. 80, 87, 88
Сен-Санс К. 203
Серебровский Г. В. 36, 41
Серов А. Н. 205
Сиднева Т. Б. 34
Сизов А. Н. 21
Сизов Н. И. 20–22
Сильвестров В. В. 166
Скарлатти Д. 96

Скворцова И. А. 102
Скрябин А. Н. 8, 27–29, 31, 97, 98, 107, 160, 216
Скулачева Т. В. 186
Слонимский Н. Л. 9
Смолич Н. В. 37
Соколов А. С. 181
Сократ 162
Соллертинский И. И. 51, 125, 126, 128, 129, 134, 135, 141
Соловьева И. Н. 4
Сорокин П. А. 11, 13
Сорокина В. И. 17
Сталин (Джугашвили) И. В. 6, 11–13, 15, 58, 66, 74, 135–140, 142, 144
Степун Ф. А. 14, 15
Стерн Л. 59
Стоковский Л. 32, 80, 86, 122
Стравинский И. Ф. 6, 7, 9, 18, 28, 44, 45, 70, 79, 92, 96, 135, 136, 159, 204, 222, 224–226
Стрельников Н. М. 34
Сувчинский П. П. 136
Сухонь Э. 89

Тагер Е. М. 143
Тальников Д. 136
Танеев С. И. 20
Тараканов М. Е. 34
Тарановский К. Ф. 185–187
Тарле Е. В. 138
Татлин В. Е. 45
Теренций 55
Тихий В. Ф. 36
Толстой А. К. 56
Толстой А. Н. 49, 56, 93
Томас де Санта Мария (Tomás de Santa Maria) 166
Тосканини А. 86
Траилин С. А. 9
Троцкий Л. Д. 11
Трубецкой С. Е. 11–14
Тур (братья) 94, 139
Туровская М. И. 52

- Тухачевский 15
 Тухачевский М. Н. 128, 138
 Тынянов Ю. Н. 60
 Тэн И. 8
 Тюрк Д. Г. (Türk D. G.) 203, 214, 220, 221, 223, 224
 Тютчев Ф. И. 212
 Уальд О. 41, 44
 Углов А. (Кашинцев Д.) 43
 Ульрих 36
 Уншлихт И. С. 11–13
 Ушаков Д. Н. 179
- Ф**айер Ю. Ф. 125–129, 134
 Фейнберг С. Е. 29, 87
 Фельдт П. Э. 124, 128, 133
 Ферреро В. 119
 Филонов П. Н. 161, 162
 Финкельштейн Ю. Е. 15
 Флейшер 86
 Флейшман Л. 35, 137, 142
 Флит А. 141
 Флоровский А. (о. Анатолий) 14
 Фогель В. 9
 Форкель И. Н. 205
 Форш О. Д. 49
 Франк А. Г. 203
 Франк С. Л. 12, 14
 Франциск Ассизский Святой 166
- Х**аба А. 30
 Хаустов В. Н. 11
 Хачатурян А. И. 88, 89, 91
 Хентова С. М. 124, 131–133
 Херцка Э. 76–79, 86
 Хильмар Э. 4, 59
 Хиндемит П. 28, 31, 32, 33, 51, 55, 56, 93, 120
 Хлебников В. В. 162, 225
 Ходасевич В. Ф. 68
 Холопов Ю. Н. 220
 Холопова В. Н. 220
 Хомяков А. С. 197
 Хоружий С.С. 10, 11, 13, 14, 15
 Хохлов К. П. 45
 Хубов Г. Н. 205
- Ц**арева Е. М. 165
 Цуккерман В. А. 109, 161, 162, 163, 164, 208, 216
Чайковский П. И. 96, 107, 121, 205
 Чередниченко Т. В. 215
 Черепнин А. Н. 77
 Черепнин Н. Н. 77
 Черни К. 203, 221
 Чигарева Е. И. 165, 170, 171
 Чирик В. 158
 Чистяков Г. П. (о. Георгий) 19, 20, 165, 175
 Чудакова М. О. 25, 26
 Чуковский К. И. 17
- Ш**аляпин Ф. И. 6
 Шапорин Ю. А. 41, 87, 94, 142, 143
 Шапорина (урожд. Яковлева) Л. Я. 142
 Шауб В. В. 97
 Шебалин В. Я. 87, 94, 143
 Шёнберг А. 28, 29, 31, 78, 220, 226
 Шерхен Г. 32, 80
 Шиллингер И. М. 19, 28
 Шимкунас В. Н. 15
 Ширинский В. П. 9, 31
 Шиффер М. 33
 Шлее А. 78, 88
 Шмеман Александр (протопресвитер) 178
 Шмидт С. О. 23, 24, 25
 Шнитке А. Г. 155, 157, 158, 160
 Шопен Ф. 158, 208, 209, 224
 Шопенгауэр А. 8
 Шостакович Д. Д. 15, 32, 33, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 59, 60, 66, 68, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 97, 98, 115, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 148, 149, 150, 151, 155, 156, 163
 Шпенглер О. 29
 Шпигель 143
 Шреккер Ф. 34
 Штайн Р. 30

Штайн Э. 77, 78, 79, 80, 83
Штейнберг М. О. 90
Штидри Ф. 94, 122, 139
Шток 89
Штрассер С. 32
Штраус Р. 119, 151, 155
Шуберт Ф. 18, 159, 216, 221, 224
Шульгин Д. И. 155
Шульхоф Э. 166
Шуман Р. 216

Щедрин Р. К. 34
Щёкина-Климовицкая Л. З. 89
Щербачев В. 90, 92, 93, 96, 102
Щербина Н. Ф. 212

Эйслер Х. 28, 32
Экскузович И. В. 38, 42
Эрлих А. 124
Эрмлер Ф. М. 49, 6
Эфрос А. В. (И.) 159

Юдин Л. А. (художник) 162
Юдина М. В. 5, 6, 7, 15
Юргенсон П. И. 78
Юровский А. Н. 12

Яворский Б. Л. 18, 90, 161, 162, 163, 198
Ягода Г. Г. 138
Якобсон Л. В. 172
Яковлев А. Н. 11, 138
Яковлев В. 79
Якубов М. А. 122, 143
Якулов Г. Б. 45
Ян см. Давыдов И.
Яначек Л. 87
Яценко Н. Р. 76

Allende-Blin J. 31
Bernhard C. см. Бернхард К.
Boris Godunoff см. Борис Годунов
Danuser H. 29
Doflein E. см. Дофляйн Е.
Gojowy D. 28, 55
Gumpelzhaimer A. см. Гумпельцхаймер А.
Halle F. 79
Jacobi E. von 221
Kancheli G. см. Канчели Г.
Lobanowa M. см. Лобанова М.
Mahler G. см. Малер Г.
Marx A. см. Маркс А.
Matjuschin M. см. Матюшин М.
Mattias T. 144
Müller-Blattau J. 202
Powelichina A. см. Повелихина А.
Redepenning D. см. Редепеннинг Д.
Schaal R. 219
Schostakowitsch D. D. см. Шостакович Д. Д.
Schützen H. 202
Sikorski (издательство) 182
Soddy A. 63
Stefan P. 79
Tomās de Santa Maria см. Томас де Санта Мария
Türk D. G. см. Тюрк Д. Г.
Walther J. G. см. Вальтер И. Г.
Weber W. 215
Weissmann A. 79
Wellesz E. 79

Список иллюстраций

В основном тексте:

- С. 13. Высылка из советской России в 1922 г. Профессор И. А. Ильин и князь С. Е. Трубецкой. Рисунок опубликован в спец. выпуске «Философский пароход». Выставка того же названия в ГАРФ, 2003 г.
- С. 14. Философский пароход. Профессор А. А. Кизеветтер и Ю. И. Айхенвальд. Рисунок опубликован в спец. выпуске «Философский пароход». Выставка в ГАРФ, 2003 г.
- С. 22. «Принцесса Турандот». Обложка нотного издания. Москва — Петроград. 1923 г. Дарственная надпись Н. И. Сизова Р. Л. Лезерсон. Архив К. В. Раевского.
- С. 40. Автограф А. К. Глазунова, данный им на генеральной репетиции «Воццека». Ленинград, 12 июня 1927 г. РГАЛИ. Альбом В. А. Брендера.
- С. 40. Автограф А. Берга, данный им на генеральной репетиции «Воццека». Ленинград, 12 июня 1927 г. РГАЛИ. Альбом В. А. Брендера.
- С. 43. А. Мосолов. «Завод. Музыка машин». Обложка партитуры. Изд. 1929 г.
- С. 46. Казимир Малевич. Архитектурная фантазия. 1923 г.
Константин Мельников. Павильон СССР на международной выставке в Париже. 1925 г.
- С. 50. А. Мосолов. «Четыре газетных объявления». Обложка нотного издания.
- С. 57. Программа концерта, в которую включена камерная опера А. Мосолова «Герой» (“Der Held”). Баден-Баден, 15 июля 1928 г. Архив Н. К. Мешко.
- С. 61. Первая страница рукописи оперы А. Мосолова «Герой» (автограф партитуры).
- С. 84–85. Факсимиле автографа письма Н. Мясковского в Универсальное издательство в Вене от 6 июля 1929 г.
- С. 96. Гавриил Попов. Титульный лист партитуры Симфонии. 1928–1935 гг. ГЦ ММК им. Глинки.
- С. 120. Факсимиле нотного примера из Дневника Г. Попова.

На вкладке:

1. Сергей Прокофьев. Конец 1910-х гг. Опубликовано в изд.: Сергей Прокофьев. Дневник. Лица. sprkfv, 2002.
2. Игорь Стравинский. Лезен, март 1914 г.
3. Мария Юдина. Конец 1910-х гг. РГАЛИ.
4. М. В. Юдина и И. Ф. Стравинский. Москва, октябрь 1962 г. Фото С. Хенкина.
5. Николай Иванович Сизов за роялем в Третьей студии МХАТ. 1922 г. ГЦ ММК им. Глинки. Первая публикация.
6. Яков Эммануилович Голосовкер. Архив С. О. Шмидта.
7. Александр Николаевич Скрябин.

8. Арнольд Шёнберг.
9. Альбан Берг. 1927 г.
10. Сергей Радлов. Режиссер спектакля «Воцек» А. Берга. Ленинград, 1927 г.
11. А. Мосолов. Фотопортрет М. Наппельбаума. 1928 г. Архив Н. К. Мешко.
12. Установка к первой картине оперы А. Берга «Воцек» (у капитана). Художник Мих. Левин. 1927 г. РГАЛИ. Альбом фотографий И. В. Экскузовича.
13. Установка к третьей картине оперы А. Берга «Воцек» (комната Марии). Художник Мих. Левин. 1927 г. РГАЛИ. Альбом фотографий И. В. Экскузовича.
14. А. В. Мосолов. Удостоверение сотрудника Московского радиоцентра. 1930 г. Архив Н. К. Мешко.
15. Справка об освобождении А. В. Мосолова из Волжского исправительно-трудового лагеря. 1938 г. Архив Н. К. Мешко.
16. А. В. Мосолов. Фотопортрет М. Наппельбаума. 1928 г. Архив Н. К. Мешко.
17. Леонид Алексеевич Половинкин. 1920-е гг.
18. Факсимиле автографа письма С. С. Прокофьева в журнал "Musikblätter des Anbruch" от 13 февраля 1926 г.
19. Николай Яковлевич Мясковский.
20. Абрам Исакович Дзимитровский с дочерью Лизой и женой Беллой Давыдовой. Архив Лидии Щёкиной-Климовицкой.
21. Л. В. Яковлева-Шапорина. 1940 г. Фото Н. И. Животовой. ОР РИИИ.
22. Г. Н. Попов. На обороте дарственная надпись Любви Васильевне Яковлевой-Шапориной. 1935 г. ОР РИИИ.
23. Кадр кинохроники второй половины 1930-х гг.: Д. Д. Шостакович играет финал Первого фортепианного концерта в Большом зале Московской консерватории. Опубликовано в изд.: Дмитрий Шостакович. Страницы из жизни в фотографиях / Сост. О. Домбровская. ДСН. 2006.
24. Сцена из балета Д. Д. Шостаковича «Светлый ручей». ГАБТ. 1935 г. Исполнители: З. Васильева, П. Гусев, А. и С. Мессереры.
25. Альфред Шнитке.
26. Виктор Абрамович Цуккерман. Фото М. И. Ройтерштейна. Архив М. И. Ройтерштейна.
27. Татьяна Мелентьева. Сольный концерт в Малом зале Филармонии. Петербург. 6 марта 1993 г. Архив А. А. Кнайфеля.

Содержание

От автора	3
Раскол русской культуры. Русские композиторы между внешней и внутренней эмиграцией («первая волна»)	5
Русский музыкальный авангард 20-х годов: параллели и пересечения с немецкой музыкой	27
«...Нигде лучше не приняли моего „Воццека“, чем в Ленинграде». <i>Ленинградская премьера оперы Альбана Берга в 1927 году</i>	34
Прогулки по выставке «Москва — Париж». <i>Творчество Александра Мосолова в контексте советского музыкального конструктивизма 1920-х годов</i>	43
Опера «Герой» Александра Мосолова. <i>История создания и судьба рукописи</i>	55
Прогулки по выставке «Москва — Берлин». <i>Миф о Москве-столице</i>	64
Сотрудничество и переписка двух издательств: Universal Edition и Музсектора Госиздата в 20–30-е годы. <i>Взгляд из Вены</i>	76
Провал памяти. <i>Судьба Первой симфонии Гавриила Попова</i>	90
«Светлый ручей» Дмитрия Шостаковича. <i>К истории создания</i>	122
Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей». <i>1934–1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича</i>	137
Преодоление рампы. <i>Премьера Первой симфонии Альфреда Шнитке</i>	157
Закон поколений: истина «рожденного в N-28-м году». <i>О Викторе Абрамовиче Цуккермане</i>	161
Музыка. Слово. Безмолвие	165
Поэтика слова и звука в «Amicta sole» Александра Кнайфеля	172
Опыт этимологического анализа музыкальных произведений. <i>К постановке вопроса</i>	197
Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества. <i>Опыт рассуждения</i>	212
Список сокращений	227
Именной указатель	229
Список иллюстраций	237

Инна Алексеевна БАРСОВА

КОНТУРЫ СТОЛЕТИЯ

Из истории русской музыки XX века

Редактор *И. С. Прудникова*. Художественно-технический редактор *Т. И. Кий*.
Музыкальный редактор *М. В. Петренко*. Корректоры *Т. В. Львова, О. С. Серова*.
Нотный набор *Т. П. Градовой*. Макет и верстка *Т. Ю. Фадеевой*.

Формат 70x100 1/16. Бум. офс. Гарн. Arial, Komelia, Times. Печ. л. 15. Уч.-изд. л. 16,5. Тираж 1000 экз.
Заказ 4227

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург». 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45

Телефон / факс: (812) 571-58-11, 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: (812) 312-07-96 E-mail: severlira@mail.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГУП «Типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12