

XX век.

музыка войны и мира

МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ



XX век.
музыка войны и мира



МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО



XX век.

музыка войны и мира

**МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ**



Прогресс-Традиция
МОСКВА

ББК 85.31
УДК 78
Д 15



*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 15-34-11507г*



Издано при поддержке ВР

Редакторы-составители:

*Е.С. Власова, доктор искусствоведения, профессор
К.В. Зенкин, доктор искусствоведения, профессор
М.А. Карачевская, кандидат искусствоведения*

Рецензенты:

*Р.А. Насонов, кандидат искусствоведения, доцент;
Г.А. Моисеев, кандидат искусствоведения, ст. науч. сотрудник*

Д 15 Двадцатый век. Музыка войны и мира: Материалы международной научной конференции / ред.-сост. Е.С. Власова, К.В. Зенкин, М.А. Карачевская. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 616 с., нот., ил.

ISBN 978-5-89826-462-8

Сборник составлен по материалам Международной научной конференции «XX век. Музыка войны и мира», прошедшей в Московской консерватории 21–25 апреля 2015 года. Статьи затрагивают широкий спектр философских, социальных, исторических, культурно-политических, музыкально-теоретических проблем, так или иначе связанных с темой войны. Это исследования о войне и мире, о нравственных и этических вопросах, экскурсы в музыкально-общественную жизнь 1941–1945 годов в СССР и за рубежом, непосредственное отражение мировых и локальных войн в различных направлениях искусства и музыкальных жанрах, в национальных школах, в творчестве отдельных композиторов. Ряд статей основан на архивных документах, впервые вводимых в научный оборот.

Сборник адресован музыковедам, историкам и всем интересующимся проблемами отечественной и зарубежной музыки XX–XXI веков.

**УДК 78
ББК 85.31**

ISBN 978-5-89826-462-8

© Коллектив авторов, 2015
© Прогресс-Традиция, 2015

Содержание

От составителей

13

МУЗЫКА И ВОЙНА

К.В. ЗЕНКИН

Музыкальная интонация
в эпоху глобальных катастроф

21

А. ВЕРМАЙЕР

Преодоление последствий войны
в области культуры: конструкция
и идеология немецкой музыки на Востоке

37

Е.С. ВЛАСОВА

Влияние западного музыкального сообщества на
официальный статус советских композиторов
во время Великой Отечественной войны
и в послевоенные годы

46

А.М. ЦУКЕР

Антивоенная тема в русском роке

63

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ СССР ВО ВРЕМЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

С.С. ГОЛУБЕНКО

Московская консерватория в первые годы
Великой Отечественной войны

87

Е.С. ЗИНЬКЕВИЧ

Консерватория в оккупированном Киеве
(19.09.1941–06.11.1943)

109

П.Е. ВАЙДМАН

«Главное дело жизни» Маргариты Риттих –
директора Дома-музея П.И. Чайковского в Клину
в годы Великой Отечественной войны

125

А.Г. АЙНБИНДЕР

Научные сессии Дома-музея П.И. Чайковского
в годы Великой Отечественной войны (1943–1944)

139

М.Д. ЧЕРТОК

Музыка Парада Победы

150

М.А. КАРАЧЕВСКАЯ

Работа Дмитрия Шостаковича над Гимном СССР

157

М.Г. ДОЛГУШИНА

Из истории музыкальной жизни Вологды
в годы Великой Отечественной войны

178

М.А. БЕЛОКРЫС

Музыкальный Омск

в годы Великой Отечественной войны:
потери и обретения

187

ТЕМА ВОЙНЫ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВОЕННОГО ВРЕМЕНИ

И.В. СТЕПАНОВА

Военная музыка и «музыка» войны в жизни
и творчестве Александра Куприна
205

М.Н. ЩЕРБАКОВА

Владимир Дешевов и его музыка к фильму
Фридриха Эрмлера «Обломок империи» (1929)
216

П. ЗУК

Семантика горя в финале Шестой симфонии
Николая Мясковского
231

Е.Б. ДОЛИНСКАЯ

Композитор на войне и о войне.
Николай Мясковский
239

Е.В. КРИВЦОВА

Сергей Прокофьев: «Я очень хотел бы,
чтобы эти песни пелись...» (Семь массовых песен
для голоса с фортепиано, ор. 89, 1941–1942)
250

Н.А. БАБАТАШ

Военные песни Сергея Прокофьева
264

Е.М. ШАБШАЕВИЧ

Прокофьевский миф о великом полководце
280

И.С. ВОРОБЬЁВ

Советская кантата и оратория в годы войны:
мифология сюжетов
298

Я.В. ГЛУШАКОВ

Песни военных лет: жизнь и память
309

Г.Т. АЛЬПЕИСОВА

Война в художественных текстах:
песни-письма с фронта казахского народа
315

Е.Д. КРИВИЦКАЯ

Клод Дебюсси в годы Первой мировой
войны: композитор и гражданин
326

В.В. ЖАЛНИН

Первая мировая война
в судьбах Дариуса Мийо и Лео Латиля
342

П. БЕККЕР

Павшее поколение: сравнение музыкальной жизни
и композиторского творчества в Великобритании
периода Первой мировой войны и в России
периода Второй мировой войны
348

Г. ШРЁДЕР

О том, что следовало осуществить музыке:
австрийско-немецкий композитор
Иоганн Непомук Давид
361

ПОСЛЕВОЕННЫЙ СЛЕД В МУЗЫКЕ

А.А. БАЕВА

Военная тема в операх отечественных композиторов
второй половины XX столетия
373

Е.С. МИРОНЕНКО

Трансформация образов агрессии
в симфоническом творчестве начала XXI века
387

Г.В. ГРИГОРЬЕВА

Война и мир в творчестве Николая Сидельникова
406

Т.Ю. МАСЛОВСКАЯ

Отзвуки гражданской войны в хоровом творчестве
Георгия Свиридова
413

О.В. СИНЕЛЬНИКОВА

Образы Апокалипсиса в «Dies irae» Родиона Щедрина
421

Н.Н. СУРНИНА

Терпсихора в солдатской шинели
442

Е.Е. ПОТЯРКИНА

Тема Великой Отечественной войны
в современной хореографии.

Балет «Письма с фронта»
на музыку Валерия Гаврилина

460

С.А. УВАРОВ

Музыкально-кинематографические
образы войны в творчестве Александра Сокурова

469

Е.П. ОСИПОВА

Временная дистанция
как фактор жанровой избирательности
в сочинениях композиторов Туркменистана,
посвященных событиям Второй мировой войны

482

Г.Т. АКПАРОВА

Тема войны в музыкальной культуре Казахстана

487

Е.Р. СКУРКО

Военная тема и ее отражение в Шестой симфонии
Рафаила Касимова

498

А.М. ЛЕСОВИЧЕНКО

Антифранцузский порыв
офранцузенного вьетнамца. Война в жизни
и творчестве Нгуена Лантуата (1935–2014)

508

Н.В. ЛОЗОВСКАЯ

Кантата «Уцелевший из Варшавы»
и псалом «De profundis» Арнольда Шёнберга:
осмысление судьбы еврейского народа,
пережившего фашистское гетто
516

Е.В. ФЕРАПОНТОВА

Яннис Ксенакис. Музыка сопротивления
525

Р. ДАЛЬМОНТЕ

«Четыре письма» Бруно Мадерны как проявление
его общественной позиции
537

Ф. ХАЙДЛЬБЕРГЕР

Электронная оратория Эрнста Кшенека
«Spiritus Intelligentiae» (1955/1956) и рассуждения
о сериализме после Второй мировой войны
545

ЧОН ВАЙ ЛИН

Финал «Et exspecto resurrectionem mortuorum»
(«Чаю воскресения мертвых») Оливье Мессиана:
по ком звонит колокол?
561

К.А. ЖАБИНСКИЙ

Метаморфозы «вооруженного человека»:
месса «The Armed Man» Карла Дженкинса
в историко-культурном контексте XX–XXI веков
579

Именной указатель
590

Сведения об авторах
610

В сборнике представлены избранные материалы международной научной конференции «Двадцатый век. Музыка войны и мира», прошедшей в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского с 21 по 25 апреля 2015 года и посвященной 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. Конечно, это не единственная и не первая публикация Московской консерватории, связанная с темой войны и Победы. Вспомним, например, ряд статей в сборнике «Наследие» (выпуск 1, 2009), а также недавно вышедшую в свет первую редакцию партитуры «Братского поминовения» А.Д. Кастальского для хора и органа (2014), изданную и исполненную к столетию Первой мировой войны, о чем в рамках юбилейной конференции сделали сообщение доцент кафедры органа и клавесина Московской консерватории Л.Б. Шишханова и декан дирижерского факультета Московской консерватории, профессор А.М. Рудневский.

Предложенная организаторами конференции тема – «Двадцатый век. Музыка войны и мира» – оказалась актуальной не только для представителей государств бывшего СССР (Украины, Молдовы, Казахстана, Туркмении) и его союзников (Великобритании, США, Франции, Китая), но также и для ученых Германии, Турции, Италии. В конференции приняли участие ученые, аспиранты и студенты из 11 стран мира.

Тематика конференции определила ориентацию исследователей в первую очередь на многоаспектное изучение музыкальной культуры Великой Отечественной войны 1941–1945 годов и одновременно позволила охватить более широкий круг историко-культурных явлений. В их числе обе мировые войны XX века, красноречиво продемонстрировавшие кризис европейского гуманизма; все, что связано с нравственной проблематикой Новейшей эпохи, озаглавленной угрозой всеобщего уничтожения и нарастающей

активизацией терроризма; наконец, целый ряд аспектов художественной деятельности, так или иначе затронутых «дыханием войны».

Отклики музыкального искусства на атмосферу войны, рассмотренные в широком социальном контексте, составили тему первого раздела сборника – *«Музыка и война»*. Проблема музыкальной интонации в эпоху глобальных социальных катастроф (именно так целесообразно именовать XX век, принципиально и резко отличающийся от всех предыдущих) поставлена в открывающей сборник статье К.В. Зенкина. Один из аспектов этой статьи конкретизирован А.М. Цукером («Антивоенная тема в русском роке») применительно к наиболее антиакадемическому музыкальному направлению, имевшему особенно сложную судьбу в Советском Союзе.

А. Вермайер в статье «Преодоление последствий войны в области культуры: конструкция и идеология немецкой музыки на Востоке» задает вопрос, уместно ли сегодня рассматривать культуру с национальной точки зрения? Вопрос действительно правомерен, однако, добавим от себя, для музыкальной науки национальная специфика, составляющая существенный аспект художественного смысла и художественного стиля, вряд ли когда-либо потеряет интерес. Важно только правильно осознать иерархию явлений: подчиненность национального сверхнациональному – тому, что объединяет различные культуры, а не изолирует их друг от друга.

В статье Е.С. Власовой анализируются существенные аспекты музыкальной жизни Советского Союза военного и послевоенного времени, связанные с необходимостью формировать определенный образ советского искусства в глазах мировой общественности.

Второй блок статей – *«Музыкальная жизнь СССР во время Великой Отечественной войны»* – решает задачу, постоянно сохраняющую актуальность: сообщить и осмыслить новые факты, ввести в научный и историко-культурный обиход незаслуженно забытые лица, уточнить целый ряд существенных музыкально-исторических деталей. Таковы статьи о жизни Московской и Киевской консерваторий в годы Великой Оте-

чественной войны (авторы – С.С. Голубенко и Е.С. Зинькевич соответственно), о работе Дома-музея П.И. Чайковского в Клину (статьи П.Е. Вайдман, А.Г. Айнбиндер), о музыкальной жизни российских городов – Вологды (М.Г. Долгушина) и Омска (М.А. Белокрыс). Перечисленные статьи красноречиво демонстрируют, что для советского народа сохранение и развитие культуры даже в условиях войны имело первостепенное, поистине оборонное – в самом широком смысле этого слова – значение.

Контрапунктом к музыке войны и обороны создавалась музыка мира: музыке знаменитого Парада Победы посвящена статья М.Д. Чертока. Статья М.А. Карачевской «Работа Дмитрия Шостаковича над Гимном СССР» раскрывает интереснейшие исторические детали выбора Гимна страны, происходившего в самый разгар Великой Отечественной войны.

Проблематика третьего раздела – *«Тема войны в музыкальных произведениях военного времени»* – в целом продолжает линию исследований множества советских музыковедов. Так, в формулировке темы всей конференции невольно отразилось заглавие известной книги Б.М. Ярустовского «Симфонии войны и мира». Поэтому наиболее яркие и значительные явления, как, например, досконально и многократно изученные симфонии Шостаковича, не получили специального отражения в докладах конференции; в то же время Седьмая симфония Шостаковича («Ленинградская»), в которой воплощены самые художественно убедительные символы агрессии и сопротивления, проходит «красной нитью» через весь сборник.

Все же и в рамках этой, весьма традиционной тематической рубрики появилось множество новых ценных материалов. Симфонизм великого русского классика Н.Я. Мясковского в настоящий момент еще далеко не освоен исполнителями и исследователями. Особый интерес в контексте темы конференции представили его симфонии, связанные с революционной катастрофой в России (Шестая) и мировыми войнами – Первой (Четвертая) и Второй, для Советского Союза ставшей Великой Отечественной войной (Двадцать вторая). Предлагаем вниманию читателя взгляд

британского исследователя П. Зука на Шестую симфонию Мясковского и отечественного музыковеда Е.Б. Долинской на Четвертую и Двадцать вторую. В поле деятельности обоих ученых уже многие годы входит изучение творчества крупнейшего русского композитора.

Сочиненные в самые тяжелые годы войны (1941–1942) «Массовые песни» Прокофьева ор. 89 стали предметом сразу двух статей: Е.В. Кривцовой и Н.А. Бабаташ. Авторы пытаются разрешить парадокс: хор «Вставайте, люди русские» из «Александра Невского», подобно песне А.Н. Александрова «Священная война», каждый день передавался по радио, вдохновляя советский народ на борьбу с захватчиками, но обращение к жанру массовой песни не принесло крупнейшему новатору XX века всенародной популярности. При этом получившийся результат оказался не менее интересным с точки зрения решения Прокофьевым проблем жанра и стиля (в том числе с позиций провозглашенного им самим принципа «новой простоты»).

Прокофьевскую тему продолжает во многом дискуссионная статья Е.М. Шабшаевич об образе Кутузова в опере «Война и мир» – среди явлений, оказавших влияние на композитора, исследователь называет не только знаменитую концепцию романа Л.Н. Толстого, но также практику создания идеологических мифов сталинской эпохи. Тема идеологического мифотворчества раскрывается и И.С. Воробьевым – на материале когда-то значимых, а ныне почти забытых произведений крупнейших советских композиторов (в том числе Мясковского). Статья Я.В. Глушакова освещает песни военных лет с позиций сегодняшнего дня. Уникальными музыкальными и историческими документами насыщена статья Г.Т. Альпеисовой «Война в художественных текстах: песни-письма с фронта казахского народа». О происходящем в музыкальной культуре по другую сторону линии фронта рассказывает статья немецкой исследовательницы Г. Шрёдер. На примере жизни и творчества И.Н. Давида ставятся непростые, дискуссионные вопросы связи композиторской деятельности с нравственными и политическими факторами в условиях фашистской диктатуры. Начинаящий немецкий музыковед

П. Беккер попытался сопоставить ситуации в музыкальной культуре Великобритании во время Первой мировой войны и в Советском Союзе – во время Второй.

«Военное время» представлено в сборнике не только Великой Отечественной войной. Заметно выделяется, как темой, так и оригинальным подходом, статья И.В. Степановой, открывающая данный раздел, о музыкальных и звуковых впечатлениях в прозе А.И. Kupрина, связанных с военной жизнью.

Теме Первой мировой войны в жизни и творчестве К. Дебюсси посвящена статья Е.Д. Кривицкой, в творчестве Д. Мийо – статья В.В. Жалнина. Представитель русского авангарда 1920-х годов В. Дешевов, творчество которого развивалось в контексте военных и революционных потрясений, стал героем статьи М.Н. Щербаковой.

Четвертый раздел – *«Послевоенный след в музыке»* – естественно продолжает предыдущий, так же как и сама военная тема непрерывно продолжается в отечественной культуре. В орбиту рассмотрения включены произведения композиторов и Запада, и Советского Союза – и далее на Восток, вплоть до Вьетнама. В их числе: А. Шёнберг (статья Н.В. Лозовской), Ф. Кшенек (статья Ф. Хайдльбергера из Соединенных Штатов Америки), О. Мессиян (статья китайской исследовательницы из Гонконга Чон Вай Лин), Б. Мадерна (статья итальянского музыковеда Р. Дальмонте), Я. Ксенакис (статья Е.В. Ферাপонтовой), К. Дженкинс (статья К.А. Жабинского), Н. Сидельников (статья Г.В. Григорьевой), Г. Свиридов (статья Т.Ю. Масловской), Р. Шедрин (статья О.В. Синельниковой), башкирский композитор Р. Касимов (статья Е.Р. Скурко), молдавские композиторы XXI века (статья Е.С. Мироненко), композиторы Туркменистана (статья Е.П. Осиповой), Казахстана (статья Г.Т. Акпаровой), вьетнамский композитор, многие годы работавший в Новосибирске, Нгуен Лантуат (статья А.М. Лесовиченко). Таким образом, охвачен широчайший спектр эстетических направлений, стилей и композиторских техник XX века, очень по-разному отреагировавших на вызовы времени.

Не менее широким оказался и охват музыкальных жанров (вплоть до рока, о чем упоминалось выше). Теме Вели-

кой Отечественной войны в оперном театре посвящена статья А.А. Баевой, в балетном – исследования Н.И. Сурниной и Е.Е. Потяркиной. С.А. Уваров проанализировал кинематографическую, сопровождающую военные образы в фильмах Александра Сокурова.

Согласно «условиям жанра», не все моменты творческого приобщения к военной теме, присутствовавшие в программе конференции, смогли получить отражение в сборнике статей. Так, руководитель Государственного академического хора имени А.В. Свешникова Е.К. Волков выступил с развернутым сообщением, основанным на собственном исполнительском опыте реконструкции музыки Ленинградской блокады.

Составители программы конференции и сборника статей выражают надежду, что затронутые темы и проблемы получат развитие в последующих трудах российских и зарубежных музыковедов, а также обращают слова благодарности Российскому гуманитарному научному фонду (РГНФ) и компании *BP (British Petroleum)* за существенную материальную поддержку, без которой данный научный проект не был бы реализован.

*Оргкомитет конференции,
Редакционная коллегия сборника*

МУЗЫКА И ВОЙНА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТОНАЦИЯ В ЭПОХУ ГЛОБАЛЬНЫХ КАТАСТРОФ

Перемены, произошедшие в культуре XX века, не просто несравнимы по своему масштабу с изменениями во всей предыдущей истории, но заставляют предполагать еще более радикальные трансформации в недалеком будущем в самих условиях жизни (физической и ментальной) всего человечества. Масштаб и глубина перемен касаются как приобретений, так и утрат. При этом приобретения затрагивают область средств в самом широком значении этого слова (от средств коммуникаций, транспорта, производства до средств, избираемых музыкантом для творчества, – художественных средств). Утраты же связаны с самым существенным в жизни всех и каждого – с экзистенцией человека, с представлением о нем как о творении, созданном по образу и подобию Божию, с высшими ценностями, испокон веков сопряженными с такими понятиями, как Любовь, Добро, Красота. И коль средства – это всего лишь средства, не затрагивающие область идей, но заметно влияющие на их выражение, то самое главное – это мотивированное высшим смыслом отношение человека ко всем совершающимся переменам. В музыкальной интонации смысл и отношение к нему совершенно неразделимы, поэтому интонация – самый правдивый свидетель любых историко-культурных процессов.

XX век ознаменовался историческими катаклизмами – мировыми войнами и социальными революциями, повлекшими невиданные прежде жертвы невинных людей. Сразу подчеркну, что, говоря о глобальных катастрофах XX столетия, я оставляю в стороне катастрофы природные и даже техногенные; в поле моего рассмотрения – особо опасный вид катастроф, тех, которые люди сами устраивают себе

и другим и, как правило, совершенно целенаправленно, когда, перефразируя слова почтенного булгаковского героя, профессора Преображенского, катастрофа «совершается в головах».

С другой стороны, как известно, ничто не ново в этом мире. И даже если мы вспомним историю массовых потерь населения во время войн, то увидим, что тринадцатый век по «количественным показателям» даже может конкурировать с двадцатым: в результате агрессии Чингисхана в конечном счете население Земли сократилось весьма существенно. Однако связанные с монгольским нашествием многочисленные трагедии в принципе не изменили основ человеческого мировоззрения. Почему? Потому что действовало идущее еще из языческой архаики представление, что ради благополучия «своих» (племени, народа, даже, как это ни парадоксально, единоверцев) возможно и правильно уничтожать как можно больше «чужих». Поэтому и отношение к зверствам монголов вполне уместалось в рамки традиционных и в том числе христианских представлений: эта беда воспринималась как Божья кара, в принципе всегда заслуженная (ведь нет людей без греха). И вообще: что еще можно ждать от варваров-«нехристей»?

В более «просвещенную» эпоху, все-таки несколько глубже усвоившую евангельский принцип «нет ни элины, ни иудея» (иными словами, «чужие» – такие же люди), столь варварский способ решения социально-политических споров, как война, не исчез, но ему попытались придать цивилизованный вид. Впрочем, хотя правила ведения войны, даже ее ритуалы, тоже уходят в глубь веков, теперь, начиная с эпохи Просвещения, нормой стало проявление гуманизма – насколько возможно, конечно, и хотя бы в отношении мирного населения.

Возможность существования «цивилизованных», «правильных» войн развенчал Л.Н. Толстой в романе «Война и мир», который стал весомым «камнем» в надгробии классического гуманизма. И сразу же, со второй половины XIX века, вышли на «финишную прямую» те самые процессы, которые и привели к Первой мировой войне. Собственно, Первая мировая с позиции каждого государства начиналась как

вполне классическая, патриотическая война, отстаивающая интересы каждого из «отечеств», и была поддержана многими видными деятелями культуры, видевшими в ней возможность обновления. В свою очередь, именно Первая мировая запустила механизмы, приведшие к массовому уничтожению людей, кульминацией чего стала Вторая мировая война.

Но что позволило в начале XX века, в эпоху расцвета европейской культуры – духовной и материальной – запустить эти механизмы? В сущности, по факту ничего нового не произошло: европейский мир и прежде так жил, раздвигаясь между языческо-старозаветным «око за око» и христианским «не убий». О новом сначала рассказало искусство, и особенно ярко – музыкальная интонация. Произошло это в самый канун Первой мировой. И это, наверное, не случайно, ведь мировая война разразилась тогда, когда все ее духовные предпосылки уже были сформированы.

Известна точка зрения, что пути музыкального XX века были определены двумя авторами и даже двумя их конкретными произведениями – «Лунным Пьеро» А. Шёнберга и «Весной священной» И.Ф. Стравинского. Понятно, что круг и авторов, и произведений можно расширять и уточнять, но суть в том, что действительно два этих опуса выразили все новое, что появилось в духовном настрое европейского человека, с максимальной концентрацией и интенсивностью. Интонация «Лунного Пьеро» передала такую безопорность, затерянность и ужас, которые разрушали самого человека как существо социальное. В «Весне священной» Стравинский гениально представил неоязычество, где человек – совершенное ничто перед лицом общественной машины. При этом бесчеловечная машина могла интерпретироваться даже как священная. Не случайно музыкальные интонации варварства, «скифства» и современной машинерии, в сущности, совпадали, менялись лишь программные ассоциации.

Пока что мы назвали два примера правдивого и гениального выражения нового сознания, зафиксированного европейской музыкальной элитой. Его новизна, помимо ярчайших художественных проявлений, состояла, в частности, в утверждении того факта, что от индивидуальной человеческой воли не зависит ровно ничего. Но на духовный

мир широких слоев населения влияли не Шёнберг и Стравинский, а массовая культура, обретшая, начиная с деятельности Ж. Оффенбаха, ярко выраженные черты индустрии развлечений. Вообще, понятия «массовая культура», точнее даже «массовая коммерческая шоу-индустрия», и «оружие массового уничтожения» состоят в гораздо более близком родстве, чем это может показаться на первый взгляд. Чего стоит уже только одно слово «массовое»: речь идет даже не о совокупности личностей, а об их «размазанности» в некую массу, по определению бесформенную. Не случайно термин «народные массы» лежал в основе концепций марксизма-ленинизма, который никогда всерьез не интересовался личностью, как и духовной субстанцией вообще.

Массовая шоу-индустрия направлена на «расширенное воспроизводство» людей, мыслящих инертно в музыкальном отношении, иными словами «филистеров», причем еще гораздо более примитивного толка в сравнении с оппонентами шумановского союза Давида. Что это значит применительно к нашей теме? Запросы общества потребления (в соответствии с его примитивной идеологией) входят в резкое противоречие с идеалом воспитания свободно мыслящего творческого человека. Филистер не может реализовать потенции своей личности как образа и подобия Божия, свободно-творческое ядро его личности разрушается гораздо раньше, чем он станет жертвой массового физического уничтожения. Впрочем, почему ему грозит такая опасность? Филистеры склонны объединяться на основе самых низменных инстинктов – агрессии, ненависти, наконец, равнодушия (в последнем случае «объединение» чаще виртуально, что, однако, не мешает ему быть страшной силой). Ведь именно немецкий филистер, с которым провидчески «воевал» еще Р. Шуман, «привел» А. Гитлера к власти, значит, именно он и ответствен за самые страшные катастрофы XX столетия. Так же как американский филистер сбросил атомную бомбу на Хиросиму, а потом всю жизнь «спокойно спал» и готов был повторить свой «подвиг» еще раз. Поэтому по факту музыка разрушения, под аккомпанемент которой (в самом буквальном смысле слова) осуществлялось величайшее злодеяние в истории человечества, – это не знаменитый

эпизод из «Ленинградской» симфонии Д.Д. Шостаковича, а та банальная песенка, которая звучала по радио в пилотской кабине во время полета «Энолы Гэй» к Хиросиме.

Возможно возражение: Гитлер любил Вагнера. Но, во-первых, он еще больше любил оперетты Ф. Легара, а во-вторых, слышал и ценил в Вагнере только близкое себе, то есть «его Вагнер» – это лишь одна из многочисленных граней богатейшего музыкального мира Вагнера, Вагнер медных звучаний и маршей, а не духовных откровений «Тристана и Изольды», «Парсифаля» (последнее особенно красноречиво говорит об отсутствии подлинного понимания Гитлером музыки Вагнера, поскольку сама по себе проблема Грааля как раз интересовала фюрера).

К слову заметим, что проблема присутствия в музыке злободневных социальных интенций в контексте научного дискурса практически не исследована, но ее касался Т. Адорно, противопоставляя «буржуазность» Стравинского и «революционность» Шёнберга.

Другое возможное возражение: массовая музыка не несет ответственности за духовное оскудение преобладающей части населения точно так же, как и музыка Вагнера не несет ответственности за фашизм (несмотря на ярко выраженный и всем известный антисемитизм великого композитора). Конечно, музыка сама по себе – не несет. И вообще, тот же Легар, и И. Кальман, и их общие предки Штраусы писали гениальную музыку. И Легар, и «Битлз», в силу того что в них запечатлелась «искра Божия», избежали примитивности и не функционируют сейчас как массовое искусство, оставшись образцами популярного, но при этом совершенно подлинного искусства своих эпох.

Опасно другое: преобладающая установка общества на средний (то есть заведомо примитивный, филистерский) уровень, культивирование и тиражирование произведений такого уровня в поистине массовом масштабе. Подлинное искусство обращается к личности, а не к массам. Поэтому позиционирование музыки и культуры в качестве обезличенно-массовых, то есть стандартизированных, «попсовых», ведет к уничтожению музыкальных личностей, музыкального общества, а значит, делает это общество безнадежно

филистерским, иными словами – потенциально агрессивным (при любых благоприятных для этого условиях потенция может реализоваться). Ведь филистер замкнут исключительно на своих интересах, отделен от высших ценностей – отсюда и постоянная опасность агрессии, которая к тому же, как правило, надевает маску патриотизма.

Словом, опасность представляют не развлекательные жанры сами по себе, а массовая индустрия пошло-банальной эрзац-продукции. А где индустрия, там и формирование ложных культов, уничтожающих свободное творчество и свободную личность. Заметим, что эстрада – только один из многочисленных вариантов, среди которых не менее популярен культ спортивной зрелищности, который в спортивном отношении как таковом совершенно пассивен и бесполезен, зато слишком активен в выражении агрессии к противникам любимой команды. Думаю, что аналогия с неправильным «употреблением» спорта поможет понять и неправильное, индустриализованное функционирование массовой музыки.

Агрессивное филистерство, возведенное в ранг государственной политики, называется «империализм». Первая мировая война, всецело империалистическая, обозначила конец классической духовной культуры, крушение ее идеалов, и по ее окончании возникла совершенно иная Европа. В то же время опыт христианской культуры не прошел даром: именно во время Первой мировой возникло понятие «военное преступление» (так было квалифицировано массовое уничтожение армян турками в 1915 году). Под военным преступлением стали понимать целенаправленное уничтожение мирного населения без «военной необходимости». Позднее, уже по итогам Второй мировой войны, когда военные преступления обрели невиданный размах и сплошь и рядом приводили к гуманитарным катастрофам, стали говорить о «преступлениях против человечества» (или, в другом варианте, «против человечности»).

Первая мировая война и вызванные ею разрушительные социальные последствия в разных странах еще больше активизировали агрессию, ненависть и нетерпимость. В проигравшей Германии фашисты неуклонно шли к «реваншу»,

сметая на своем пути все, что им мешало, то есть сделав военные преступления нормой жизни (массовое уничтожение негерманского населения в концлагерях).

По-своему агрессия как следствие социального страха и культурной ограниченности проявилась в России, в революционном красном терроре, а затем в массовых репрессиях сталинского режима, главными действующими лицами которых стали «шариковы» (антиподы упомянутого профессора Преображенского). Вспомним, что музыкальное проявление филистера Шарикова в «Собачем сердце» очень показательно: он с упоением исполняет примитивные похабные частушки, вызывая ужас присутствующих при сем интеллигентов.

Процессы, направленные на уничтожение, были запущены повсеместно и, доведя агрессию до крайности, породили противодействие. Я имею в виду совершенно особый духовный и культурно-исторический смысл Второй мировой войны, которая, в отличие от Первой, уже не была всецело империалистической – для советского народа она стала Великой Отечественной войной, а во многих странах Европы породила движение Сопротивления. Стали как никогда актуальны традиции прежних, «классических» войн: героизм, борьба за идеалы, готовность на жертву, но уже не в языческом («Весна священная»), а в христианском понимании – жертву сознательную и освобождающую. Дух и смысл христианской жертвы был настолько глубоко усвоен культурной традицией, что проявился и в условиях атеистического общества. Впрочем, не случайно именно во время Великой Отечественной войны были заметно ослаблены гонения на церковь.

Музыка о Второй мировой войне – музыка трагедии, сопротивления, но и надежды на мир, победу. Мир музыкальных интонаций «военных произведений» не только расширил словарь эпохи, но, что самое интересное и важное, придал ему некую новую цельность и осмысленность. На этой основе происходит новый расцвет драматического симфонизма, нередко апеллирующего к христианским смыслам. В симфонических концепциях Н.Я. Мясковского, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, А. Онеггера, И.Ф. Стра-

винского, Б. Бартока, Б. Мартину, Р. Воана-Уильямса, Б. Бриттена оказались сведенными вместе такие интонационные миры, которые прежде вряд ли могли сосуществовать в одном произведении.

Для сравнения, Первая мировая и инициированные ею разрушительные социальные процессы, пожалуй, не породили столь масштабных философских музыкальных неогуманистических концепций (исключение составляют, по видимому, лишь Четвертая и Шестая симфонии Мясковского). Говорю «нео», потому что все они возникали в условиях антигуманистической культурно-исторической доминанты и отразили в полной мере ее «железную хватку». Что мы можем вспомнить из наиболее значительных музыкальных последствий глобальных катастроф Первой мировой? Имею в виду не отражение тематики современной войны в программе сочинения, а передачу духа эпохи.

На мой взгляд, самыми выразительными музыкальными произведениями, возникшими «по следам» Первой мировой войны (1914–1918), остаются опера А. Берга «Воццек» и два произведения М. Равеля – «Вальс» и «Болеро». В «Вальсе» Равель выступил как «певец» катастрофы ушедшей, старой, роскошной и утонченной Европы, деформировав интонации венского вальса (что имеет место и в «Воццекке»). В «Болеро» Равель гениально выразил ощущение катастрофы совершенно иными средствами, создав атмосферу, соединившую агрессию (остинато малого барабана стало прообразом знаменитого эпизода нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича), финальную катастрофу и какой-то танцевально-гибельный экстаз, родственный «Весне священной». Но никакой концепции борьбы, никакого идеала, противостоящего торжеству гибели, нет ни у Равеля, ни тем более в опере Берга.

Если же мы возьмем произведения, созданные во время Второй мировой войны (1939–1945), либо же ей посвященные, то увидим совершенно различные виды интонационного реагирования на кровавые события. Во-первых, о чем уже было сказано, реагирование на основе неоклассической (в самом широком смысле) традиции: поражает богатство и разнообразие симфонических концепций военных и по-

слевоенных лет. На первом месте здесь, безусловно, Седьмая симфония Шостаковича, вобравшая в себя и героику, и светлую незащищенную лирику, и агрессивную филистерскую банальность, и глубокие философские размышления. В данном случае даже не столь важно, когда именно возник замысел произведения – до начала Великой Отечественной или после, поскольку он, несомненно, связан с образом агрессии и глобальных катастроф мирового масштаба.

Далее, Восьмая и Девятая симфонии Шостаковича, Вторая и Третья Онеггера, Пятая и Шестая Прокофьева, Четвертая и Шестая Воана-Уильямса, Концерт для оркестра Бартока, «военные» фортепианные сонаты Прокофьева (с Шестой по Восьмую), оказавшиеся самыми симфоничными среди прокофьевских сонат и непосредственно связанными с бетховенским ритмом «судьбы». Ни одно из упомянутых произведений (даже если взять одного и того же автора) не повторяет идею других и дает противостояние образов (интонаций) «войны» и «мира» в совершенно различных видах, пропорциях и смысловых контекстах. Подобные концепции будут возникать и после войны, как дань памяти ее (и не только ее) жертвам: достаточно вспомнить «Военный реквием» Бриттена, эпизоды из Тринадцатой и Четырнадцатой симфоний Шостаковича и многое другое. Интересно, что использованные Бриттеном и Шостаковичем поэтические тексты У. Оуэна и Г. Аполлинера относятся к эпохе Первой мировой, но значительных музыкально-философских концепций, посвященных самой Первой мировой войне, как уже говорилось, не возникало. (Третья симфония В. Д'Энди вряд ли относится к лучшим созданиям мастера.)

Особенно интересно, что произведение, связанное с событиями Второй мировой войны наиболее непосредственно, поскольку писалось в концлагере, – «Квартет на конец Времени» О. Мессиана (1941), своим образным миром в наибольшей степени связано с Вечностью, с интонациями нового мира, с интонациями Победы – победы жизни над смертью в мировом масштабе.

Во-вторых, реагирование с позиции массовых жанров. Нет нужды напоминать, что банальное нередко использовалось композиторами как символ агрессии – и в Седьмой

симфонии Шостаковича, и в Концерте для оркестра Бартока (кстати, с аллюзией на польку Легара). Но произошла поразительная вещь: сопротивление фашистам вдохновило на создание музыки, которая стала в полном смысле слова «массовой», точнее – всенародной, но при этом бесконечно далекой от примитива. Снова, как в прежние времена, до эпохи буржуазной индустрии развлечений, музыка, носителем которой стал весь народ, стала высокой! Такая музыка становилась символом Сопротивления в разных странах, но главным и самым гениальным символом стала песня «Священная война» А.В. Александрова – настоящий гимн сопротивления советского народа. Она звучала по радио каждый день и в прямом смысле стала музыкой борьбы за победу.

Получилось так, что название песни «Священная война» оказалось кое в чем созвучным названию балета «Весна священная», что очень символично. Эта песня, как и балет Стравинского, о Великой жертве, но совсем другого плана и в другой исторической ситуации. В музыкальном языке песни содержится великое открытие. Песня по своему интонированию – совсем не песенна: ударно скандируется каждый аккорд аккомпанемента и каждый слог текста – никакого легато! В этом слышится своеобразное преломление агрессивности глобальных мировых катастроф, бездушная жесткость эпохи. Но «агрессивность» и жесткость интонирования соединены здесь с торжественной величественностью гимна, с классически-возвышенным духом героики. Мелодические интонации предельно просты, строги и лапидарны: ничего лишнего, никакой сентиментальности, почти неизбежной в военных песнях (начиная от знаменитого марша В.И. Агапкина «Прощание славянки», 1912), все словно «высечено из камня» – героическая суровость средств и максимальная выразительность, доступная каждому.

Военная тематика стала неотъемлемой частью советской послевоенной песни. Конечно, столь мощных символов эпохи, подобных «Священной войне», уже не возникало, но сконцентрированная в ее интонациях духовная энергия, рассеиваясь в большей или меньшей степени, еще долго питала песни А.И. Островского, В.П. Соловьева-Седого, М.И. Блантера, А.Я. Эшпая, А.Н. Пахмутовой, Д.Ф. Тухманова

и других представителей «официальной» советской эстрады. Присущие многим песням названных композиторов задушевность и сентиментальность выполняли важную социально-художественную функцию, недвусмысленно внушая, что и в бесчеловечных условиях войны человек остается человеком, и его душевный мир оказывается как бы не тронут экстремальностью ситуации.

Однако особенно востребованными были песни, либо относящиеся к «неофициальной», протестной бардовской традиции («авторская песня»), либо с ней соприкасающиеся и подчеркивающие указанную экстремальность. Это целый блок военных песен В.С. Высоцкого. С одной стороны, что может быть более всенародным, чем его искусство? С другой стороны, оно явно не относится к массовой культуре (как индустрии развлечений): во-первых, чисто исторически авторская песня представляла своеобразный советский «андеграунд»; во-вторых, сам термин «авторская песня» предполагает акцент на максимально личностном, противостоящем усредненности, своеобразии стиля. Принципиальная анти-сентиментальность и жесткая агрессивность интонации Высоцкого, непостижимая оригинальность и отдаленность его нехитрого интонационного словаря от каких бы то ни было клише и моделей бытовой музыки особенно сильно воздействуют в песнях на военные сюжеты.

В-третьих, реагирование, наиболее непосредственно отражающее именно тотальную катастрофичность ситуации с позиции индивидуалистического сознания, отделенного от массового героизма сопротивления и сделавшего из этой позиции наиболее глубокие выводы в музыкально-техническом отношении, – реагирование с позиций экспрессионизма. Шёнберг, ставший создателем данной эстетики перед Первой мировой войной, под впечатлением от Второй мировой создает откровенно антигитлеровские произведения: гневно-саркастическую «Оду Наполеону» (1942) и «Уцелевшего из Варшавы» (1947).

Особое развитие антифашистская тематика получила в итальянской музыке: для Л. Даллапикколы обращение к новейшему, додекафонному интонированию, помимо чисто художественных задач, было знаком протеста против

фашистского режима, запретившего «дегенеративную» музыку. «Мой путь музыканта, – вспоминал впоследствии композитор, – начиная с 1935–1936 годов, когда я окончательно осознал первобытное варварство фашизма, стремившегося задушить испанскую революцию, идет в прямой к нему оппозиции. К этому времени относятся и мои додекафонические опыты. Ведь в то время “официальная” музыка и ее идеологи воспевали фальшивый оптимизм. Я не мог не выступить тогда против этой фальши»¹.

Идея вызывающе нового интонирования как формы протеста была подхвачена и значительно углублена представителями послевоенного авангарда. Б.А. Циммерман, участник военных действий, болезненно переживавший любое насилие, был одним из наиболее ранимых композиторов. Его опера «Солдаты» (как в свое время «Воццек» Берга) вышла далеко за пределы эпохи своего театрального первоисточника (драма Я. Ленца второй половины XVIII века, периода «Бури и натиска») и стала суперэкспрессионистским «криком отчаяния» по поводу военного насилия всех времен. В отличие от болезненно-диссонирующей, но все же прозрачно-светоносной ткани «Прерванной песни» Л. Ноно, фактура «Солдат» перегружена до сверхплотного и как бы «расплавленного» состояния. Как писал один из критиков, «языком для выражения относительно нормального состояния человека композитор не владеет. <...> Так как для Циммермана беды и изнасилование неосторожной девушки в принципе означают то же самое, что Хиросима (в том смысле, что они ведут к ней), для него не остается возможности неэкстатического языка»². Это – самое непосредственное реагирование на глобальные катастрофы эпохи.

Не случайно две оперы – «Воццек» Берга и «Солдаты» Циммермана – выделяются как две вершины музыкального театра XX века.

О том, какие настроения преобладали среди нефилистерской части молодого поколения Германии в военное время, свидетельствует мировоззрение молодого К. Штокхаузена. Для него все происходившее могло казаться только приступом коллективного безумия. Рождался естественный вывод: культура, которая в итоге своего длительного разви-

тия привела к фашистской катастрофе, изначально порочна, и поэтому от нее необходимо отрешиться. Адорно считал, что после Освенцима невозможно писать стихи. В странах, где не было всенародной антифашистской борьбы, такие феномены, как «Священная война», и вообще любая героика в музыке не могли появиться. В самом деле, о каком героическом сопротивлении может идти речь в условиях современных средств массового поражения, от которых обычный человек не в состоянии защититься?

Именно такое реагирование стало основой второй волны авангарда начала 1950-х годов, естественным историко-культурным и психологическим фоном для новейших эстетических и музыкально-технологических доктрин. Главное, чтобы ничто не напоминало о безумном прошлом; совершенно все новое: «наш собственный язык», «наша собственная грамматика». При всем том, что Штокхаузен постоянно подчеркивал божественность музыкального мира, его музыка часто становилась отражением катастрофических процессов (достаточно вспомнить слова композитора о его «Гимнах» – «музыке для постапокалипсиса, когда человечество будет собирать обломки»³). Штокхаузен стал создателем батальных музыкальных сцен, живописующих даже не мировую, а сверхкосмическую войну, где ангел Света Михаил борется с Люцифером (Первая и Вторая «воздушные обороны» в опере «Вторник» из гепталогии «Свет»).

Прямым художественным наследником Даллапикколы и Шёнберга стал Ноно, создавший целый ряд произведений антивоенной и революционной направленности (он был членом итальянской коммунистической партии). Его знаменитая «Прерванная песнь» (1956), написанная на тексты книги «Письма приговоренных к смерти участников европейского Сопротивления», трансформирует не только музыкальную интонацию в сериальной ткани, но и словесную, комбинируя в одновременности и последовательности отдельные слоги нескольких текстов. Конечно, это в высшей степени необычное интонирование, отдаленное и от самих слов в их цельности, и от тех непосредственных чувств, которые выражали в своих письмах заключенные. В нем (в отличие от текстовых оригиналов) нет ни герои-

ческой стойкости, ни трагедии, а только обостренная боль и сюрреалистический кошмар, переданный посредством крайне рационализованной конструкции. Но кроме этого, есть еще высшая красота: в силу того, что слова в их целостности и ясной слышимости не сохранены, отдельные слоги-звуки-фонемы, при всей призрачности звучания, обретают нечто, напоминающее незыблемость вечных, светоносных и пластичных эйдосов. И в этом, как мне кажется, высший смысл и красота антифашистского произведения Ноно. Его музыка, будучи в полном смысле слова «неоэкспрессионистической», заметно отличается от музыки других авангардистов какой-то непостижимой светоносностью. В творчестве Ноно имеют место не только многочисленные образы разрушения в «Эпитафиях» на слова Гарсиа Лорки, «Победе Герники» (вспоминается знаменитая работа Пикассо), «Польском дневнике-58» (под впечатлением от посещения Освенцима), «Прометее», но также и сопротивления, революционной борьбы: в сценических действиях «Нетерпимость 1960», «Под жарким солнцем, полным любви».

Сердцевинную часть наиболее значительных произведений Л. Берно – «Хора» и «Оперы» – составляют образы катастроф.

Окончание Великой Отечественной, а затем и всей Второй мировой войны принесло победу над фашизмом, но обозначило опасность гораздо более глобальных катастроф. Фашистские главарь были судимы как военные преступники и получили по заслугам. В то же время действия союзников, направленные на скорейшее уничтожение Германии, на заключительном этапе войны содержали несомненные военные преступления: например, варварские бомбардировки английской авиацией многих городов Германии, которые были просто стерты с лица земли (ярчайший пример – Дрезден). Но даже это меркнет в сравнении с американскими атомными бомбардировками японских городов Хиросимы и Нагасаки. И в том и в другом случае не было необходимости в столь многочисленных жертвах мирного населения, пусть даже и вражеского. Известные существующие оправдания применения ядерного оружия трудно назвать иначе как

филистерской софистикой.

Помимо многократного умножения трагедий человечеству был преподнесен скверный урок. А именно: очевидные и ужасающие военные преступления союзников (видимо, согласно известному принципу «победителей не судят») официально так и не были квалифицированы как военные преступления. Сподвижники Гитлера были повешены, а Г. Трумэн и У. Черчилль окончили свои жизни как респектабельные джентльмены, удостоившиеся многочисленных почестей. А в постсоветской России так и не произошло официального осуждения красного террора и сталинских массовых репрессий, что крайне негативно отражается на состоянии умов и душ в современном российском обществе.

В итоге человек, пытающийся самостоятельно осмыслить происходящее в мире, видит, что далеко не все очевидные и страшные преступления осуждаются, некоторые из них трактуются как вполне приемлемые. Это, возможно, главная социально-психологическая основа постмодернистского ценностного релятивизма, относительности любых идеалов. Непосредственная реакция сознания на такую ситуацию, с одной стороны, приводит к воплощению наиболее типичных постмодернистских концепций («мусорная свалка истории» или «культура, проваливающаяся в собственные недра», по меткому выражению А.В. Михайлова); с другой стороны, рождается протест, но уже не против конкретного врага, а против общественного истеблишмента вообще, против цивилизации в целом.

В интонационном отношении этот протест выражался в двух крайностях, как в рок-музыке, так и в авангардной: с одной стороны, в подчеркнуто агрессивной, «брутальной» манере пения и игры на инструментах (русский аналог – пение Высоцкого), с другой – в нарочито безыскусственном, безмятежно-отрешенном, почти «детском» пении, которое встречается, например, у «Битлз».

Аналогичная ситуация – и в среде академического авангарда: от сверхэкстатического языка «Солдат» Циммермана до тотальной пассивности интонации, ее растворения в шумовых призывах («Реквием по молодому поэту» того же автора, ряд произведений Дж. Кейджа, С. Шарпино, минима-

листских концепций).

Сам интонационный словарь эпохи глобальных гуманитарных катастроф отмечен печатью катастрофичности. Разрушение традиционных смыслов (фонда интонаций как ценностей) превратило его в стремительно расширяющуюся «вселенную», в которой постоянно кристаллизуются и разрушаются новые смыслы (интонации) – разрушаются прежде, чем успевают отложиться в сознании даже музыкантов-профессионалов. Большинство же людей продолжает оставаться носителем традиционных музыкальных смыслов, зафиксированных в интонационных словарях прошедших эпох, иными словами, живет светом погасших светил, что объективно свидетельствует о катастрофичности духовной ситуации. Ведь именно диалектическое единство сохранения и обновления традиции, ее смыслов и ценностей, осознание культуры в ее исторической непрерывности могло бы свидетельствовать о нормальном развитии человечества.

Примечания

¹ Интервью с Луиджи Даллапикколой // Советская музыка. 1967. № 4. С. 131.

² Цит. по: *Пантицелев Г.* Бернд Алоиз Циммерман // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы / под ред. М.Г. Арановского и А.А. Бaeвой. М., 1995. Вып. 1. С. 71.

³ Цит. по: *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен // Там же. С. 23.

ПРЕОДОЛЕНИЕ ПОСЛЕДСТВИЙ ВОЙНЫ
В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ:
КОНСТРУКЦИЯ И ИДЕОЛОГИЯ
НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКИ НА ВОСТОКЕ

Проблемы бытия культуры в геополитическом пространстве сложны и не имеют однозначного решения. Поставленные вопросы могут выходить за первоначально намеченные рамки, затрагивать смежные темы, поэтому необходимо сразу ограничить поле исследования. Все дальнейшие рассуждения так или иначе связаны с работой Института музыки в Регенсбурге, где хранятся архивы, посвященные немецкой культуре в Богемии и других областях Восточной Европы.

Для начала следует определить общие исходные положения, в частности прояснить некоторые исторические факты. XIX век, как известно, считается временем возникновения национальных культур. Идея национального в современном виде появилась во время Французской революции. Знаменитый призыв «*Vive la Nation*» распространился и на другие европейские государства. Осознание общего происхождения, языка и социальных убеждений способствовало возникновению нового единства людей. Буржуазная революция вовлекла широкие народные массы в движение, направленное против аристократии и церкви. В этом же потоке зародилась идея единой национальной культуры: подъем национального самосознания охватил практически все европейские народы.

Результатом этого процесса стали высочайшие художественные достижения во всех областях искусства. Если в XVIII веке национальность художника и национальные черты искусства практически не играли никакой роли, то в XIX – «национальное» выходит на первый план. Развитие в этом направлении имело также политическое измерение: единство культуры и нации требовало единства государственности. Во

многих районах Европы национальности, языки и территории часто не совпадали друг с другом, что послужило причиной конфликтов, которые неизбежно вели к началу Первой мировой войны. Многонациональные государства, например Австро-Венгрия, находились под сильным давлением так называемых малых народов – чехов, сербов и других, которые стремились к власти на своей территории. При этом однозначно разграничить одни земли и населяющие их народы от других было практически невозможно.

Яркие тому примеры – два района: Силезия, где люди были вынуждены признать себя либо поляками, либо немцами, и Богемия, где выбор стоял между чехами и немцами. Язык не был решающим фактором, поскольку оба языка в разных контекстах были общеприняты. Вопреки этой дилемме люди ощущали особую идентичность, воспринимая себя силезцами или богемцами.

Немецкие поселенцы проживали в самых разных районах Европы. Со времен Средневековья они устремлялись в Богемию, Восточную Пруссию, Россию, на Балканы, и в результате в разных странах было сильно ощутимо немецкое экономическое и культурное влияние. Прибалтика, Польша, Чехословакия, Венгрия, Румыния и Югославия всегда были районами вне Германии, наиболее значимыми с точки зрения численности немецкого населения.

Соприкосновение культур во всех случаях давало нечто особенное. Достаточно вспомнить такие важные для русского музыкального искусства имена, как Н.К. Метнер, Г.Г. Нейгауз, С.Т. Рихтер... Несмотря на немецкое происхождение, называть их немцами было бы крайностью, так как они являются представителями именно русской культуры.

В немецком восприятии в начале XX века разницы между немецкоязычными и немцами практически не существовало. Это было следствием идеологии отождествления языка и нации. Реальность тем не менее расходилась с общепринятыми представлениями. Ф. Кафку, например, вряд ли можно считать немцем из-за того, что он писал на немецком языке. Лауреат Нобелевской премии в области литературы Э. Канетти сформировался в болгарско-румынской, еврейской культурной среде, хотя его язык – также немецкий.

Идеология немецких националистов, утверждавших, что Германия там, где немцы живут и говорят на своем языке, привела к серии аншлюсов: австрийские, чешские, польские территории были либо прямо, либо косвенно включены в состав Третьего рейха, учреждены в качестве протекторатов. Это привело к ни с чем не сравнимой катастрофе, вследствие которой после войны немцы были высланы практически со всех территорий Восточной Европы, где они до того проживали. Процесс переселения был урегулирован в рамках Потсдамской конференции в 1945 году.

Семьдесят лет спустя высланные и их потомки, дети и их семьи уже давно практически полностью интегрированы в немецкое общество, более того, ассимилированы до неузнаваемости, что, в общем-то, неудивительно, поскольку они были высланы в собственную страну. В районах их прошлого проживания осталось немного: архитектура, зодчество, градостроительство, ландшафты, архивы. Официальная немецкая политика считает все это «культурой вне Германии», которая должна оставаться в самосознании, и «частью единой немецкой культуры», о которой необходимо позаботиться. Эти задачи могут решаться только вместе с новыми владельцами территорий, которые признают факт существования (по крайней мере это было бы желательно) бывшего немецкого населения и культуры.

Существует мнение, что за политикой «сохранения немецкого наследия за рубежом» стоит скрытый ревизионизм. Но сегодня, через 70 лет после окончания войны, практически никто из бывших изгнанников и их детей не планирует вернуться на бывшую родину или получить компенсацию за утраченную собственность. Общественное мнение в целом совпадает с официальной точкой зрения: с новыми владельцами надо поддерживать хорошие отношения, «история не знает сослагательного наклонения». Задачи сейчас сводятся к тому, чтобы строить мосты между народами или менталитетами и развивать критическое осознание с обеих сторон. В этом смысле исторические пересечения становятся местом встречи разных культур и способствуют развитию нового взаимопонимания, новых отношений, основанных на доверии. Эта политика касается в равной степени как

районов, которые были раньше частью Германии, так и тех, где немцы проживали как национальные меньшинства в составе других государств.

В Германии различают два вида внешней культурной политики. Первый практикуется, например, Гёте-институтом, который относится к министерству внешних дел. Гёте-институт предлагает курсы немецкого языка за рубежом, но не менее важно, что в рамках института параллельно развивается множество программ, направленных на то, чтобы дать представление о сегодняшней немецкой культуре. Вторая линия внешней политики связана с сохранением традиций немецкой культуры в тех местах, где она раньше существовала. Первый вид направлен на современность, второй – на историю. Первый касается всех стран и регионов мира, второй ограничен теми районами, где немцы жили раньше или продолжают жить по сей день.

Министерства культуры как такового в Германии нет. Негативный опыт Третьего рейха, подменившего культуру пропагандой, привел к тому, что ответственность за культуру берет на себя не государство, но отдельные земли Германии. Государство поддерживает культуру только в качестве финансиста, а содержание работы определяют ведомства шестнадцати земель. Таким образом, учреждения, занимающиеся немецкой культурой вне Германии, находятся на региональном уровне. В последнее время эти два вида внешней культурной политики настолько сблизились, что стали почти неотделимы.

В первые годы после войны, напротив, учреждения, занимающиеся немецкой культурой вне Германии, были ориентированы совершенно иначе. Они были сосредоточены на социальной проблематике изгнанников или переселенцев. Культура имела функцию «утешения», была связана с воспоминаниями о «родине». Ревизионистские тенденции и настроения ошутимо присутствовали, что было неудивительно, учитывая проблемы интеграции и ассимиляции более чем десяти миллионов человек. Это был сложный процесс еще и потому, что принимающая сторона не особенно приветствовала новых граждан, хотя это были соотечественники. Критическое отношение проявлялось не только

со стороны соседних восточных стран, которые рассматривали подобные организации как реваншистские, но и внутри немецкого населения.

Официальная государственная политика была в некотором роде двусмысленна. Политики считали необходимым направлять чувства переселенцев в нужном направлении, частично даже контролировать их. Надежды на возвращение на родину были утопическими, а рассуждения на эту тему в основном риторическими. Только после объединения Германии противоречивые черты в культурной политике постепенно исчезли, и начался процесс сближения двух вышеназванных линий.

Таков, в общих чертах, исторический контекст. Что же касается конкретных проектов Регенсбургского института музыки, то среди них есть в большей степени просветительские и более научные. Проводятся концерты, музыковедческие конференции, осуществляются публикации, важной задачей также является каталогизация музыкальных произведений и других архивных материалов.

Одно из последних событий – проведение конференции и публикация сборника с текстами докладов о немецко-чешских музыкальных отношениях в период между двумя войнами под названием «Между мостами и пропастями. Немецкое и чешское в музыкальной культуре Чехословакии периода между Первой и Второй мировыми войнами»¹ (Прага, 2014). Эта эпоха была необычайно богата с точки зрения искусства и музыки, но сложна в политическом и социальном отношении. Напомню, до Первой мировой войны чехи жили в рамках Австро-Венгерской империи без собственной государственности несмотря на то, что в Богемии они были в большинстве по количеству населения. После войны и после создания государства «Чехословакия» немецкоязычное население, составляющее более одной четверти, должно было смириться с тем, что оказалось в новом государстве. Ситуация была непростой для обоих народов. После 1933 года многие немцы ориентировались на политику в немецком государстве, то есть на гитлеровскую Германию, и жаждали объединения.

Образ музыкальной культуры в Чехословакии между двумя войнами отличался особой многослойностью. Было

бы слишком просто ограничиться сопоставлением чехов и немцев как монолитных групп, каждая из которых развивала свою музыкальную культуру независимо друг от друга. В немецкоязычной среде было много разных представлений и попыток наладить культурный диалог с чехами. То же самое можно сказать и о чешской стороне. До сих пор на немецком, точно так же как и на чешском, языке существовали довольно односторонние исследования, сосредоточенные на собственной этничности. Они вряд ли представляли адекватную панораму того периода и скорее являлись продуктом своего времени.

Конференция, прошедшая в Праге в ноябре 2011 года, была полезна как попытка преодолеть предрассудки и привлечь внимание к прежде табуированным темам. Таким образом, она выполнила намеченную цель – рассмотрение немецкой культуры за рубежом не как изолированного феномена, но в аспекте взаимоотношений с другими национальными традициями.

Еще пример – монография, посвященная творчеству композитора Карела Райнера, чья жизнь охватывает большую часть XX века (с 1910 по 1979 год). Он родился в Богемии, в немецкоязычной еврейской семье, в 1930-е годы учился в Праге и впоследствии стал чешским композитором авангардистского направления. Являясь учеником главным образом Алоиза Хабы, под влиянием которого экспериментировал в микротоновой области, он, однако, не ограничивался лишь этим течением, сочиняя в самых различных жанрах и направлениях, в том числе прикладную музыку для театра и кино. После оккупации Чехословакии Райнер оказался в немецко-фашистских лагерях и только благодаря удачным обстоятельствам пережил войну. После войны он стал коммунистом и деятелем современной музыки, но, довольно быстро разочаровавшись в партии, после 1968 года покинул ее ряды. Он оставил объемное наследие, из которого особо ценной представляется камерная музыка.

Объективно оценить значение и уровень композитора всегда нелегко, но, несомненно, Райнер, несмотря на его малую известность не только во всем мире, но и на своей родине, – один из самых интересных чешских композиторов

XX века. Кажется, что в Чехии отношение к нему в течение длительного времени было предвзятым, в каком-то смысле даже подозрительным (не исключено, что по причине его немецко-еврейских корней). Сам Райнер ощущал себя чешским композитором, при этом внимательно следил за развитием культуры и музыки в Германии, в основном в ФРГ, и неоднократно посещал Германию в связи с исполнением своих сочинений.

Несколько лет назад сотрудник Райнера Милан Куна опубликовал ограниченным тиражом первую монографию, не вызвавшую большого резонанса². В Регенсбургском институте был подготовлен ее немецкий вариант – в сокращенном виде, но с добавлением многочисленных комментариев для немецкого читателя, проясняющих чешские реалии и подробности музыкальной жизни³. Эта книга – научно-популярного характера, рассчитанная не только на специалистов в области музыки XX века, но и на широкий круг читателей, интересующихся культурой этого периода.

Следующие примеры имеют отношение к России. Впервые, это мемуары немецкого музыканта Михаэля Вика под названием «Закат Кёнигсберга, свидетельство немецкого еврея». Книга переиздавалась в Германии семь раз начиная с 1988 года⁴. В 2003 году она вышла в переводе на английский, в 2004-м – на русский⁵. М. Вик родился в 1928 году в Кёнигсберге, в семье музыкантов. Его родители были членами Кёнигсбергского струнного квартета. События описаны с точки зрения подростка, британские бомбардировки и русская оккупация – глазами жителя уничтоженного города. Вик оказался гонимым сначала как еврей, а потом и как немец. В этом соединении кроется уникальность его воспоминаний.

Во-вторых, недавно вышедший компакт-диск с записью Струнного квартета Теофила Рихтера, отца знаменитого пианиста Святослава Рихтера. Т. Рихтер родился в 1872 году в Житомире. После отмены крепостного права Александр II пригласил туда большое количество немцев именно из балтийского пространства с целью обустраивать экономику. Судя по фильму Брюно Монсенжона о С.Т. Рихтере, сын называл своего отца «чистокровным немцем». Мы мало

знаем о Т. Рихтере: он учился в Венской консерватории по фортепиано и композиции, в том числе у Р. Фукса, преподавателя Г. Малера. С Ф. Шрекером его связывала дружба. Только в зрелом возрасте он вернулся в Житомир, где женился на А. Москалевой, дочери русского землевладельца. После рождения сына Святослава Т. Рихтер был приглашен как органист в Одессу, где он также преподавал в консерватории и играл в оперном оркестре. В августе 1941 года Т. Рихтер был объявлен агентом, арестован НКВД и в октябре того же года расстрелян. Сын узнал об этом много лет спустя, когда его блестящая пианистическая карьера уже сложилась. Общеизвестными эти факты стали благодаря фильму Монсенжона. Творчество Т. Рихтера практически неизвестно. Музыканты Одесского струнного квартета нашли ноты (где находятся неопубликованные рукописи, которые долгое время хранил С.Т. Рихтер, кажется, неизвестно) и в 2014 году в Регенсбурге записали компакт-диск (в сотрудничестве с «Немецким форумом восточноевропейской культуры» – «*Deutsches Kulturforum östliches Europa e. V., Potsdam*»)⁶.

Т. Рихтер – мастеровитый композитор, сочинял в академическом русле, являясь продолжателем стиля А.С. Аренского или А.К. Глазунова. Музыка не лишена элегантности и своеобразной свежести, но «немецким» такое сочинение назвать вряд ли возможно.

Возможно, кого-то удивит, чем занимаются немецкие культурные учреждения, а также появится вопрос: не является ли немецкая культура вне Германии в каком-то смысле «оружием» для распространения немецкого влияния и немецких интересов? Культура во все времена выступала инструментом сохранения статуса и жизнеспособности государства не только в Германии. Уместно ли в сегодняшнем контексте вообще рассматривать культуру с национальной точки зрения? Не трансформировалась ли национальная проблематика в частную, внешнюю форму проявления культуры? Великое искусство всегда в какой-то момент отделяется от национальных предпосылок. Наука об искусстве также не должна исходить исключительно из национальных перспектив. Существование разнообразных национальных парадигм является фактом, но вряд ли научной проблемой.

Тем не менее есть причины рассматривать удаленные и разрозненные в пространстве явления с немецким отпечатком. Это интересный феномен, который несет информацию как о немецкой истории, так и об истории соседних государств. Вопрос даже не лежит в плоскости «принадлежности». Изучение таких явлений дает возможность лучше понять и самих себя, и соседей. Под этим знаком культура может стать связующим звеном между народами и менталитетами. И этими созидающими внутрикультурными силами необходимо воспользоваться. Культура в данном аспекте предстает не как самопоказ или самоутверждение, но как форма европейского сосуществования и мышления в пространстве, где сохраняется множественность языков, самобытностей, стремящаяся к преодолению различий. Феномен так называемой немецкой культуры вне Германии стимулирует культурный обмен, и в этом его значение и заслуга.

Примечания

- ¹ Mosty a propasti. Česko-německé hudební vztahy v meziválečném Československu – Zwischen Brücken und Gräben. Deutsch-Tschechische Musik Beziehungen in der ČSR der Zwischenkriegszeit / ed. J. Bajgarová, A. Wehrmeyer. Praha, 2014.
- ² Kuna M. Dvakrát zrozený: život a dílo Karla Reiner. Praha, 2008.
- ³ Kuna M. Karel Reiner (1910–1979). Der Komponist in seiner Zeit. Regensburg, 2014.
- ⁴ Wieck M. Zeugnis vom Untergang Königsbergs. Ein «Geltungsjuden» berichtet. Heidelberg, 1988.
- ⁵ Вук М. Закат Кёнигсберга. Свидетельство немецкого еврея. СПб., 2004.
- ⁶ String Quartets: Theophil Richter, Felix Blumenfeld, Odessa String Quartet. Edition Günter Hänssler, 2015.

ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО СООБЩЕСТВА НА ОФИЦИАЛЬНЫЙ СТАТУС СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВО ВРЕМЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ И В ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ

Вопрос о влиянии западного интеллектуального сообщества на официальный статус советских деятелей музыкального искусства не являлся предметом специального научного рассмотрения*. В исследовании «1948 год в советской музыке» автор лишь затронул данную проблему, специально не аргументируя ее¹. Однако существующие и вновь обнаруживающиеся факты свидетельствуют о правомерности ее постановки. Тем более что данная проблема всегда оставалась сферой пристального внимания со стороны советского государственного руководства и имела как минимум два аспекта.

Во-первых, те русские музыканты, которые, находясь в эмиграции, имели широкую международную известность, неоднократно получали «знаки внимания» со стороны органов власти. А их приезд в СССР обставлялся как большая политическая победа советского режима. Таковой стала поездка С. С. Прокофьева в «Большевизию»² в январе 1927 года. Соответственно был трактован и приезд И. Ф. Стравинского в Советский Союз в 1962 году. Причем конечной целью таких акций являлся вопрос о возвращении музыкантов в страну, изменении их статуса с русского на советский³. Диапазон средств для осуществления подобных планов был воистину безграничен. Так, стремление заполучить в СССР нобелевского лауреата с безупречной политической репутацией (каковым являлся проживавший во Франции И.А. Бунин) было столь велико, что командированный в Париж летом 1946 года К.М. Симонов имел возможность поразить воображение писателя⁴. На самолете за один день из знаменитого

* Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ №15-04-00423а

продуктового магазина «Елисеевский», расположенного на Тверской (ставшей в 1932 году улицей Горького), в течение нескольких часов в голодный послевоенный Париж были доставлены знаменитые русские деликатесы: колбаса, ржаной хлеб, икра, селедка и калачи. Однако раскинутая перед материально нуждавшимся и откровенно голодавшим во время гитлеровской оккупации юга Франции писателем скатерть-самобранка не могла смягчить его резко отрицательного отношения к происходящему в родной стране.

Второй аспект проблемы был связан с постоянным мониторингом зарубежной прессы по вопросам культуры. В частности, планомерно отслеживалась (через постоянный перевод статей из ведущих западных газет) та реакция, которую имело творчество советских композиторов за рубежом. С учетом данной реакции и происходила корректировка официального к ним отношения. Так, весной 1941 года после объявления первых лауреатов учрежденной Сталинской премии – Д.Д. Шостаковича, Н.Я. Мясковского, Ю.А. Шапорина, названных «лучшими излучшими представителями советского искусства, подлинными любимцами советского народа», в информационной листовке, подготовленной для всех библиотек страны, о Шостаковиче (единственном в списке лауреатов) было сказано как о композиторе, музыка которого звучит в западных странах. В немалой степени постоянной коррекции официального взгляда на произведения ведущих советских композиторов способствовала деятельность Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС), организованного в 1925-м и функционировавшего до 1958 года.

Общество располагалось в центре Москвы по адресу Большая Грузинская, д. 17. Непосредственной его задачей являлась пропаганда за границей достижений советской музыки. В 1939 году во время формирования структуры Союза советских композиторов, его Оргкомитета и Музфонда в ВОКСе была выделена отдельная секция композиторов и музыкантов-исполнителей. Руководство секцией, имеющей прямое подчинение ВКДИ (Всесоюзному комитету по делам искусств), было возложено на бюро в составе: Н.Я. Мясковский, С.С. Прокофьев, С.Е. Фейнберг, А.И. Хачатурян,

В.Н. Кочетов, К.А. Кузнецов, Г.М. Шнеерсон, А.Я. Гаямов. Президентом музыкальной секции ВОКСА стал Мясковский, в годы войны вице-президентами назначены Прокофьев, Шостакович и Хачатурян. Курс, ориентированный на налаживание контактов с самыми известными исполнителями и коллективами, а также знакомство зарубежных слушателей с лучшими сочинениями советских композиторов, оставался до событий 1948 года неизменным⁵.

Для иллюстрации данного тезиса приведу выдержку из стенограммы протокола заседания бюро секции от 2 ноября 1940 года: «Тов. Прокофьев говорит о возможностях расширения связей по линии музыки в ряде стран. В США нужно установить связь с дирижером А. Коутсом (Лос-Анджелес), послать ему ноты и т. д. Выяснить возможность связи с Н. Малько (Сан-Франциско). Малько был советским гражданином, нужно это уточнить. Во всяком случае, он исполняет много русской и советской музыки. Хорошо было бы установить связь с симфоническим оркестром в Бостоне. Правда, там Кусевицкий, но можно установить связь непосредственно с оркестром. Следовало бы установить связь с Ансерме в Женеве. По линии Германии нужно, конечно, всячески поддерживать связь, если это возможно, с дирижером Фуртвенглером. Было бы желательно получить из Германии немецкие музыкальные журналы, а также последние сочинения Рихарда Штрауса, может быть Хиндемита»⁶. Оговорка Прокофьева, связанная с С.А. Кусевицким, была не случайной. До начала Великой Отечественной войны С.А. Кусевицкий, как и Ф.И. Шаляпин, и С.В. Рахманинов, занимал непримиримую позицию по отношению к большевистскому государству. Лишь 22 июня 1941 года все изменило: «шпага навсегда была вложена в ножны», как говорил летом 1946 года Бунин.

Все вышеупомянутые Прокофьевым дирижеры в 1920–1930-е годы активно включали произведения советских композиторов в свои программы⁷. А Коутс до весны 1932 года занимал пост художественного руководителя Большого театра. Прокофьев же не только знал современный советский репертуар, но и всемерно способствовал его распространению в мире. Он говорил о том, с кем из западных музыкантов лучше было бы наладить регулярный

контакт, а юг Франции уже был в то время оккупирован немецкими войсками. Желательность обмена музыкальной информацией с фашистской Германией была сомнительна. И все же мировое музыкальное сообщество при всей естественной зависимости от расклада политических сил имело благотворное влияние на социально-политические институты, по мере сил способствуя гармонизации их функционирования. Действия и западных, и советских музыкантов в данном направлении трудно переоценить.

Как особенно благотворные в этом отношении можно выделить военные и послевоенные годы. В то время интерес к советскому музыкальному искусству приобрел в мире почти сенсационный характер.

Несомненную популярность русская музыка имела в США в 1944 году – время подготовки и высадки союзников на берега Нормандии 6 июня 1944 года. Подборка переводов статей из американских газет, осуществленная сотрудниками ВОКСа и представленная советскому правительству, красноречиво свидетельствует об этом. «Нет, не коммунизм, не политика вызывают у меня чувство благодарности за искренность, красоту и естественность русского искусства, не обремененного запретами и ограничениями “школ”. И даже во время бомбардировки Москвы в кинокартинах о русском балете показываются звезды балета, стройно танцующие, несмотря на то, что враг у ворот. Великий творческий гений России не получил даже ни одной царапинки», – писала 20 июля 1944 года на страницах *«New York Post»* Эльза Макссуэл⁸. Кстати, осведомленность критика в области русского искусства, что называется, «не выдерживает критики», так как в следующей своей статье, опубликованной в той же газете, Макссуэл назвала В.С. Калинникова советским композитором, активно работавшим в описываемое время.

Представления американской музыкальной общественности о новой русской музыке, создаваемой в Советском Союзе, были весьма приблизительными. Однако имя Шостаковича имело огромную популярность. Отношение Америки к композитору в то время передает газета *«The Times Herald»*: «В настоящее время они [Советский Союз] противопоставляют Шостаковича Гитлеру для того, чтобы их народ мог бо-

ротся и умом, и душой, а не только военной силой страны», – писал 28 января 1945 года обозреватель газеты Г.Д. Гэнн⁹.

И действительно, высокий статус Шостаковича в странах антигитлеровской коалиции, сформированный в годы войны триумфальными зарубежными премьерами Седьмой и Восьмой симфоний, поставил композитора в положение первого и безусловного авторитета в мировой музыкальной среде. Весной 1944 года в Москве проходил пленум Союза советских композиторов, первый после начала войны. И основной доклад «Творческие итоги 1943 года» делал Шостакович. Это было важное, о многом говорящее событие. Прежде всего потому, что в сталинский и постсталинский периоды общественная творческая жизнь жестко регламентировалась. И если кандидатура Шостаковича, выступающего на пленуме с основным докладом, была одобрена Агитпропом ЦК ВКП(б), то для присутствующих данное обстоятельство свидетельствовало о полной поддержке автора всемирно известной «Ленинградской» симфонии на самом верху. Причем, что особенно важно подчеркнуть: это произошло спустя всего 7 лет после антиформалистической кампании 1936-го. Еще летом 1937 года отчаявшийся Шостакович обратился с письмом к Председателю ВКДИ СНК СССР П.М. Керженцеву после того, как его кандидатура была снята с голосования на выборах первого правления Ленинградского Союза композиторов «по политическим соображениям». Шостакович тогда писал: «...неужели же моя собственная личность, моя работа творческая, иногда ошибочная, но всегда честная, моя активная общественная работа не дает мне право быть чистым и незапятнанным гражданином»¹⁰.

Не менее показателен ответ Керженцева: «...считаю, что Ваша политическая репутация будет определяться в значительной степени Вашей творческой продукцией – ее характером, направленностью и качеством»¹¹.

Шостакович не раз говорил, что во время войны он чувствовал себя совершенно свободным – как никогда. Внимания к премьерам его сочинений во всем мире, неизменно высокая оценка со стороны крупнейших дирижеров современности давали ему ощущение устойчивости в повседне-

ной советской жизни. Тем более что количество его музыки, исполняемой в Европе, лишь возрастало.

Так, первый концертный сезон в освобожденной от фашистов Праге открылся 4 октября 1945 года в зале имени Б. Сметаны. Р. Кубелик, исполнивший Седьмую симфонию Шостаковича с Пражским филармоническим оркестром, вдохновленный примером А. Тосканини, выучил партитуру наизусть за 20 часов. «Победа “Ленинградской” симфонии», «Великий творческий дух», – писали о Шостаковиче. «Четырехчастная Седьмая симфония Шостаковича – это музыкальная эпопея, русская музыкальная “Илиада” – только с той колоссальной разницей, что речь идет не о бое за прекрасную Елену, а о бое за великую Россию и все человечество»¹². «Произведение, покорившее миллионы людей по всему миру, зазвучало теперь в Праге и победило»¹³. Через два месяца, 18 декабря, в день годовщины договора между Чехословакией и СССР, Кубелик провел первую зарубежную премьеру Девятой, которую критики комментировали так: «...в этом не просто внешняя символика, так как музыка помогает политике в самом лучшем смысле этого слова...»¹⁴.

Некоторые рецензии известных зарубежных критиков, посвященные современной музыке СССР, казалось, были написаны пером авторов, печатающих свои рассуждения в центральных советских газетах. Например, обозреватель «*The New York Times*» О. Даунс писал о Шостаковиче в 1946 году: «...не является ли Седьмая симфония гораздо более жизненным документом, чем теперешние выхолощенные произведения такого потерявшего связь со своим народом декадентского композитора, как, скажем, Стравинский? Разве хуже, когда композитор, хотя бы по указанию правительства своей страны, пишет пьесу, вдохновляющую его народ на великую борьбу, или даже в музыке пропагандирует эту борьбу за границей, чем когда одни люди, пропитанные утонченной дутой цивилизацией, пишут симфонии для других, также изоппренных? Когда композиторы пишут для композиторов или для клик ни о чем, в частности, когда имеется лишь несколько бесплотных трюков, занесенных на нотную бумагу?»¹⁵.

В довоенной Германии музыка современных русских композиторов, за исключением Прокофьева и Стравинско-

го, была неизвестна. После падения нацистского режима в Берлине в зоне американской оккупации в зале Берлинского радио 6 июля 1946 года состоялся концерт, который шел в прямой радиотрансляции. С. Челибидаке и оркестр Берлинской филармонии в один вечер исполнили «Классическую» симфонию Прокофьева, Пятую – Шостаковича и Концерт для голоса с оркестром Глиэра. Назвав произведение Глиэра «сентиментальным незначительным концертом для колоратурного сопрано, в котором, однако, предъявляются совершенно невероятные требования к певнице» (солистка Э. Бергер), отдав должное изяществу стиля Прокофьева, критика сосредоточила свое внимание на Шостаковиче, из произведений которого немецкая публика несколько ранее познакомилась со Вторым фортепианным трио. При этом композитор единодушно был назван наследником симфонических традиций Л. ван Бетховена, Г. Малера и А. Брукнера – высшая степень похвалы для мировоззрения ценителей, вкус которых формировала австро-немецкая классика. «Симфонист Шостакович» – так назвал свою рецензию на концерт Л. Бенд в газете «*Neue Zeit*» (10.07.1946). «Мы имеем дело с мощным, самобытным гением, мастером симфонического искусства», – заключила на следующий день после концерта влиятельная газета «*Berliner Zeitung*»¹⁶.

Две статьи обзорного характера о современной русской композиторской школе выпустил в 1947 году в Англии британский журналист Александр Верт¹⁷. Именно на эти статьи в СССР было обращено особенное внимание, именно эти статьи, подготовленные для руководства страны в русском переводе, содержат более всего подчеркиваний и помет на полях.

По мнению Верта, «ни один вид искусства в Советском Союзе не имеет таких высоких достижений за последнее время, как музыка». Верт выстроил убедительную иерархию художественных авторитетов. «Советский Союз имеет, по крайней мере, двух композиторов высшего разряда – Прокофьева и Шостаковича, двух почти таких же – Мясковского и Хачатуряна, и добрую дюжину выдающихся и интересных композиторов различных возрастов, включая таких многообещающих молодых композиторов, как Г. Попов <...>. Шостакович, пожалуй, является самым глубоким и наиболее

откровенным и искренним из советских художников, выразившим внутреннюю боль и муку и в то же время глубокую веру военных лет. Поверхностное утверждение, что он не мелодист, напоминает высказывания тех обожателей России, которые считали, что Бетховен тоже не мелодист».

А.И. Хачатуряна английский критик, дав ему эпитет «первоклассного армянского композитора», все же отнес к представителям национальных культур, которые были названы «нерусскими композиторами», музыка которых «сильно поощряется, и эта поддержка недавно стала распространяться и на эстонцев и латышей». Литовцы, может быть, в силу того, что они до сего времени не располагали собственными сколько-нибудь известными национальными музыкальными кадрами, в данном перечне отсутствовали.

Особое внимание было уделено Мясковскому, «великому старику современной русской музыки <...> ни один композитор не пострадал больше от своей плодовитости, чем он. Им написано 25 симфоний и бесчисленное количество других произведений. Все они профессиональны, подчас замечательны, но прежде, чем какая-нибудь из них привьется, он уже пишет какое-нибудь новое крупное произведение; каждое произведение исполняют раза два-три и вежливо слушают <...> и дело обычно на этом кончается. <...> чувствуется, что придет время, когда громадное по количеству творчество Мясковского будут везде изучать более внимательно, чем до сих пор.

Было бы бесполезно перечислять всех более мелких «хороших» композиторов – Кабалевского, Книппера, Попова и других. Лишь очень проницательный и прилежный исследователь может определить, какие элементы в этих композиторах являются их собственными, оригинальными и какие – заимствованными, «эпигонскими», как любят говорить русские музыковеды».

В особую группу Верт выделил «целую армию» композиторов-песенников: «хороших, плохих и посредственных. Во время войны они были чрезвычайно активны, и некоторые из их песен – крошечный процент всего написанного – действительно распевались с одного края фронта до другого. В основном они колеблются между псевдонародными

песнями и сентиментальными вальсами, песнями-маршами и псевдоблюзами со множеством промежуточных видов»¹⁸.

Расстановка композиторских сил и занимаемые ими официальные позиции в послевоенной советской стране выглядели примерно так, как их в схематизированном виде преподнес английским читателям в 1947 году Верт. В то время Прокофьев входил в состав Оргкомитета Союза советских композиторов, получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. Пять раз за исключительно короткий срок – всего за 4 года – он был удостоен Сталинской премии. Единственный из всех советских композиторов Прокофьев в то время обладал международными знаками отличия, являясь почетным членом Музыкальной академии в Бостоне, почетным председателем двух американских обществ собственного имени. В 1944 году композитора наградили золотой медалью Королевского филармонического общества в Лондоне, однако советские государственные знаки отличия были дарованы композитору далеко не сразу после его окончательного возвращения в страну. Прежде всего представляется странным, что автор «Здравицы», премьера которой состоялась в день 60-летнего юбилея Сталина 21 декабря 1939 года, той «Здравицы», которую С. Т. Рихтер назвал лучшим сочинением композитора, автор музыки к кинофильму «Александр Невский» не получил знак лауреата Сталинской премии, учрежденной 1 февраля 1940 года постановлением Совнаркома СССР.

За работу над фильмом «Александр Невский» Сталинской премией отмечен был режиссер С.М. Эйзенштейн. Но, как видим, не Прокофьев. 12 марта 1941 года руководитель Оргкомитета Союза композиторов Глиэр писал своему бывшему ученику, украинскому композитору Б.Н. Лятошинскому: «Прокофьева он [Председатель Комитета по делам искусств М.Б. Храпченко. – *ЕВ.*] до сих пор не признает, за исключением “Классической симфонии”»¹⁹. Полагаю, «не признавал» Прокофьева не Храпченко. Подозрительное отношение к композитору «наверху» сохранялось достаточно долго.

В архиве Агитпропа сохранилось письмо, направленное Председателем правления ВОКС В.С. Кеменовым на имя начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова.

«Глубокоуважаемый Георгий Федорович!

В апреле 1941 года исполняется 60-летие композитора Н.Я. Мясковского и 50-летие композитора С.С. Прокофьева. Союз советских композиторов сообщил нам, что эти юбилеи будут отмечаться в СССР. Учитывая, что произведения этих двух композиторов широко известны за границей, ВОКС полагал бы целесообразным провести некоторые мероприятия для того, чтобы отметить юбилеи Мясковского и Прокофьева за рубежом.

ВОКС намечает:

- 1. Организовать по линии обществ культурного сближения вечера и концерты, посвященные музыкальному творчеству Мясковского и Прокофьева (послать материалы к докладам, музыкальные произведения, фотоподборки).*
- 2. Поместить в инопессе специальные статьи о Прокофьеве и Мясковском.*
- 3. Послать информационный материал и последние музыкальные произведения Мясковского и Прокофьева ряду иностранных дирижеров и композиторов.*
- 4. Прошу Ваших указаний»²⁰.*

Ответ Агитпропа не заставил себя ждать. 12 февраля за подписью зав. отделом культпросветучреждений Управления пропаганды и агитации Зуевой в ВОКС отправлено письмо следующего содержания:

«Поручено тов. Храпченко рассмотреть вопрос о возможности распространения за границей произведений Мясковского»²¹.

Имя Прокофьева, как видим, отсутствует.

Однако во время войны ситуация изменилась. 23 марта 1943 года после правительственного сообщения о награждении Прокофьева его первой Сталинской премией второй степени за Седьмую сонату для фортепиано он получил от Мясковского письмо следующего содержания: «Еще раз поздравляю адски горячо. Самое главное – пробита брешь в заговоре молчания и незамечания»²². Спустя месяц, в следующем письме, он добавлял: «Атовмьян в своей телеграмме

прав – действительно “лед тронулся”. Не забывайте, какой отклик имеют сейчас Ваши сочинения у наших союзников, а сейчас и это имеет значение»²³.

Уже 27 июля 1943 года, через три месяца после описываемых событий, по радио был передан указ о награждении Прокофьева первой его советской наградой – орденом Трудового Красного Знамени. Лишь через два года войны и спустя семь лет после своего возвращения в страну всемирно известный художник смог выдержать экзамен на звание «советского композитора».

Международное сообщество внимательно отслеживало процессы, происходившие в советской музыкальной жизни. Показательна в этой связи история с публикацией статьи И.В. Нестьева, содержащей резкую критику в адрес Девятой симфонии Шостаковича. Статья была опубликована в газете «Культура и жизнь», органе Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), которая стала издаваться с 26 июля 1946 года – в то время, когда начальником Управления являлся А.А. Жданов²⁴.

Данная статья, первая с конца 1930-х годов содержащая столь резкую критику в адрес Шостаковича, за рубежом была воспринята как начало очередной разгромной кампании, направленной не только против Шостаковича, но и против всех крупных советских композиторов. Настораживала зарубежных музыкантов и явная систематичность процессов, происходивших в тот период в художественной жизни СССР. Незадолго до появления статьи Нестьева о Девятой симфонии вышли три известных Постановления Оргбюро ЦК ВКП(б): «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» (14 августа 1946 года), «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (26 августа 1946 года) и «О кинофильме “Большая жизнь”» (4 сентября 1946 года). Удары были нанесены по литературе (М.М. Зощенко и А.А. Ахматова), театру и кинематографу. Создавалось впечатление, что на очереди – музыка. Тем более что статья была опубликована перед самым открытием первого послевоенного Пленума Оргкомитета Союза советских композиторов, который прошел в Москве со 2 по 9 октября 1946 года, и воспринималась его участниками как своего рода сигнал, значение которого было разгадано лишь

через год с небольшим. Конечно, в той общественной системе, какой было сталинское общество конца 1940-х годов, случайных, выражающих мнение одного человека, суждений на страницах газеты, являющейся в структурном отношении одним из отделов Агитпропа, быть не могло.

Зарубежные газеты незамедлительно откликнулись на происшедшее. Девятая в то время прозвучала в Америке на открытии 66-го филармонического сезона в Бостоне (4 октября, С. Кусевицкий), исполнялась в Голливуде (21 ноября, А. Валленштейн) и Нью-Йорке (Л. Стоковский). «Доктор Сергей Кусевицкий, считающий, что искусство есть искусство, а не политика, описывает девятую симфонию Д. Шостаковича как “одно из прекраснейших современных произведений”. Дирижер Бостонского оркестра отметил, что он высказывается с музыкальной точки зрения, прочтя в корреспонденции из Москвы в “Нью-Йорк Таймс” о том, что газета коммунистической партии “Культура и жизнь” сообщила, что в последнем произведении Шостаковича имеются идеологические недостатки и что она не отражает духа советского народа. В этой газете, издаваемой комитетом по агитации и пропаганде Центрального комитета Коммунистической партии, И. Нестьев пишет, что первая часть симфонии “кажется похожей на стилизацию манеры старинных классиков”. На это д-р Кусевицкий заявил: “Классицизм Шостаковича современен, это классицизм не в старом смысле слова. В этой симфонии все – содержание, форма, гармония – современны”» («*The New York Times*», 5 октября)²⁵. Спустя несколько дней «*Newsweek*» откликнулась на американскую премьеру Девятой таким образом: «...ни Нестьев, ни другой советский критик еще не дал удовлетворительного определения того, как коммунизм должен звучать в музыке»²⁶. Обсуждение данного инцидента продолжалось в иностранной прессе до декабря 1946 года – до тех пор, пока 26 декабря советская пресса не сообщила о награждении Шостаковича орденом Ленина за выдающиеся заслуги в деле развития музыкальной культуры и в связи с 80-летием Московской консерватории, профессором которой в то время он состоял.

Наконец, последнее, на что хотелось обратить внимание, – это фестиваль «Пражская весна» 1948 года. Подлин-

ным героем «Пражской весны» 1947 года стал Шостакович, впервые появившийся перед международным музыкальным сообществом в качестве выдающегося композитора современности (многочисленные и настойчивые приглашения посетить США и европейские страны, поступавшие на имя Шостаковича, ранее оставались советской стороной без внимания) и принимавший личное участие в исполнении своих сочинений. «Персоной» фестиваля 1948 года должен был стать Прокофьев. Приглашение, посланное на его имя, с просьбой войти в Оргкомитет фестиваля хранится в его фонде в РГАЛИ. В 1948 году планировалось исполнение нескольких новых его сочинений, в том числе концертная премьера оперы «Война и мир». Приглашение было послано также Е.А. Мравинскому и его оркестру Ленинградской филармонии. Однако события, связанные с Постановлением 1948 года, которые коренным образом изменили ход советской музыкальной жизни, затронули и «Пражскую весну».

Первоначально в Прагу был послан отказ СССР от участия в «Весне-1948». Однако затем, опасаясь международного скандала, Политбюро утвердило новый список командированных. В него вошли «композиторы демократического направления» Т.Н. Хренников, Ю.А. Шапорин, В.П. Соловьев-Седой. От ЦК ВКП(б) командированы были Б.М. Ярустовский и Т.Н. Ливанова. Вместо Е.А. Мравинского направили дирижера К.К. Иванова, получившего в Праге разгромную прессу. Из исполнителей, кроме Иванова, в Чехословакии побывали Э.Г. Гилельс, М.П. Максакова и Б.М. Юртайкин, а также Л.Н. Оборин, А.Б. Гольденвейзер, П.А. Серебряков. По возвращении Ярустовский, занявший к тому времени пост зав. сектором Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), докладывал в служебной записке зам. зав. начальника Управления пропаганды и агитации Д.Т. Шепилову: «Процесс глубокой и широкой демократизации, характерный для современной Чехословакии и Польши, еще слабо затронул художественную интеллигенцию, большинство которой стоит на неправильных, недемократических творческих позициях<...> причины широкого распространения формализма весьма сложны. Надо различать, по крайней мере, два разных течения. Первое из них рождено культом Парижа

как аристократической Мекки искусства, оглядка на Париж, подражание школе Пикассо, Стравинского <...> характерны для известной части чешских и особенно польских деятелей искусства.

Модернистическое направление в искусстве свойственно и другому кругу художников, политические убеждения которых прямо противоположны взглядам эстетов – многие из них коммунисты. По их глубокому убеждению левые политические взгляды органически связаны с “левыми” позициями в творчестве. Они были искренне удивлены “событиями” в СССР, так как считали несовместимыми наши политические убеждения со следованием классическим традициям в искусстве <...> Отсюда тяга к четвертитоновой музыке, поиски необычного языка. Характерно, что эта точка зрения поддерживается и коммунистической прессой (“Руде право”), отдельными руководящими деятелями партии. Так, например, в Польше член ЦК ППР Якуб Берман дал указание не помещать какие-либо сообщения в газетах о совещаниях по музыке в СССР²⁷. Так, в коммунистических художественных кругах была раскритикована выставка картин А. Герасимова в Чехословакии. Характерен в этом смысле и слабый успех песен Соловьева-Седого при показе их на встрече с чешскими прогрессивными композиторами в Праге <...>.

Группа сторонников реалистической, демократической музыки слаба и малочисленна, и особенно мало их в среде талантливых композиторов.

Вывод: было бы крайне целесообразно выступить по этим вопросам в газете “За прочный мир, за народную демократию!”²⁸, а также разъяснить работникам Управлений пропаганды ЦК партий этих стран их ошибки. Наш приезд расценивался многими композиторами как попытка “навести порядок” <...>. Главным образом выставлялся тезис о свободе творчества, времени и истории как единственных критериях качества произведений и т. д.»²⁹.

Такова была реакция западного музыкального сообщества на события 1948 года, произошедшие в музыкальной жизни советского государства. Резкое демонстративное неприятие этих изменений послужило одной из существенных причин некоторой корректировки, определенного

смягчения последующего официального курса по отношению к выдающимся музыкальным художникам. Однако это уже новый сюжет в развитии темы взаимных контактов, взаимного обогащения русской и мировой музыкальной культуры в избранном здесь аспекте.

Одно лишь кажется несомненным. Несмотря на крайне неровные политические обстоятельства, вызванные быстро меняющимися геополитическими факторами, несмотря на периоды разных отношений советской страны с Европой и миром, музыканты, как правило, оказывались выше амбиций политиков, смотрели много дальше и по мере сил воздействовали по обе стороны границы на общество, его социальные и политические институты. Уже после печально знаменитой речи У. Черчилля в Фултоне (5 мая 1946 года), положившей начало холодной войне в мире, Л. Бернштейн в том же мае 1946 года, вернувшись с Первого международного музыкального фестиваля «Пражская весна», говорил: «Я находился в Париже, когда представители Америки и России Дж. Бёрнз и В.М. Молотов сидели в Люксембургском дворце (Парижская мирная конференция 1946 года), не в состоянии обрести в своих переговорах общность интересов и подходов. День спустя я сидел за столом в Праге напротив двух известных советских музыкантов – пианиста Л. Оборина и скрипача Д. Ойстраха. Не возникало никаких вопросов относительно наших интересов или подходов – взаимопонимание присутствовало здесь с первого же момента. Если бы возможно было воплотить это взаимопонимание в категориях окружающей нас реальности, мир сделал бы еще шаг вперед»³⁰.

Примечания

¹ См.: Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. М., 2010. С. 180–210 (5-я глава: 1941–1945: Советские композиторы в годы войны).

² Так именовал СССР в своем «Дневнике» в 1927 году С.С. Прокофьев.

³ См. Специальное Постановление (от 21 июля 1925 г.) Политбюро ЦК РКП(б) «О возможности приезда в СССР С.С. Прокофьева и И.Ф. Стравинского». В тексте документа к этим двум именам добавлено имя пианиста А.К. Боровского (см.: Власть и художе-

- ственная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике: 1917–1953 / сост. А.Н. Артизов, О.В. Наумов. М., 2003. С. 59).
- ⁴ Во время гитлеровской оккупации Франции, в отличие от некоторых других русских эмигрантов, как, например, З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковского, Бунин демонстративно отказывался от любых видов сотрудничества с фашистским режимом.
- ⁵ После выхода Постановления 1948 года руководство музыкальной секцией было возложено на Т.Н. Хренникова. Персональный состав секции кардинально изменился.
- ⁶ РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 813. Л. 23.
- ⁷ Только в сезоне 1933–1934 гг. Э. Ансерме неоднократно исполнил во Франции «Завод» А.В. Мосолова, фрагменты из музыки балетов Р.М. Глиэра «Красный мак» и Д.Д. Шостаковича «Золотой век», Н.А. Малько в концертах Лондонского радио представил Седьмую и Восьмую симфонии Мясковского и сюиту из оперы «Нос» Шостаковича.
- ⁸ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 21. Ед. хр. 36. Л. 5–6.
- ⁹ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 21. Ед. хр. 62. Л. 11.
- ¹⁰ Цит. по: Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в стране советов: 1917–1991 / сост. Л.В. Максименков. М., 2013. С. 175.
- ¹¹ Там же. С. 176.
- ¹² ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 21. Ед. хр. 37. Л. 5.
- ¹³ Там же. Л. 8.
- ¹⁴ Там же. Л. 10.
- ¹⁵ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 21. Ед. хр. 36. Л. 41–43.
- ¹⁶ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 21. Ед. хр. 37. Л. 44.
- ¹⁷ Александр Верт (1901–1969) – журналист, писатель. Сын русской эмигрантки и англичанина, корреспондент газеты «The Sunday Times» и радиокорпорации ВВС. Во время войны, находясь в СССР с 1941 по 1946 год, вел на ВВС передачу «Русские комментарии», которая собирала многомиллионную аудиторию в Европе и в мире. Автор книги «Россия в войне. 1941–1945», переведенной на многие языки. После вхождения войск стран Варшавского договора в 1968 году в Чехословакию А. Верт покончил с собой.
- ¹⁸ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 21. Ед. хр. 75. Л. 15–18, 21–24.
- ¹⁹ Цит. по: *Лятошинський Б. Епістолярна спадщина.* / упор. І. Царевич, М. Копиця. Київ, 2002. Т. 1: Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр (1914–1956). С. 308.
- ²⁰ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 11. Л. 123.
- ²¹ Там же. Л. 124.

- ²² С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка / сост. и подгот. текста М. Г. Козловой и Н. Р. Яценко. М., 1977. С. 465.
- ²³ Там же. С. 468.
- ²⁴ *Нестьев ИВ.* Несколько мыслей, вызванных Девятой симфонией // Культура и жизнь. 1946. 12 октября.
- ²⁵ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 21. Ед. хр. 36. Л. 43–44.
- ²⁶ Там же. Л. 47–48.
- ²⁷ Якуб Берман (1901–1984) – польский партийный деятель, член Политбюро, отвечал за вопросы, связанные с внутренней безопасностью, идеологией и культурой.
- ²⁸ «За прочный мир, за народную демократию!» – газета Информационного бюро коммунистических и рабочих партий. Издавалась в 1947–1956 годах на 19 языках.
- ²⁹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 636. Л. 324–326.
- ³⁰ Цит. по: Сергей Прокофьев – Сергей Кусевицкий. Переписка 1910–1953 / подгот. текста и коммент. В.А. Юзефовича. М., 2011. С. 415.

АНТИВОЕННАЯ ТЕМА В РУССКОМ РОКЕ

В 1987 году на экраны кинотеатров вышел легендарный документальный фильм А.Е. Учителя «Рок», впервые показавший широкому зрителю жизнь и атмосферу советского рок-андеграунда. Его культовые представители: Борис Гребенщиков, Виктор Цой, Юрий Шевчук, Олег Гаркуша – предстали широкому зрителю не как «исчадие ада», «зараза, нравственный СПИД»¹ (так о них еще писала в том же году официальная критика), но вместе с тем и не как боги, небожители или гуру, какими они виделись своим фанатам. Рок-музыканты были показаны в фильме в обыденной обстановке, без всякого пафоса, как «нормальные люди», думающие, ищущие, рассуждающие, улавливающие умонастроения поколения своих сверстников. В том же фильме была исполнена одна из первых открыто антивоенных рок-песен. Ей оказался, как это ни покажется неожиданным, написанный еще в начале XX века романс А.Н. Вертинского «Юнкерам». Спелый Борисом Гребенщиковым со свойственным ему пронзительным нервом, с типично гребенщиковской интонацией и сугуболичной органикой, романс вписался в бард-роковую стилистику «Аквариума», прозвучал как совершенно авторское послание и к тому же абсолютно современное². Исполнению в фильме Гребенщиков предпослал такую преамбулу: «По поводу следующей песни было довольно много споров, о какой войне она. Бросьте вы, не бывает разных войн. Войны бывают, когда люди умирают зря... То, что песня написана в начале века, ничего не значит»³. Это действительно мало что значило. Хотя ни в преамбуле, ни, разумеется, в самой песне ничего не говорилось об афганской войне (да официально и не было такой войны – было исполнение

интернационального долга ограниченным контингентом советских войск), каждый слушавший понимал, что песня именно об этой кровавой бойне, уже унесшей тысячи жизней молодых ребят. Точнее, даже не о ней, а против нее.

Афганская кампания породила огромное количество авторских песен, созданных ее очевидцами и участниками, часто анонимными, но это не были антивоенные песни. В них описывались суровые афганские будни, трудные бои и походы, жестокие душманы, ранения и гибели друзей, расставание с любимыми, но при этом не звучал протест против самой войны. В песнях, вполне лояльных позиции власти, зачастую ощущалась даже известная романтизация происходящего. Вот типичные образцы авторской песни воинов-афганцев:

Мой друг упал, лицо красивое в крови,
Он умирал вдали от Родины-земли...
Взглянул с надеждою он в голубые небеса
И все шептал: «Прекрасен наш Афганистан»⁴.
(«Пришел приказ»)

Или:

Я тоже знаю, что такое АКМ,
А ты бежишь в атаку под обстрелом.
Ты не волнуйся, брат, служи, гордись,
Ведь ты мужским, серьезным занят делом⁵.
(«Письмо брату»)

И когда на этом фоне прозвучала песня Вертинского / Гребенщикова, откровенно осуждающая чудовищную бессмысленность, преступность войны и ее бесчисленных жертв, она прямо легла на афганскую тему:

Я не знаю, зачем и кому это нужно,
Кто послал их на смерть недрожавшей рукой,
Только так беспощадно, так зло и ненужно
Опустили их в Вечный Покой!..
И никто не додумался просто стать на колени
И сказать этим мальчикам, что в бездарной стране
Даже светлые подвиги – это только ступени
В бесконечные пропасти – к недоступной Весне⁶.

С антивоенного месседжа начал свой творческий путь и Юрий Шевчук («ДДТ»). В одной из его первых прогрессивных песен – «Не стреляй», – так же, как и у Б.Г., не содержащей прямого указания на Афганистан, одно упоминание «горячей точки планеты» вызывало в 1980-е годы, в разгар афганских событий, недвусмысленные, очевидные ассоциации:

И случилось однажды, о чем так мечтал,
Он в горячую точку планеты попал.
А когда, наконец-то, вернулся домой,
Он свой старенький тир обходил стороной.
И когда кто-нибудь вспоминал о войне,
Он топил свою совесть в тяжелом вине.
Перед ним, как живой, тот парнишка стоял,
Тот, который его об одном умолял...
Не стреляй, не стреляй...⁷

Военная тема всегда была сквозной в отечественной массовой музыке, и это понятно. Ведь данный музыкально-творческий вид лишь одной своей гранью относится к области автономно-художественной. Другая же грань связана с его духовно-практической функцией, включенностью в социум, в повседневную общественную жизнь, на которую он мобильно и оперативно реагирует. А жизнь эта в XX веке была с избытком наполнена разного рода войнами: от холодных до самых что ни на есть горячих, ломающих судьбы людей, отбирающих и калечащих жизни, разрушающих дома и семьи, приносящих бесчисленное количество бедствий.

Прежде всего к военной теме в разные периоды обращался жанр, бывший на протяжении полувека почти абсолютным монополистом в отечественной массовой музыке – советская массовая песня. Именно она стала любимым видом искусства в годы Великой Отечественной войны. Поэт-фронтовик К. Я. Ваншенкин свидетельствует: «Армия фактически не читала. Я ни разу не видел центральных фронтовых и даже армейских газет, только “дивизионку”. В памяти остались две главы из “Тёркина” и несколько стихотворений Константина Симонова, а в ушах только песни»⁸. При этом лучшие из песен военного лихолетья были лишены открытой героики, призывов, лозунгов. Конечно, была

мужественная и суровая «Священная война» А.В. Александрова – В.И. Лебедева-Кумача, великая песня-гимн. Но в большинстве своем поэты и композиторы в эти годы писали не о войне, не о подвигах, боях и победах. Такие песни, как «Моя любимая» М.И. Блантера – Е.А. Долматовского, «Случайный вальс» М.Г. Фрадкина – Е.А. Долматовского, «Темная ночь» Н.В. Богословского – В.Г. Агатова, «Бьется в тесной печурке огонь» К.Я. Листова – А.А. Суркова, «В лесу прифронтовом» М.И. Блантера – М.В. Исаковского и многие другие, без преувеличения, песенные шедевры представляли собой сугубо интимную, любовную лирику, где война служила лишь фоном для обезоруживающе простых и чистых человеческих чувств, но при этом фоном, придающим им особую напряженность и остроту.

В послевоенные мирные десятилетия, по мере все большего временного удаления от событий «сороковых-роковых», военная тема получила новый поворот, связав воедино героико-эпическое и прочувствованно-личностное начало. В песнях «За того парня» М.Г. Фрадкина – Р.И. Рождественского, «Журавли» Р. Гамзатова – Я.А. Френкеля, «Москвичи» («Сережка с Малой Бронной») А.Я. Эшпая – Е.М. Винокурова, «Алёша» Э.С. Колмановского – К.Я. Ваншенкина, «День Победы» Д.Ф. Тухманова – В.Г. Харитоновой и других, эмоционально балансирующих между гордостью и горечью, торжественностью и щемящей грустью («это радость со слезами на глазах»), судьбы живых и мертвых сливаются в одну общую судьбу («и живу я на земле доброй за себя и за того парня», «и в том строю есть промежуток малый, быть может, это место для меня»), а война предстает пропущенной сквозь дымку прожитых десятилетий, как отголоски образов и картин, всплывающих в памяти человека сегодняшнего дня («то ли гроза, то ли эхо прошедшей войны»). Возникает эффект двоевременья, смыслового параллелизма, прошлое и настоящее вступают в ненавязчивый скрытый диалог, отчего песни обретают большую глубину, емкость и драматургичность.

Словом, советская массовая песня накопила богатый опыт решения военной темы в песенном жанре. Но для рок-музыкантов этот опыт был скорее негативным, со знаком «минус». Надо помнить, что к 1980-м годам, периоду расцвету

та отечественного рок-движения, советская композиторская песня оказалась на периферии динамичных процессов, происходивших в массовом музыкальном творчестве. Значительно сужалось ее жизненное «пространство», резко падал авторитет, а соответственно, и авторитет ее создателей. «Конечно, печально, что сейчас жанр, который мы называем советской песней, не привлекает того внимания, которое всегда его сопровождало раньше. Но мы не можем сдаваться» (Э.С. Колмановский)⁹. «Сегодня трудно говорить о песне... Композиторы и поэты-песенники старшего поколения, в сущности, выбыли из игры. Молодые, способные авторы в эту сферу не пришли» (И. Шаферан)¹⁰.

Альтернативой профессиональной композиторской песне стала сфера любительства: авторская песня, продукция ВИА, рок-музыка стали порождением непрофессиональных художественных движений. И рок в этом ряду занял место, которое прежде занимала советская массовая песня – некоего катализатора эмоциональной, духовной атмосферы общества, своего рода парадигмы, культурного знака нового мироощущения. Изначально отечественное рок-движение стало в оппозицию к советской песне. Причем эта оппозиционность выходила за творческие, художественные рамки, она была шире и острее: за объектами эстетического характера стоял определенный общественный уклад, сложившаяся в нем система духовных, этических, социальных ценностей, и система эта виделась рок-музыкантам далекой от совершенства. Массовая песня воспринималась как отражение официальной идеологии, как часть общей ложной риторики.

Российскому року на этапе становления, с его акцентом на поэтической стороне композиций, на звучащем слове, с его интересом к бард-роковому направлению (Александр Градский, Андрей Макаревич, Борис Гребенщиков, Александр Башлачёв – яркие его представители), было, естественно, гораздо ближе творчество наших «бардов», авторская песня: и общим исполнительским обликом (пение под гитару), и отношением к поэтическому слову, и, что еще важнее, самим методом творчества, типом мышления, отличным от официально принятого. Это касалось в числе многого

другого и военной темы. Причем в решении последней рок-музыканты ориентировались в большей степени даже не на Владимира Высоцкого, хотя близость ему подчеркивали едва ли не все представители рок-движения, нередко называя его первым советским рок-певцом, а на Булата Окуджаву.

Поэт, прошедший дорогами войны, писал о ней без тени героизма и пафоса, развенчивая все официальные мифы:

Черный ворон сквозь белое облако глянет –
Значит, скоро кровавая музыка грянет.
В генеральском мундире стоит дирижер,
Перед ним – под машинку остриженный хор...
Значит, скоро сподобимся есть за двоих,
Забывать мертвецов и бояться живых,
Прикрываться истлевшею рванью...
Лишь бы только не спутать своих и чужих,
То проклятья, то гимны горланя¹¹.

Пожалуй, впервые в песенном жанре военная тема зазвучала так зло, с такой горечью, болью и трагизмом. «Авторская песня, – писал Окуджава, – родилась как раз из этих трагических раздумий, из острых сюжетов, из клокотания души: о чем эта грусть? О жестокости нашей жизни. О крушении идеалов. О разочарованиях. Об утратах»¹². Война у Окуджавы – это бедствие, смерть и разрушение, убивающие человечность в человеке. Но мир и без нее страдает дефицитом доброты и милосердия. Поэтому война – это не то, что нужно описывать, реконструировать и помнить, а то, от чего нужно бежать, стремясь забыть. Сам Окуджава неоднократно подчеркивал, что военная тема не является главной в его творчестве, он стремится противопоставить ей другие темы – любви, надежды («надежды маленький оркестрик под управлением любви»), а военные песни – они не о войне, они – против нее.

В таком (или близком) понимании данная тема была подхвачена русским роком. Но, разумеется, у него были и другие ориентиры, лежавшие в собственных истоках жанра (будем определять его так, понимая некоторую условность причисления рок-музыки к категории «жанр»).

При всей метафоричности понятия «память жанра», оно в художественном творчестве реально «работает». Жанр

действительно, подобно человеку, всегда наделен присущими ему склонностями, жизненными и художественными предпочтениями, устойчивыми «чертами характера», заложенными в него в момент рождения. Он на генетическом уровне «помнит» своих «прародителей», условия и обстоятельства своего «появления на свет», которые становятся на протяжении всей его истории и «биографии» устойчивыми свойствами его «жанрового стиля» и «жанрового содержания» (определения А.Н. Сохора). Это, известное в теории музыкальных жанров, положение имеет самое прямое отношение к рок-музыке.

Рок появился на пересечении разных тенденций, на первый взгляд, абсолютно самостоятельных, лежащих в различных сферах культуры и жизни, независимых друг от друга. Но они удивительным образом совпали во времени, соединились, образовав некий «парад планет», и на этом соединении возникло в высшей степени причудливое явление, имеющее достаточно сложный, изначально противоречивый облик.

Прежде всего рок, с его тотальным интересом к саунд-творчеству, работе со звуком, явился детищем научно-технического прогресса. Ведь звуковая среда рок-музыки создавалась с помощью новейших технических средств, модификации инструментов, новых способов усиления звучности, всевозможных блок-эффектов, синтезаторов, новых технологий многоканальной звукозаписи. Подобный технократизм имел значение не только в плане собственно музыкальном – в создании фонической характерности, отличающейся от традиционной звуковой атмосферы, в достижении особого рода экспрессии. Он открывал року невиданные ранее возможности прямого обращения к огромной аудитории, выхода на стадионы, апеллирования одномоментно к десяткам, а то и сотням тысяч молодых людей (как на фестивале 1969 года в Вудстоке) и как следствие мифологизации фигуры рок-музыканта, придания ей имиджа супермена, глашатая, трибуна. Эта способность оказалась как нельзя кстати в условиях роста молодежных социальных движений 1960-х годов в США и Европе (они подробно описаны в многочисленной литературе): это и движение «новых левых»,

и так называемая Иисус-революция, и массовые студенческие волнения и демонстрации, прокатившиеся от университета Беркли (США) до Лондона и Парижа, и возникновение леворадикальных молодежных организаций.

Среди всего вышеперечисленного особое место занимало движение хиппи, а особой остротой отличались их протестные выступления против войны во Вьетнаме. Рок-музыка, изначально обозначив свою социальную миссию, стала главной «трибуной» этого движения и этих выступлений, а антивоенная тема явилась для нее содержательным «лейтмотивом».

Хиппи провозгласили основой своей идеологии идеи пацифизма. Всякая война неестественна, аморальна и достойна осуждения. Любой нормальный человек никогда не сможет ее ни понять, ни оправдать. «Дети цветов», как их стали называть, хиппи противопоставили войне всеобщую любовь, райские сады, цветы, которые они вставляли в оружейные дула солдат. Главным их лозунгом был призыв: «Занимайтесь любовью, а не войной!».

Хорошо известно, сколь большое влияние в 1960–1970-е годы оказали идеи и умоностроения хиппи, при всей кажущейся их наивности и утопичности, на сознание молодежи на Западе, да и в СССР тоже (у нас их называли «хиппари», «хиппанутые»). Еще существеннее было их воздействие на искусство своего времени: литературу, кинематограф и особенно массовую музыку. Следы этого влияния мы обнаруживаем и в знаменитой рок-опере «Иисус Христос Суперзвезда», и в композициях «Пинк Флойд», но еще раньше – в творчестве легендарной «ливерпульской четверки». Группа «Битлз», музыкально «озвучивая» пацифистскую позицию движения хиппи, одной из первых выступила с осуждением войны во Вьетнаме, а Джон Леннон стал наиболее последовательным выразителем ее антимилитаристской концепции. Американский историк Дж. Винер воспроизводит слова Леннона в одном из его интервью, где тот называет вьетнамскую войну «очередным проявлением безумия нашего времени». «Я не вижу никакой другой причины для войны, кроме умопомешательства»¹³, – говорит он. Песни Леннона «Все, что тебе нужно, – любовь» и «Дайте миру шанс» для

джинсового поколения стали знаковыми, а последняя приобрела характер неформального гимна массовых молодежных антивоенных выступлений на Западе – маршей мира.

Сама же тема закрепились в «памяти жанра» как составляющая «жанрового содержания» рока. Зафиксировалось и то, что рок в ее решении изначально оказался не только музыкой, но и социокультурным движением, а рок-музыканты, не ограничиваясь творческой (концертной, студийной) деятельностью, проявили себя как общественно активные личности, инициировавшие разного рода акции, хэппенинги, публичные заявления, подчас не лишённые эпатажа, с целью донести свои взгляды до самой широкой аудитории¹⁴. Указанная тенденция полтора десятилетия спустя сдетонировала на почве русского рока, как реакция на отечественные политические коллизии.

Говоря о воплощении военной темы в русском роке, следует иметь в виду, что он (впрочем, как и вся рок-музыка) многообразен, внутренне поляризован, полон антитез. Если несколько упрощать и схематизировать картину, то можно обозначить *две его радикально противоположные ветви*, проявившиеся в решении интересующей нас тематики.

Первая связана с продолжением западного рокового мейнстрима – тяжелого рока (*bard rock, heavy metal*), с присущей ему брутальностью, напряженной экстатической экспрессией, жесткими инструментальными соло и мощными динамическими нагнетаниями. Высокая степень эмоционального накала, достижение максимальной взвинченности, вплоть до крайней экзальтации, равно как и способы воплощения этих «эмоций на грани», сближают хард-роковые композиции с экспрессионистической образностью музыкального искусства XX века. А военная тематика, вполне созвучная данной образности, раскрывается в этой атмосфере со своей самой драматической, агрессивной, зловеще-инфернальной стороны. «Человек в экспрессионистской картине бытия, – пишет Н.В. Пестова, – чужак, варвар, испытывающий ужас перед миром и агрессивный по отношению к нему, поэтому метафора войны с ее деструктивным характером становится генеральной метафорой в экспрессионизме»¹⁵.

Действительно, композиции наших «металлических групп» на военную тему наполнены образами стихийной и грозной силы, огня, крови; из песни в песню кочуют картины разрушения и гибели, страшных сумрачно-таинственных видений. Вот характерный пример – песня «Дух войны» группы «Ария»:

Вновь и вновь я вижу сон:
Кровью залит горизонт,
И земля в огне на много миль.
Шесть минут до часа X,
Небо скоро рухнет вниз,
Ветер всех развеет словно пыль.
Время убивать,
Время наступать,
Время наступать и побеждать!..
Разрушение – это страсть.
Все равно, какая власть.
Власть всегда пила чужую кровь.
И когда наступит крах,
Солнце вспыхнет на штыках
И толпу на смерть погонит вновь...¹⁶

В музыкальном решении песни в соответствии с текстом мобилизуется весь арсенал самых характерных приемов *heavy metal* в их заостренно-гипертрофированном виде.

Еще один интересный и в чем-то необычный пример раскрытия милитари-темы в рок-металле – песня «Ночные ведьмы» группы «Аэлла». «Ночными ведьмами» немцы называли сформированный в 1941 году легендарный женский авиационный полк, воевавший на «ночных» бомбардировщиках. В песне средствами тяжелого рока воссоздается динамика боя, его экспрессия, рисуются картины ночных сражений, падающих бомб, столкновения жизни и смерти¹⁷. Необычность же состоит в том, что рок-группа «Аэлла» – женская, а девушки, как правило, не играют тяжелый рок, это сугубо мужское занятие. Но в данном случае гендерная составляющая несла дополнительный смысл: ведь юные летчицы, которые бок о бок героически сражались рядом с мужчинами и практически ни в чем им не уступали, выполняли чисто «мужскую работу» («у войны не женское лицо»).

И все же не эта ветвь стала наиболее характерной для отечественной рок-музыки. Тяжелый рок по своей музыкальной сути был явлением подражательным, во многом копирующим (от сценического имиджа до характерного саунда) популярные западные группы типа «Блэк Саббат» или «Металлика». Гораздо более специфичной была *вторая ветвь*, которая, будучи полузапрещенной на этапе рождения и становления русского рока, не только не подражала, но и не имела ни малейших возможностей подражать западной рок-музыке: у нее не было для этого материальных ресурсов, не было такой первоклассной экипировки, дорогостоящей аппаратуры, таких инструментов. Но эта скудность оказалась вполне продуктивной, подсказав иной путь развития, отличный от западного мейнстрима. Взамен изощренному инструментализму в этой ветви рока акцентировалась иная грань – вокально-поэтическая, главным выразительным элементом было слово.

В музыкальном отношении она возникла на стыке авторской (бардовской) песни и рок-музыки. Ничто в ней не должно было отвлекать от слышания текста, от заложенного в нем смысла. Сохраняя самые общие, архетипические свойства жанра, минимум его сущностных структурно-языковых средств, позволявших музыке данного направления являться или именоваться роком, она в значительной степени приближалась к простым песенно-романсовым формам, отличалась естественностью интонирования, мелодической выразительностью и искренностью, ясностью фактуры. В ней не было увлечения танцевально-моторной энергетикой, многодецибельной динамикой, тембровыми эффектами, связанными с электрическим, а позже электронным инструментарием. Скорее напротив, она тяготела к подчеркнутой камерности, использованию акустических инструментов. Многие лидеры рок-групп вообще выступали с акустическими сольными программами.

Еще одно качество отличало это направление (в претворении военной темы оно сыграло исключительно важную роль): в противовес жесткой брутальности «металлистов» здесь родился новый герой – лиричный, рефлексирующий, склонный к поэтическому видению мира, томлению духа,

скрытому за иронией и сарказмом, жаждущий человеческой любви и нежности. Лирико-романтическое восприятие мира этим героем, его ожидание перемен («Мы ждем перемен» – Виктор Цой, «Кино»), его стремление уйти от серого обывательского существования к возвышающему, духовному наполнило творчество кумиров молодежи – Макаревича, Гребенщикова, Цоя. С удивительной пронзительностью отразил эти умонастроения Башлачёв в своих песенных балладах, а знаменитая песня «Время колокольчиков» стала манифестом российского рок-движения. Башлачёвские «колокольчики» явились новым лирическим символом поколения молодых. Время колоколов, медных динамиков, набатов прошло:

Но с каждым днем времена меняются.
Купола растеряли золото.
Звонари по миру слоняются.
Колокола сбиты и расколоты.

На смену ему пришло время колокольчиков (вспомним «детей цветов»):

Что ж теперь ходим круг да около
На своем поле, как подпольщики?
Если нам не отлили колокол,
Значит, здесь время колокольчиков¹⁸.

Этому тонкому и ранимому герою ненавистны все уродливые проявления окружающего социума. Он готов уйти от них в мир фантазий и вымыслов (так и прежде поступали романтические герои): «Под небом голубым есть город золотой» – Борис Гребенщиков («Аквариум»); «Недавно гостила в чудесной стране» – Жанна Агузарова («Браво»).

Самым мерзким из этих проявлений, конечно, является *война*. Лирический герой не желает в ней участвовать. Противник любых кровопролитий, он объявляет себя дезертиром – знакомая пацифистская позиция. И так же, как в западном рок-пацифизме 1960-х, он противопоставляет бесчеловечности войны простые и понятные общечеловеческие ценности. Прежде всего – это *любовь*. В целом любов-

ная тема не входит в рок-музыку в число приоритетных, но в контексте темы войны она становится одним из ключевых символов, ее главной антитезой. В песне «Невеста» Сергея Чигракова («Чиж и К^о») на этой антитезе строится весь сюжет, решенный как фольклорная метафора, а музыкально-поэтически песня приближается к фолк-роковой стилистике:

Разметались бы волосы, если бы не стрижка.
Разлетелся б сарафан, если б не джины.
Быть тебе невестой, если твой парнишка,
Бог даст, придет домой с войны.
Вышла б в поле – да кругом асфальты.
Господа курсанты чистят сапоги.
Ой, полковники, майоры да лейтенанты,
Не стреляйте по любви¹⁹.

Та же оппозиция – война/любовь – в песне «Домой» группы «Сектор Газа» («Лучше молодым любить, а не воевать, не убивать»). Но в ней дана еще одна лейттема многих рок-композиций – ожидания пути домой:

Лучше молодым любить, а не воевать, не убивать,
Не цевьё, а руки девичьи в руках держать.
Пуля просвистит пронзительно,
АКМ строчит презрительно –
Плевать! Плевать! На всё плевать!
Мальчики опять надеются, что бой, последний бой!
Ждут они, когда приказ придет – домой! Домой!
Голуби своркуют радостно,
И запахнет воздух сладостно –
Домой! Домой! Пора домой!²⁰

Романтическая мифологема *пути* (а массовая музыка по природе своей мифологична) была характерна и для советской массовой песни 1960-х – начала 1980-х годов, но это, как правило, *был путь из дома*. Героям советской песни был чужд домашний уют, их манили великие стройки, жизнь на колесах. Следуя принципу «в жизни всегда есть место подвигу», они рвались осваивать целину, возводить новые города, строить БАМ или Братскую ГЭС, покорять необъятные просторы Родины. Дальние края, знойные степи и холодная тундра – вот их излюбленные маршруты (вспомним вполне

достойные и заслуженно популярные в народе многочисленные песни А.Н. Пахмутовой – Н.Н. Добронравова, «Голубые города» А.П. Петрова – Л.В. Куклина, «Увезу тебя я в тундру» М.Г. Фрадкина – Р.И. Рождественского и пр.).

Герою русского рока чужда любого рода *героика* и жажда подвига, будь то ситуация мира или войны. Тем более что война, в широком понимании этого слова, у нас шла постоянно:

Мы ведем войну уже семьдесят лет,
Нас учили, что жизнь – это бой,
Но по новым данным разведки
Мы воевали сами с собой²¹.

(Б. Гребенщиков, «Аквариум».
«Поезд в огне»)

«...Состояние войны обязательно имело оправдывающую причину (защита родной земли, освобождение и т. д.). Все эти характеристики, традиционные для данного образа, являются составляющими архетипа войны в мировом искусстве и формируют определенный стереотип, который в рамках русской рок-поэзии разрушается... Отсутствие подлинной мотивации означает отсутствие чего-то истинного в образе войны, подчеркивает бессмысленность и необоснованность агрессии»²². Именно так она и виделась представителям русского рока, и не без основания: в современную им жизнь врывались войны, абсолютно лишённые какой-либо позитивной мотивации. Поэтому отказ от военного безумия и *путь домой* – единственный способ спасения себя, мира, земли:

А земля лежит в ржавчине,
Церкви смешали с золой.
И если мы хотим, чтобы было куда вернуться,
Время вернуться домой.

(Б. Гребенщиков, «Аквариум».
«Поезд в огне»)

Дом – символ семейного счастья, уюта, мира. Дом и прилегающее к нему пространство – *двор, город*. Это пространство нужно оберегать, оно очень зыбко и непрочное, над ним, как дамоклов меч, висит постоянная угроза разрушения:

Как непрочны стены наших квартир.
Но кто-то один не подставит за всех плечо.
Я вижу дом, я беру в руки мел.
Нет замка, но я владею ключом.
Я объявляю свой дом безъядерной зоной.
Я объявляю свой двор безъядерной зоной.
Я объявляю свой город безъядерной зоной²³.
(В. Цой, «Кино». «Безъядерная зона»)

Тема строительства прекрасного, дивного, белокаменного *города* и его последующего разрушения – еще одна сквозная метафора, проходящая через ряд рок-песен и показывающая чудовищную бессмысленность любой войны. Она звучит то лирично, с мягкой, щемящей грустью – в песне «Город» Павла Кашина:

Ты пошел войной на мой безумно дивный, мудрый город.
Ты сравнял с песком мой безупречно дивный, чудный город.
Ты забудешь постепенно обо мне,
А я построю снова мой безумно дивный, мудрый город.
Ты с головой ушел в войну, твои глаза сжигает порох.
А я открыл окно, быть может, ты услышишь звуки хора.
И забудешь постепенно о войне,
И миллионами огней тебя прельстит мой чудный город²⁴.

То с болью, гневом и осуждением – в песне Андрея Макаревича («Машина времени») «Весь мир сошел с ума»:

Лучшие люди построили город,
Построили город из белого камня,
Из белого камня, у медленной речки,
У медленной речки, на солнечном месте.
Лучшие люди разрушили город,
Разрушили город из белого камня,
И место, и речку сравняли с землею,
И землю покрыли железом и кровью.
Весь мир сошел с ума²⁵.

Обе песни написаны не одно десятилетие тому назад: песня Макаревича – в 1980-е, Кашина – в начале 1990-х, но и сегодня, особенно на фоне последних украинских событий, массовой гибели и разрушения, они не утратили своей актуальности. Кстати, и музыкальной привлекательности тоже.

Тем более это можно сказать об одной из самых ярких антивоенных рок-песен – «Шар цвета хаки» Вячеслава Бутусова («Наутилус Помпилиус»). Песня появилась в 1985 году в разгар войны в Афганистане. Но звучание и смысл ее выходят за рамки конкретных, при всем трагизме, событий. Соединяя личную экспрессию и массовый протест, ярость и гротеск, возбужденную, доведенную до степени отчаяния, речь и бездушную, железную поступь марша, песня вырастает до мощной, почти вселенской, аллегории, не имеющей «сроков давности».

Я вижу дым, но я здесь не был,
Я слышу гарь, я чувствую гарь,
Я знать не хочу ту тварь,
Кто спалит это небо.
Я вижу песню вдали,
Но я слышу лишь:
«Марш, марш левой!..
Марш, марш правой!..»
Я не видел картины дурней,
Чем шар цвета хаки²⁶.

Разговор об актуальности рок-композиций совсем не случаен. Рок всегда стремился быть злободневным, оппозиционно адресованным современному социуму. Это, как уже говорилось, заложено в его «жанровой памяти». Разумеется, он разнопланов, даже внутренне полярен. Одну его грань составляют образцы рока, музыкальная сущность которых предельно эмансипировалась и обрела самодовлеющий характер. Крайнее проявление этого – возникновение инструментального рока, требующего от авторов-исполнителей внимания к сугубо имманентно-музыкальной выразительности. Известна и чисто развлекательная, танцевальная разновидность рока, как бы он от этого не отрекся (здесь тоже сказались «гены» – происхождение от ритм-энд-блюза и рок-н-ролла). И все же социальная направленность (подчас гипертрофированная настолько, что эстетические свойства оказывались не обязательными – как в панк-роке) всегда была одной из приоритетных, тем более что рок был не только музыкой, но и движением.

Это в равной степени, а может быть даже в большей, чем к западному, относилось и к русскому року. Вспомним, что в 1970-е – первой половине 1980-х годов советская идеологическая машина системой запретов и ограничений лишила данную ветвь отечественного рока возможности легального существования, оставив ей единственно приемлемую форму жизнедеятельности – «андеграунд». Причем советский андеграунд оказался несравним с заграничным; можно сказать, это был лучший в мире андеграунд. В западной рок-культуре это понятие носило в значительной степени метафорический характер, у нас же оно обрело буквальный смысл: рок рождался в подземельях, подвалах, кочегарках. Многие создатели его вели люмпенский образ жизни: в котельной сочинял свои песни кочегар Виктор Цой, сторожем служил Пётр Мамонов, дворником – Александр Башлачёв. Драматизировать при этом судьбу рок-музыкантов не следует. Подобный способ существования был принципиальной позицией, выражением их стремления к свободе от официальных норм, своего рода вызовом обществу. В этих условиях русский рок создал целую инфраструктуру (у него не было другого выхода), вполне организованное движение, включавшее в себя клубы, самостоятельные студии звукозаписи, обширную «самиздатовскую» прессу, способы стремительного распространения информации, «подпольные» концерты, фестивали, собиравшие обширную аудиторию...

Андеграунд был для представителей рок-движения нормальной живой средой, инициировавшей их социальную, а вместе с тем и творческую активность, давая основания проявлять свой нонконформизм, «вызывать огонь на себя». В постсоветский период, когда рок перестал быть гоним, вышел из «подполья», стал официально признан и даже вовлечен в современный шоу-бизнес, когда кумиры рок-движения – лидеры молодежного социального протеста (явного или скрытого) – стали выступать в престижных залах, получать высокие награды из рук первых лиц государства, в стане рок-музыкантов наступило время разочарований, прозвучал безжалостный вердикт: «Рок-н-ролл мертв». Конечно, имелся в виду прежде всего рок как социальное движение, как идеология. Как музыка он продолжал

жить и, худо-бедно, развиваться, осваивая новые стилевые территории.

Гарик Сукачев: «Когда мы говорим “рок-музыка”, мы примерно понимаем, о чем идет речь, но музыка рока как таковая давно умерла. Что ее добило? Средства массовой информации. Тиражи. И деньги. Рок-музыка родилась как новое искусство, как прежде говорили, неформалов, то есть революционной части молодежи. Как эстетический протест. И то, против чего эта музыка выступала, ее и купило»²⁷.

Борис Гребенщиков: «Для меня слово “рок” является ругательным уже давно. Рок, по моему глубокому убеждению, кончился еще в конце 70-х... В мире все изменилось, а многие стремятся уцепиться за воспоминания своей юности и не отпустить их»²⁸.

И все же констатация «летального исхода», скорее всего, не была окончательной. Рок-музыкантами разных поколений предпринимались неоднократные попытки «реанимации» рока. Особо важен для этого был определенный социальный контекст, и подобным контекстом, позволившим актуализировать концепцию рок-пацифизма, стали современные украинские события. Они всколыхнули рок-движение, инициировав его на новые творческие и протестные акции.

В марте 2014 года Гребенщиков обнародовал свою новую песню «Любовь во время войны» с хорошо знакомой характерно пацифистской антитезой – «война/любовь»:

Я чувствую спиной, как вокруг нас сгущаются тени.
Река пылает, и мосты над нею разведены.
В своей доброте, Господь дарует нам, что мы хотели.
Дарует любовь. Любовь. Любовь во время войны»²⁹.

Голос музыканта обрел в ней протестную решительность («кровь моя теперь сильнее, чем сталь»), а музыка – прежнюю интонационно-ритмическую мускулиность.

Тогда же ряд известных рок-музыкантов – Андрей Макаревич, Борис Гребенщиков, Вячеслав Бутусов, Юрий Шевчук, Максим Леонидов – выступили с антивоенными обращениями. «Не существует проблем, которые нельзя решить мир-

ным путем; всегда есть решение, которое позволит избежать гибели людей... Будьте дальновидны: перестаньте натравливать одних людей на других, перестаньте врать своему народу ради кажущейся сегодняшней выгоды» (Гребенщиков)³⁰. «Каждому из нас просто необходимо сделать все возможное, чтобы не допустить братоубийственной бойни. Иначе победит бесчеловечность» (Шевчук)³¹. «Мы молимся за вас, и за себя мы молимся, потому что всем нам страшно» (Бутусов)³².

В своем «марше мира» часть российских представителей рок-движения объединилась с украинскими. Лидер киевской группы «Океан Эльзы» Святослав Вакарчук предложил провести в Крыму «концерты мира» с участием украинских и российских музыкантов. Осенью 2014 года состоялась премьера музыкального клипа против войны на востоке Украины на песню уральского автора Юрия Богатенкова «Женщины устали рожать солдат». В создании клипа приняли участие челябинские (группы «Ариэль» и «Братья Енотовы») и киевские (группа «Ревенко-бэнд») музыканты³³. В общей сложности в съемках было задействовано около 300 человек и в их числе беженцы с юго-востока Украины, проживавшие в тот период в Челябинской области. Лидер украинской группы Алексей Ревенко так отзывался об этом проекте: «Когда нам пришло приглашение из Челябинска записать песню, в которой бы осуждались война и насилие, мы согласились немедленно. Сейчас на востоке Украины массово погибают люди. Как остановить этот кошмар, – никто не может ответить. Очень горько и больно. Мы должны как-то призвать остановить это насилие»³⁴.

Конец 2014 года был ознаменован организацией русско-украинского антивоенного флешмоба (инициаторы – украинский музыкант Олег Скрипка и россиянин Юрий Шевчук) под названием «Поздравления отсюда сюда». В совместном обращении организаторов было сказано: «Мы считаем, что музыка – территория, свободная от ненависти. Она должна соединять, а не разъединять. Тем более что у истоков рока – антивоенное движение. Музыка и пацифизм долгие годы шли плечом к плечу. Эту традицию стоит сохранять и поддерживать»³⁵. Судя по всему, рок-н-ролл еще жив...

Примечания

- ¹ Современность и литература. 1987. 6 мая.
- ² Романс неоднократно звучал в концертах «Аквариума», был исполнен Гребенщиковым в самой острозлободневной, являвшейся символом перестройки телевизионной программе «Взгляд».
- ³ Записано автором статьи с киноленты А.Е. Учителя «Рок».
- ⁴ Афганские песни: Пришел приказ... // LyricsReal [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lyricsreal.com/ru/afganskije-pesni/prishel-prikaz.html>
- ⁵ Афганские песни: Письмо брату // LyricsReal [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.abclyrics.ru/lyrics/afganskiie_piesni/pismo_bratu.php
- ⁶ То, что я должен сказать // GL5.RU [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gl5.ru/akvarium-to-chto-ya-dolzhen-skazat.html>
- ⁷ Не стреляй // Megalyrics [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.megalyrics.ru/lyric/ddt/nie-strieliiai.htm>
- ⁸ «Как у Дюма...» – Песни войны // Радио Свобода [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.svoboda.org/content/transcript/24094398.html>
- ⁹ Колмановский Э.С. Поддерживать огонь // Музыка России. М., 1991. Вып. 9. С. 65.
- ¹⁰ Шафран И. Сегодня трудно говорить о песне // Там же. С. 70.
- ¹¹ Булат Окуджава // Музей шансона [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.shansonprofi.ru/archiv/lyrics2/okudzhava/p10/okudzhava_chyorniy_voron_skvoz_beloe_oblako_glyanet_.html
- ¹² Окуджава Б.Ш. Музыка души // Наполним музыкой сердца: Антология авторской песни. М., 1989. С. 4.
- ¹³ Винер Дж. Вместе! Джон Леннон: мифы и реальность. М., 1992. С. 19–20.
- ¹⁴ В частности, такой акцией, жестом протеста против поддержки правительством Великобритании военной агрессии США во Вьетнаме, стало возвращение Ленноном ордена Британской империи, врученного ему королевой Елизаветой II, которое всколыхнуло общественное мнение, вызвало бурную полемику и тем самым привлекло внимание к самым политическим событиям.
- ¹⁵ Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург, 1999. С. 386.
- ¹⁶ Ария. Дух войны // GL5.RU [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gl5.ru/aria-duh-voyny.html>
- ¹⁷ Интересно, что сюжет о бесстрашных советских летчицах заинтересовал также шведскую «металлическую» рок-группу «Сабатон», специализирующуюся на военной тематике. Им принадлежит песня с тем же названием – «Ночные ведьмы».

- ¹⁸ Время колокольчиков // MOSKVA.FM [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.moskva.fm/artist/%D0%B0%D0%BB%D0%B5>
- ¹⁹ Чиж & Co. Невеста // tmaudiofm.ru [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://tmaudiofm.ru/playing/chizh-co_nevesta
- ²⁰ Сектор Газа. Пора домой // Рок-тексты [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://rock-txt.ru/tekst_pesni_sektor_gaza/222-sektor-gaza-pora-domoj.html
- ²¹ Аквариум (Борис Гребенщиков). Поезд в огне // GL5.RU [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gl5.ru/akvarium-poezd-v-ogne.html>
- ²² Ворошилова М. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русского рока // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.com/article/n/metaforicheskoe-modelirovanie-hudozhestvennogo-mira-v-diskurse-russkogo-roka>
- ²³ В. Цой. Безъядерная зона // Тексты песенок [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://teksty-pesenok.ru/rus-kino-viktor-coj/tekst-pesni-bezyadernaya-zona/1822794/>
- ²⁴ П. Кашин. Город // MOSKVA.FM [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.moskva.fm/artist/%D0%BF%D0%B0%D0%B>
- ²⁵ Машина времени. Весь мир сошел с ума // GL5.RU [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gl5.ru/mashina-vremeni-vesmir-sochel-s-uma.html>
- ²⁶ Наутилус помпилиус. Шар цвета хаки // GL5.RU [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gl5.ru/nautilus-pompilius-shar-cveta-haki.html>
- ²⁷ Гарик Сукачев. Интервью // Сайт о музыке, mp3 и музыкантах [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cd256kbps.narod.ru/bio/garik-sukachev.htm>
- ²⁸ Наше настоящее прошлое // Русский репортер [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rusrep.ru/2009/04/grebenschikov>
- ²⁹ Б. Гребенщиков. Любовь во время войны // Тексты песен [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://songspro.ru/2/BG/tekst-pesni-Lyubov-vo-vremya-voyny>
- ³⁰ БГ. Не существует проблем, которые нельзя решить мирным путем... // MAXPARK [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://maxpark.com/com/munity/5917/content/2562895>
- ³¹ Лидер ДДТ Юрий Шевчук призвал не допустить «братоубийственной бойни» на Украине // NEWSru.com [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.newsru.com/cinema/03mar2014/ddt.html>
- ³² Украина взглядом сумасшедшего // Мир вокруг тебя сегодня [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://milomalo.ru/archives/37539>
- ³³ Причем украинские музыканты исполняли свою часть песни на русском языке, а русские – на украинском.

- ³⁴ Женщины устали рожать солдат // Советский человек [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://karlsonmarxx.livejournal.com/946513.html>
- ³⁵ Поздравления оттуда сюда [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://vk.com/wall-82454025_26

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ СССР
ВО ВРЕМЯ ВЕЛИКОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ**

МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ В ПЕРВЫЕ ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Период Великой Отечественной войны в истории любого учреждения в сфере культуры и искусств занимает особое место. Война словно шторм ворвалась в повседневную жизнь этих организаций, нарушила привычный размеренный ритм их жизни. Также и в судьбах деятелей искусства того времени – музыкантов, художников, актеров и писателей – произошли коренные изменения.

Удивительный парадокс: несмотря на очевидную трагичность событий войны, несмотря на масштабы потерь – людских и материальных, война показала нам и другую свою сторону – силу сплочения людей, их героический подвиг не только на фронте, но и в тылу. Это сплочение проявлялось не только в конкретной работе, но и в отношении к происходящему, в котором находилось место и отголоскам мирной жизни, юношескому позитивному взгляду на жизнь.

В своих воспоминаниях о годах войны пианист Л.Н. Берман (в 1941 году – учащийся Центральной музыкальной школы при Московской консерватории) писал: «Мы, учащиеся ЦМШ, не потеряли не только ни одного года – ни одного часа учебного плана! Мы занимались у лучших педагогов. Мы играли часто в больницах и в госпиталях, принимали участие в каких-то сельскохозяйственных работах. Однажды во время обеда один из педагогов наших, Елена Петровна Ховен, вдруг вынула изо рта довольно большой осколок зенитного снаряда. Оказалось, что один из осколков упал в суп, пока его несли к нам через внутренний двор на обед. Осколки вообще занимали большое место в нашей жизни. Мы собирали коллекции и активно ими менялись. Пребывание в эвакуации нас спасло. Никто из нас не болел по-настоящему,

мы были сыты, обуты, мы учились. По-моему, это было потрясающе. Пища была, конечно, однообразной, но овсяную кашу давали каждый день»¹.

Конечно, судьбы деятелей искусств складывались по-разному, и далеко не каждый сохранил в памяти столь светлые воспоминания, как автор цитируемых слов, но все же эти воспоминания очевидца приобретают особое звучание для нас, живущих 70 лет спустя после окончания войны...

Вопреки всему в тяжелейшие годы войны руководство страны принимало решения, имеющие важнейшее значение для будущего мирного развития государства.

Так, в 1943 году был проведен Всесоюзный смотр молодых музыкантов. В том же году открылись Школа-студия имени Немировича-Данченко при МХАТе имени Чехова и Школа-студия при Ансамбле народного танца Игоря Моисеева, в 1944 году – Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных и Институт истории искусства и охраны памятников архитектуры при Академии наук СССР (ныне – Государственный институт искусствознания), в 1945-м – Пермское хореографическое училище и Казанская консерватория. Последние две организации обязаны своим появлением эвакуации в эти города в годы войны столичных хореографов и музыкантов – удивительный пример того, как благодаря войне развитие искусства и культуры во многих городах СССР получило мощнейшую подпитку от мастеров искусств.

Еще один удивительный пример: 19 июня 1942 года, всего год спустя после начала войны, Всесоюзный комитет по делам высшей школы при Совете народных комиссаров СССР (ВКВШ при СНК СССР) направляет в вузы приказ № 113/м, в котором было всего два пункта: «1. Отменить учебные планы, введенные на военный период, с сокращенным сроком обучения. 2. С начала 1942/43 учебного года проводить обучение студентов по нормальным учебным планам довоенного времени».

* * *

Как истории любой организации в годы войны, так и истории Московской консерватории военного периода посвящено много статей и личных воспоминаний. При

этом, несмотря на обилие публикаций, «за кадром» все еще остаются очень важные эпизоды жизни главного музыкального вуза страны, в том числе связанные с ополчением или так называемой «эвакуацией» консерватории, особенности организации и специфика концертной деятельности.

Меньше всего внимания в публикациях об истории Московской консерватории уделялось первому году войны. Между тем именно этот период отмечен незаурядными и малоизвестными событиями и фактами. Попробуем рассмотреть некоторые из них.

Московская консерватория в предвоенные годы имела двойное подчинение. Как вуз она подчинялась Всесоюзному комитету по делам высшей школы, как музыкальный и культурный центр – Всесоюзному комитету по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР (ВКДИ при СНК СССР).

Перед началом войны консерватория, по словам Ю.В. Келдыша, представляла собой «обширный комбинат, включающий несколько самостоятельных учреждений, которые концентрировались вокруг собственно музыкального вуза, направлялись и руководились им в своей работе»².

Структура Московской консерватории в июне 1941 года
Факультеты: вокальный, оркестровый, фортепианный, дирижерско-хоровой, композиторский, историко-теоретический, военный (военно-дирижерский), факультет детского музыкального воспитания
Междисциплинарные кафедры: камерного ансамбля, струнного квартета, истории и теории пианизма, марксизма-ленинизма и общественно-политических наук, политэкономии и гражданской истории
Национальные студии (отделения): Татарская, Башкирская, Узбекская, Туркменская, Казахская, Северо-Осетинская, Киргизская
Оперная студия
Аспирантура исполнительская и научно-педагогическая (Школа высшего художественного мастерства)
Институт повышения квалификации
Музыкальная библиотека всесоюзного значения
Центральная музыкальная школа
Музыкальный техникум (училище) им. А.Г. Рубинштейна с детской школой

Лаборатории: фортепианной педагогики, акустическая и фонетическая
Кабинеты: музыкальной педагогики, истории и теории пианизма и изучения творчества народов СССР

1941-й – год 75-летия Московской консерватории. Второй раз в XX веке судьба готовила вузу серьезные испытания, фактически срывая юбилейные торжества (50-летний юбилей совпал с периодом Первой мировой войны). Вместо праздничных мероприятий произошли существенные изменения в повседневной жизни консерватории.

С началом войны студенты и педагоги, сотрудники консерватории, активисты партийной организации добровольцами уходили на фронт, формировались коммунистические батальоны, затем – дивизии народного ополчения.

Многие были направлены на военные сборы, на строительство оборонительных рубежей, на спецзадания, в последних числах июня все оставшиеся в консерватории студенты были направлены в колхозы на сельскохозяйственные работы.

Формировались и концертные бригады по обслуживанию частей Красной Армии, мобилизационных и призывных пунктов, а позднее также и госпиталей.

Знаменательным событием стало открытие в консерватории 2 июля школы медсестер. В основном в школе учились студентки историко-теоретического факультета, но также были и педагоги, среди которых нельзя не назвать профессора М.В. Юдину. Учебный план школы медсестер был утвержден Наркомздравом, ВКВШ при СНК СССР и Санитарным управлением РККА. Срок обучения составил 2 месяца с ежедневной продолжительностью учебного дня в 8 часов (иногда до 10 часов). 45 выпускниц школы в сентябре 1941 года ушли на фронт – в госпитали и медсанбаты, некоторых выпускниц школы на фронт не взяли, оставили учиться в консерватории³.

В середине июля были сформированы пожарно-сторожевые отряды (руководители – А.П. Агажанов и Т.Ф. Мюллер) и установлены круглосуточные дежурства. В консерватории действовали также медико-санитарная служба, служба све-

Состав слушательниц школы медсестер Московской консерватории (июль – август 1941 г.)			
Андреева Л. – студентка 3-го курса Аристов Н. – студентка 4-го курса Бугачевская Р. – студентка 2-го курса Гершель Р. – аспирантка 2-го курса Грузинова Е. – студентка училища Девлишева Т. – студентка Думанян Н. – студентка музыкального училища Елисеева – студентка 4-го курса Зарубина Е. – студентка 5-го курса Зеньковская М. – студентка 2-го курса Идзон М.П. – студентка 2-го курса	Королева Н. – студентка 4-го курса Кауфман Н. – студентка 4-го курса Красинская А. – студентка 1-го курса Курбанова Р. – студентка казахского отделения Лопатина Н. – студентка 2-го курса Левит С. – аспирантка 3-го курса Людевич – студентка Мунбаева – студентка Мусинян – педагог МГК Очаковская О.О. – аспирантка 2-го курса Салютринская – студентка 3-го курса Парсамян Ц. – студентка 4-го курса	Петриковская – студентка 3-го курса Рошаль С. – аспирантка Рогуль И. – студентка 4-го курса Сулейманова – студентка башкирского отделения Сыртланова – студентка 1-го курса Хейфак – школа МГК Фридман Б. – концертмейстер Пранцевил – студентка 4-го курса Шварц Н. – преподаватель Уралова – аспирантка Сейдель Е. – студентка 4-го курса Юдина М. – педагог	Савинцева Е. – студентка 3-го курса Альмухамедова – студентка 3-го курса Барановская Р. – студентка 2-го курса Добровольская А. – артистка студии Смирнова М. – артистка хора Кулишова М. – артистка хора Торопова М. – артистка хора Дьяченко М. – артистка хора Воскресенская М. – артистка хора Лебедева А. – артистка хора

томаскировки и ремонтно-восстановительных работ, служба химической защиты.

По воспоминаниям очевидцев, бомбы (в том числе зажигательные) падали в районе консерватории с определенной регулярностью (путь немецких самолетов к Кремлю пролегал совсем близко!). В вузе были оборудованы три бомбоубежища, самое большое из которых находилось под Большим залом. Очевидцы указывали, что в ноябре 1941 года из-за взрыва фугасной бомбы совсем близко от

здания консерватории были сильно повреждены почти все окна, «полетели» рамы и стекла Большого зала, а «колонны, подпиравшие Большой зал, покачнулись сначала в одну сторону, а затем в другую, на мгновение остановились, а затем встали на свои места»⁴. Взрывной волной был разрушен красочный витраж «Святая Цецилия» в фойе Большого зала консерватории (восстановлен в 2011 году).

Участие Московской консерватории в формировании народного ополчения – отдельная очень интересная тема. В числе 262 человек, записавшихся на митинге в Малом зале консерватории 4 июля, были известные к тому времени музыканты: Э.Г. Гилельс, Д.М. Цыганов, В.В. Борисовский, братья В.П. и С.П. Ширинские, А.Б. Дьяков, А.И. Окаёмов и другие. Консерваторцы попали в состав 8-й дивизии Краснопресненского района⁵, многие потом были отозваны – по болезни, в связи с наличием брони, для продолжения обучения⁶.

Ополченцы, постепенно продвигаясь на запад, в конце сентября – начале октября первого года войны ценой своих жизней на несколько дней задержали продвижение немецких войск на Москву. После тяжелых боев в районе деревни Лозино (юго-восточнее г. Ельня Смоленской области) в начале октября 1941 года 8-й дивизии народного ополчения не стало⁷. Выжить удалось немногим. В их числе был будущий профессор и проректор Московской консерватории, виолончелист С.Т. Кальянов – в составе одной из групп ополченцев он, раненый, выходил из окружения. Многие (среди них: А.Б. Дьяков, А.И. Окаёмов, Г.П. Лузенин и К.Я. Серостанов) попали в плен. Судьба некоторых музыкантов до сих пор неизвестна...

О численности консерваторцев, ушедших в ополчение, мы можем судить по множеству разрозненных приказов. Самый полный из них появился лишь 16 августа – приказ № 481 (549), но и он был далек от реального положения дел.

Уже впоследствии, в различных приказах осени и начала зимы 1941 года, стали появляться фамилии то одного, то другого студента или аспиранта, «забытого» руководством консерватории. Некоторые студенты ошибочно числились как находившиеся в ополчении в сентябре 1941 года, когда многие из них отзывались для продолжения обучения или



Памятный знак
погибшим, установлен-
ный Московской
консерваторией
в 2005 году в г. Ельне
Смоленской обл.

направлялись в военные училища. Были и выпускники консерватории, ушедшие в ополчение еще до получения диплома, однако в дальнейших приказах по вузу их фамилий по понятным причинам мы также не встретим...

В этом был особый трагизм – большая часть приказов со списками участников ополчения появилась уже после того, как ополчение перестало существовать, да и многих из перечисляемых в приказах людей уже не было в живых.

Несмотря на вышесказанное, с началом войны, казалось, жизнь консерватории не претерпела значительных изменений – так же как прежде, студенты сдавали экзамены, проходили защиты диссертаций, концерты студентов и аспирантов.

Профессор консерватории Л.И. Ройзман вспоминает о первом дне войны: «Утро в Москве выдалось пасмурное. По временам моросил мелкий дождик»⁸. Воскресный июньский день был особенно ответственным для органиста и пианиста Ройзмана: это была дата его аспирантского концерта, который не был перенесен, несмотря на начавшуюся войну.

22 июня был последний вступительный экзамен по русскому языку и литературе, а 23-го были объявлены списки поступивших на первый курс. Среди них были: органист С.Л. Дижур, пианистка Л.И. Фихтенгольц, виолончелистка Т.А. Гайдамович, композитор Б.А. Чайковский, флейтист П.З. Барышников, композитор К.С. Хачатурян.

27 июня состоялись защиты диссертаций «на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук» Б.М. Ярустовского по теме «Вопросы оперной драматургии П.И. Чай-

ковского» и В.А. Гроссман – «Русский романс первой половины XIX века (к вопросу о музыкально-поэтическом образе)».

В августе началась постепенная эвакуация. Слово «постепенная» выделяю особо, поскольку фактически отъезды педагогов и студентов (в том числе учащихся ЦМШ при консерватории) продолжались в период с начала августа по ноябрь 1941 года, а, возможно и планировавшаяся, общая эвакуация консерватории в силу возникших позднее обстоятельств так и не состоялась.

В первую очередь эвакуировались национальные студии и часть педагогов консерватории, старейших профессоров во главе с директором консерватории А.Б. Гольденвейзером направили на Северный Кавказ, а затем в Среднюю Азию⁹. Исполняющим обязанности директора был назначен профессор Г.А. Столяров.

В Пензу была эвакуирована ЦМШ, с учащимися выехали некоторые педагоги консерватории (В.Э. Ферман, Л.А. Мазель, Т.Н. Ливанова, М.И. Ямпольский, А.И. Ямпольский, К.Г. Мострас). Часть педагогов в начале осени выехала в Свердловск, Казань, Самару (в те годы – Куйбышев).

Несмотря на трудное время, консерватория рассылала студентам почтовые карточки и телеграммы с целью напомнить, что учебный год, как всегда, начнется 1 сентября.



Г.А. Столяров

В консерватории на 15 сентября 1941 года фактически учились 437 студентов (против 944 в марте 1941 года). Однако из этих 437 человек еще около 60 реально находились в ополчении или частях Красной Армии. Путаница со списками студентов будет продолжаться и впоследствии: в приказах декабря 1941 – января 1942 годов указывались то отчисленные, то восстановленные студенты.



Приказ о назначении проф. Г.А. Стоярова директором Московской консерватории

Начало нового учебного года было ознаменовано ярким событием. В рядах преподавательского состава появились эвакуированные из Ленинграда профессора Р.И. Грубер и Д.Д. Шостакович¹⁰.



Почтовая карточка на имя Т.А. Гайдамович

Приказ о зачислении
в штат Московской
консерватории проф.
Д.Д. Шостаковича



1 сентября после торжественного митинга в Малом зале, на котором выступил А.Ф. Гедике, призвавший к ужесточению трудовой дисциплины и организованности, в консерватории начались учебные занятия. «Начало учебного года» было до некоторой степени формальностью. Учебный процесс оказался зависим от внешних обстоятельств и в какой-то степени подменялся объективно необходимой и важной работой концертных фронтовых бригад, а также деятельностью всех оставшихся в Москве студентов и преподавателей на предприятиях, помощью в строительстве оборонительных сооружений и дежурствами во время налетов вражеской авиации¹¹.

Приказом ВКВШ при СНК СССР № 22/МП от 5 сентября 1941 года директорам вузов было дано право разрешать студентам, совмещающим учебу в вузе с работой на предприятии, сдавать зачеты по пройденным курсам без обязательного посещения лекций и семинарских занятий и разрешалось всю работу, которую вели исполнительские факультеты по организации и деятельности концертных бригад, засчитывать как учебную и научно-исследовательскую работу.

Но все же строгость требований к дисциплине в учебной жизни не ослаблялась даже в случае самых незначительных опозданий и возвращений из отпуска. Так, в приказе № 539 по Московской консерватории от 15 сентября 1941 года Э.Г. Гилельс и Р.В. Тамаркина получили выговор за несвоевременное извещение об опоздании на работу при возвращении из отпуска.

Важным событием в жизни консерватории осенью 1941 года стало заседание Художественного совета, состоявшееся 8 октября. Удивительным было само время проведения заседания в момент развивающегося наступления немецких войск на Москву.

На заседании обсуждались вопросы, связанные с началом учебного года, научной и концертной деятельностью консерватории, работой «Музыкального лектория», организацией военной подготовки профессорско-преподавательского состава и студентов, проведением мероприятий по противовоздушной обороне и обустройству бомбоубежищ.

Любопытно, что об ополчении на этом заседании не было сказано ни слова (и это после невероятного эмоционального подъема при его создании летом), из чего можно сделать вывод, что постоянной связи с ним не было.

Об эвакуации говорилось только в контексте решения Моссовета об обязательной эвакуации матерей с детьми¹².

В воспоминаниях очевидцев «официальными» датами эвакуации Московской консерватории в Саратов чаще всего называются 16 и 17 октября. Однако есть все основания утверждать, что «официальной» эвакуация консерватории так и не стала, чему было несколько серьезных причин.

Эвакуация большинства крупных учреждений искусства по сравнению с промышленными предприятиями откладывалась «на потом». Так, Постановление Государственного комитета обороны СССР № 788 (с грифом «совершенно секретно») «Об эвакуации Большого театра, МХАТа, Малого театра и театра им. Вахтангова» было утверждено лишь 13 октября 1941 года. В нем ВКДИ при СНК СССР предписывалось «немедленно приступить к эвакуации» московских театров. До утверждения Постановления Государственного комитета обороны СССР № 801 «Об эвакуации столицы СССР г. Москвы» 15 октября 1941 года и до известного дня «московской паники» (16 октября) оставалось совсем немного времени.

Пока есть еще много вопросов относительно факта существования Постановления об эвакуации именно Московской консерватории. Вероятнее всего, его попросту не было, хотя обсуждение на самом высоком уровне, безусловно, состоялось. Возможно и то, что если и был намеченный план

организованной эвакуации вуза, то что-то в последний момент помешало его реализации, или план эвакуации консерватории не был проработан в достаточной мере¹³.

К концу октября 1941 года те, кто мог и хотел, покинули Москву. Те, кто остался, посильно участвовали в обороне столицы и продолжали занятия как могли, фактически на чистом энтузиазме.

Творческая и учебная жизнь Московской консерватории в конце 1941-го – начале 1942 года полностью не замедлялась, несмотря на отсутствие многих профессоров, трудности быта, отсутствие регулярных занятий. Формально часть консерватории, оставшаяся в Москве, не работала с 16 октября 1941 по 10 марта 1942 года (когда состоялось открытие, по меткому выражению Л.И. Ройзмана, «Московского отделения Московской консерватории, находящейся в Саратове»), однако процесс творческого общения педагогов, оставшихся в Москве, и студентов не прекращался. Формы этого общения были разными: кто-то из студентов просто приходил в консерваторию и слушал репетиции Квартета имени Бетховена и А.Ф. Гедике, ежедневно занимавшегося на органе, кто-то приходил к своим профессорам домой.

В Москве добровольно остались (возможность уехать в эвакуацию была практически у каждого: либо с семьями, либо с организациями, где работали артисты) участники Квартета имени Бетховена, музыканты Большого симфонического оркестра радио во главе с Н.С. Головановым, дирижер Н.П. Аносов, скрипачи Д.Ф. Ойстрах и М.С. Козолупова, вокалисты Н.А. Обухова, Е.А. Степанова, Н.П. Рождественская, С.И. Мигай, пианисты М.В. Юдина, С.Т. Рихтер, Я.И. Зак. В начале 1942 года из осажденного Ленинграда привезут В.В. Софроницкий. В Москве оставался и целый ряд профессоров (Г.Р. Гинзбург, Я.В. Флиер, С.М. Козолупов, А.В. Володин, С.Н. Ерёмин), и студенты разных курсов, среди которых были: сестры Г.А. и Ю.А. Туркины, Т.А. Гайдамович, А.И. Ведерников, Е.Я. Рацер и другие.

Концерты в Большом и Малом залах консерватории осенью 1941 и зимой 1942 года проходили нерегулярно, однако это всегда были яркие события:

– 21 декабря в Большом зале консерватории Большой симфонический оркестр под руководством Н.С. Голованова

исполнил фрагменты из опер М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова, А.П. Бородина. Солистами были Н.А. Обухова, С. Лемешев и С.И. Мигай;

– 18 января в Малом зале консерватории состоялся один из известных военных концертов, весь сбор от которого шел на строительство танков. Участники: Квартет имени Бетховена, М.В. Юдина и В.И. Бергман (контрабас).

В начале января 1942 года в училище при консерватории была образована «вузовская группа» для отдельных консерваторцев, не покинувших Москву. В конце января, наряду с созданием новых концертных бригад, из оставшихся в Москве студентов был сформирован симфонический оркестр, и возобновилась работа Акустической лаборатории, выполнявшей важные работы, имеющие оборонное значение (в частности, изготовление аппарата для звуковых имитаций).

В начале марта 1942 года ВКВШ при СНК СССР разрешил проводить занятия в здании Московской консерватории. Исполняющим обязанности заведующего Московским отделением был И.И. Любимов, до войны – ученый секретарь Московской консерватории. Разрешение касалось только студентов 4-го и 5-го курсов, которые оставались в Москве. Этих студентов оказалось 119 человек: 58 на 4-м курсе и 61 на 5-м.

Первым выступлением симфонического оркестра стал концерт 17 мая в Большом зале консерватории. Собрать оркестр и подготовить полноценную концертную программу удалось благодаря жесткому руководству декана оркестрового факультета С.М. Козолупова и работе дирижера Н.П. Аносова.

Всего к августу 1942 года в Москве в порядке исполнительской практики студентов было проведено 45 концертов. Из них: 17 – в Большом и Малом залах консерватории, 9 – на радио (3 – для заграницы), 19 – шефских, по обслуживанию частей Красной Армии.

Государственные экзамены студентов-дипломников в Московском отделении состоялись в начале сентября 1942 года, но для нескольких выпускников экзамены были перенесены на январь 1943-го. Состав комиссии «по специальностям историко-теоретической, музыкально-педагогической и дирижерско-хоровой» был утвержден Главным управлением учебных заведений при ВКВШ при СНК СССР

в следующем составе: профессора Н.М. Данилин, В.А. Белый, И.В. Способин, К.А. Кузнецов, Г.Р. Гинзбург, М.В. Юдина, доцент И.И. Любимов. Председателем комиссии назначался Д.Б. Кабалецкий.

Деятельность Московского отделения Московской консерватории невозможно рассматривать в отрыве от того, что происходило в Саратове с той частью педагогов и студентов, которые эвакуировались в октябре 1941 года.

С ноября 1941 по сентябрь 1943 года деятельность эвакуированной части Московской консерватории разворачивалась в стенах Саратовской консерватории под руководством и.о. директора Г.А. Столярова. На короткий период все студенты и педагоги Саратовской консерватории стали частью коллектива Московской консерватории. Занятия велись в объединенных группах. Формально деятельность консерватории в эвакуации продолжалась до сентября 1943 года.

По состоянию на 1 декабря 1942 года в саратовской части Московской консерватории числились: Г.М. Коган и А.В. Шацкес, Я.И. Мильштейн и Л.М. Цейтлин, М.И. Табаков и М.И. Ямпольский, Г.А. Орвид и Л.М. Гинзбург, Г.В. Келдыш и Т.Н. Ливанова, С.С. Скребков и В.О. Берков, В.В. Протопопов и Г.А. Дмитриевский, Г.И. Литинский и В.Г. Соколов.

Студенческий состав был немногочисленным и насчитывал на начало 1942 года всего 91 человека. Позже число студентов увеличилось¹⁴, однако тот факт, что их численность постоянно менялась, не мог не создавать некоторую нервозность обстановки, связанную с пребыванием Московской консерватории в Саратове. Более того, данный факт ставил под сомнение не только легитимность «официальной» эвакуации, но и способность Г.А. Столярова реально управлять вверенным ему коллективом.

При первой же возможности педагоги и студенты пытались вернуться в Москву. Решение об открытии Московского отделения консерватории стало миной замедленного действия: вместо концентрации всех педагогических сил и студентов в месте эвакуации появлялся другой центр, гораздо более притягательный во всех отношениях.

В Саратов в течение весны и лета 1942 года одна за другой направлялись комиссии ВКВШ при СНК СССР, выявляв-

шие нарушения дисциплины в учебной деятельности, что было легко объяснимо: большинство студентов были включены в состав концертных бригад по обслуживанию бойцов РККА. Однако ответственность за плохое посещение студентами занятий возлагалась на руководство вуза.

После одной из проверок были сделаны неутешительные выводы: «подавляющее большинство педагогов Московской государственной консерватории, после эвакуации ее в Саратов, не ведет педагогической работы в этом вузе. Все руководители основных кафедр консерватории: фортепиано, виолончели, пения, композиции, истории музыки, теории музыки и др., не прибыли в Саратов... Из 20 профессоров специальностей “струнные и духовые инструменты” в Саратове находились 3 профессора; ни один из 11 профессоров вокальной специальности не был эвакуирован вместе с консерваторией; из 10 профессоров специальности “фортепиано” в Саратове находились 2 профессора; из 47 профессоров, членов Ученого Совета консерватории, в Саратове работали 8 человек»¹⁵.

Дальше шло практически невыполнимое требование к Г.А. Столярову обеспечить концентрацию разбросанных по всей стране консерваторцев в Саратове.

Столь суровая оценка деятельности коллектива Московской консерватории, находящегося в эвакуации в трудных условиях, была необъективной. Саратовский филиал работал много и плодотворно. Как и в Москве, регулярно проводились концерты в Большом и Малом залах Саратовской консерватории, были организованы музыкальные лектории на следующие темы: «Музыка в дни Великой Отечественной войны», «Русская музыкальная классика», «Музыкальное прошлое Саратова», «Творчество Шостаковича», «Образы Шекспира в музыке». Цикл лекций и специальный семинар по И.С. Баху прочитал Б.Л. Яворский. Проводились научные сессии. Активно шла работа концертных бригад.

Как и в Москве, в Саратове был собран симфонический оркестр из числа учащихся. Руководил им непосредственно Г.А. Столяров. В оркестре помимо студентов консерватории, слушателей военно-дирижерского факультета играли многие педагоги консерватории (в частности, концертмейсте-

ром оркестра был Л.М. Цейтлин) и даже некоторые артисты оркестра МХАТа, также эвакуированные в Саратов.

Концерты симфонического оркестра (шли они почти ежедневно) пользовались большим успехом у саратовской публики: как правило, отсутствовали свободные места, и это при том, что вход был по билетам.

Осенью 1942 года состоялись защиты кандидатских диссертаций А.Д. Готлиба «Основы техники транскрипции для двух фортепиано», В.О. Беркова «Гармония Глинки», В.В. Протопопова «Камерное инструментальное творчество С.И. Танеева», Б.Т. Кожевникова «Малый смешанный духовой оркестр». В 1942 году защитили диссертации также З.И. Городецкая («Музыкальный язык молодого Шопена»), П.С. Рыбаков («Очерки о романсах Глинки») и Д.В. Житомирский («П.И. Чайковский»).

Из 28 студентов, окончивших консерваторию в Саратове весной 1942 года, 18 получили отличные отметки по специальности.

В августе 1942 года был утвержден Художественный совет Московской консерватории, находящейся в Саратове, в составе 25 человек¹⁶. Впрочем, в приказе № 186 ВКВШ при СНК СССР от 15 августа 1942 года подчеркивалось, что функции Совета имеют временный характер...

Конфликт Саратовского и Московского отделений тем временем разрастался.

Эвакуация породила конфликт между теми, кто уехал из Москвы (или был вынужден уехать), и теми, кто остался. С одной стороны, власть предупреждала отказывавшихся эвакуироваться людей, что их поведение будет истолковано, будто они дожидаются немцев. С другой – тех, кто эвакуировался, называли чуть ли не дезертирами. Эту причину психологически точно раскрыл писатель Л.И. Тимофеев, как раз оставшийся в Москве: «Сейчас в Москве начинается распря между теми, кто оставался, и теми, кто уезжал и вернулся. Каждой из этих сторон важно доказать свою ортодоксальность! Интересно, чем это кончится. Думаю, что к выгоде оставшихся, ибо героика требует устранить сомнения в крепости Москвы, а у уехавших ее установить все же трудно»¹⁷. В некотором смысле это было противостояние «фронта» и «тыла», если под фронтом подразумевать Москву осенью 1941 года.



Одна из телеграмм-вызовов в Москву (вызывался ученый секретарь Художественного совета консерватории в Саратове В.А. Розанов). Подобным образом – «точно» – вызывались некоторые профессора, находившиеся в Саратове

Этой ситуацией пользовалось руководство ВКДИ при СНК СССР и ВКВШ при СНК СССР. Оно не спешило возвращать весь контингент консерваторцев, пользуясь методом точечных вызовов в Москву отдельных педагогов и студентов. А вернуться в столицу без специального вызова было невозможно.

Обсуждение деятельности Московского отделения Саратовским 15 октября 1942 года на заседании Художественного совета окончилось выдвижением жесткого требования согласовывать кандидатуры педагогов, допущенных к работе в Московском отделении, с Советом в Саратовском отделении. В резюмирующей части было записано следующее: «Исторические заслуги Московской консерватории перед русской музыкальной культурой дореволюционного и советского времени, ценность собранных в ней педагогических и ученических кадров делают из нее одно из крупнейших по значению культурных учреждений Союза ССР. Допущенное в 1941 г. бесплановое рассеивание сил этого учреждения привело к тому, что в одних местах оказались педагоги без своих студентов, в других – студенты без своих педагогов. Тем самым работа консерватории оказалась в значительной мере дезорганизованной; дальнейшее же сохранение такого положения вещей приобретает угрожающий характер. Правильным выходом представляется воссоединение разрозненных частей консерватории в месте,

в котором может быть обеспечено собирание основной массы студентов с тем, чтобы в это же место были направлены и все педагоги»¹⁸.

Данная резолюция была направлена в ВКДИ при СНК СССР и, вероятно, в другие вышестоящие инстанции.

Г.А. Столяров, понимая всю сложность своего положения – с одной стороны, коллектив, поддавшийся его призыву уезжать в эвакуацию и возлагающий на него все надежды на возвращение в Москву и сохранение своего прежнего статуса, с другой стороны, руководящие органы, которые решили сделать серьезные кадровые перестановки, – задумал провести масштабную акцию, которая привлекла бы внимание и позволила повернуть ситуацию в его пользу.

Именно таким шагом и. о. директора Г.А. Столяров видел исполнение в Саратове Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича, партитура которой была доставлена в город в начале 1942 года. Исполнение знаменитой симфонии было делом чести, а для Столярова – возможностью хоть чем-нибудь подкрепить свой пошатнувшийся авторитет. «Были объявлены дневные репетиции; военный факультет выделил “банду”, предусмотренную в первой части симфонии. Подготовка шла в спешном порядке. Репетировали в шубах, шапках, валенках, разогревая игрой застывшие пальцы и губы»¹⁹, – писал В.О. Рабей, участник исполнения Седьмой симфонии, которая прозвучала в Саратове трижды – в концертах 26 октября, 1 и 2 ноября²⁰.

Однако судьба коллектива Саратовского отделения была предрешена: ВКДИ при СНК СССР уже подобрал новую кандидатуру руководителя консерватории и фактически дал понять Г.А. Столярову, что все вопросы возвращения в Москву должны решаться через Московское отделение, советуя временно Художественному совету Саратовского отделения ограничиваться рассмотрением вопросов, касающихся дел части Московской консерватории, находящейся в Саратове.

Назначение В.Я. Шебалина 6 ноября 1942 года новым директором Московской консерватории состоялось в разгар приемных экзаменов (приказ ВКДИ при СНК СССР № 425 от 6 ноября 1942) и ставило точки над «i» в вопросе: кто главнее – Саратов или Москва²¹.

40-летний деятельный и к тому времени авторитетный композитор с наличием несомненного организаторского таланта, по мнению руководства ВКДИ при СНК СССР, был подходящей кандидатурой для руководства главным музыкальным вузом страны.

Начало деятельности В.Я. Шебалина было отмечено изменениями и нововведениями. Так, приказом № 191 от 12 декабря новым профессором специального фортепиано стал В.В. Софроницкий; с 1 декабря Кабинет звукозаписи был вновь открыт после консервации и объединен с Акустической лабораторией под общим руководством Н.А. Гарбузова; с конца декабря 1942 года произошли слияния факультетов – историко-теоретического и композиторского в теоретико-композиторский (руководитель – Н.Я. Мясковский), дирижерско-хорового и музыкально-педагогического в дирижерско-хоровой (руководитель – А.В. Александров), заместителем директора назначен видный ученый и композитор С.С. Богатырёв, в консерваторию приглашены А.В. Нежданова, Н.С. Голованов, А.В. Свешников, К.А. Кузнецов, Н.П. Аносов и другие.

19 декабря был утвержден состав Художественного совета Московской консерватории²², а 23-го на его первом заседании помимо членов Совета приняли участие председатель ВКДИ при СНК СССР М.Б. Храпченко и приглашенные педагоги консерватории, не входящие в состав Совета.

Начался новый этап в истории Московской консерватории.

Примечания

¹ *Берман Л.Н.* Годы странствий. Размышления пианиста. М., 2006. С. 26–27.

² *Келдыш Ю.В.* 100 лет Московской консерватории. М., 1966. С. 134.

³ Одна из учениц школы медсестер, студентка Московской консерватории, ветеран Великой Отечественной войны А.С. Красинская вспоминала о тех днях: «Окончив курсы с одной “4” по инфекционным болезням (считала, что это мне не понадобится: ведь на фронте не болеют, а получают раны, – и очень ошиблась), я, как и другие выпускницы, пошла в военкомат. Но в армию нас не взяли: “Учитесь своей музыке. Надо будет – позовем”. <...> Так

- и пошло: днем – занятия в консерватории, ночью – с санитарной сумкой в бомбоубежище» (цит. по: *Красинская А.С.* Лучшие погибли... // *Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны* / сост. С.С. Голубенко. М., 2005. С. 230–231).
- ⁴ См.: *Рыжкин И.Я.* Военно-дирижерский факультет Московской консерватории в 40-е годы // *Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны*. С. 378.
- ⁵ Помимо консерваторцев в составе дивизии также находились рабочие текстильного комбината «Трёхгорная мануфактура», Краснопресненского сахарного завода, металлического завода «Красная Пресня», вагоноремонтного завода «Памяти революции 1905–1907 годов», студенты, педагоги и служащие Московского университета имени М.В. Ломоносова, Юридического института, Театра революции (ныне – Театр имени В.В. Маяковского) и Государственного института театрального искусства.
- ⁶ Нельзя не вспомнить в этой связи приказ заместителя наркома обороны СССР и начальника Главного управления формирования и укомплектования войск генерал-полковника Е.А. Щаденко об отзыве из рядов РККА, а также из дивизий народного ополчения студентов-старшекурсников и аспирантов.
- ⁷ По свидетельству командира одного из батальонов 8-й дивизии П.И. Сараева, «часть дивизии и обозы еще на марше оказались в окружении». О том же говорит и А.А. Самарский – студент МГУ им. М.В. Ломоносова, солдат-связист 8-й дивизии и впоследствии известный ученый, академик АН СССР: «В первых числах октября дивизию неожиданно направили в Ельню, где она стала занимать боевые рубежи. Однако казалось странным, что у нас нет ни тыла, ни флангов, а вскоре выяснилось, что мы сражаемся в окружении» (цит. по: *Кутейщикова В.* Перебирая наши даты... К ненаписанной истории московского ополчения // 1941. Год памяти (Первый Московский международный музейный форум): каталог / сост. С.П. Балан. М., 2001. С. 30).
- ⁸ *Гуревич Е.Л.* Страницы былого (воспоминания Л. И. Ройзмана) // *Московская консерватория: вчера – сегодня – завтра: сб. статей / редкол.: Е.Г. Сорокина (отв. ред.), Е.Л. Гуревич. М., 2008. С. 34.*
- ⁹ По воспоминаниям профессора К.А. Эрдели 7 и 8 августа группа эвакуированных деятелей искусств составляла около двухсот человек, среди которых были В.И. Немирович-Данченко, В.В. Вересаев, И.Э. Грабарь, О.Л. Книппер-Чехова, В.О. Массалитинова, И.М. Тарханов и другие.
- ¹⁰ Приказы № 524 и 587 по Московской консерватории от 9 сентября и 3 октября 1941 года. Профессор Грубер приступил к своим обязанностям в сентябре 1941 года, а Шостакович – лишь в 1943-м.

- ¹¹ «...Занятия в консерватории шли своим чередом. Кажется, никогда в жизни я так усердно не училась, как в первые месяцы войны; даже в бомбоубежище, если никому не нужна была моя помощь, делала задания по гармонии или инструментовке. <...> 15 октября в восемь часов утра, после очередной ночной бомбежки, я пришла на урок к Б.А. Александрову, сыну создателя и руководителя знаменитого Краснознаменного ансамбля, впоследствии унаследовавшему от отца эту должность. Он вел у нас инструментовку, и я принесла ему очередную партитуру, сделанную в бомбоубежище. Но вместо занятий мне выдали бумажку, где было написано, что я эвакуируюсь вместе с консерваторией...» (цит. по: *Красинская А.С.* Лучшие погибли... С. 230–231).
- ¹² Интересно отметить, что Постановление Совета по эвакуации при СНК СССР о дополнительной эвакуации детей школьного возраста из Москвы появилось еще 13 сентября, однако выполнялось оно московскими властями чрезвычайно плохо, о чем свидетельствует докладная записка Наркома просвещения РСФСР В.П. Потемкина от 23 сентября. В ней, в частности, говорилось: «Моссовет приступил к реализации постановления об эвакуации детей только 17-го сентября, вследствие чего в районах только сейчас начинает разворачиваться организационная работа» (цит. по: 1941. Год памяти (Первый Московский международный музейный форум). С. 46).
- ¹³ Косвенным подтверждением того, что план эвакуации существовал, является приказ № 213 ВКВШ при СНК СССР от 5 августа 1943 г. В документе, направленном среди прочих и непосредственно и. о. директора Г.А. Столярову, объявлялось и разъяснялось Постановление СНК СССР от 3 августа 1943 г. № 856 «О возвращении эвакуированных московских высших учебных заведений в г. Москву». Вся полнота власти в принятии решений о сроках реэвакуации организаций и вузов, находящихся в подчинении ВКВШ при СНК СССР, перекладывалась на руководство ВКВШ при СНК СССР. Московская консерватория была в этих списках.
- ¹⁴ Для сравнения: в августе 1943 года в Саратове фактически находились 231 студент, 61 преподаватель, 20 человек административного персонала. В город фактически съезжались консерваторы, уехавшие в другие города нашей страны, но так и не получившие вызовов в Москву.
- ¹⁵ Приказ № 78-101 ВКВШ при СНК СССР от 27 апреля 1942 г. (РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 17. Ед. хр. 110. Л. 32). Данный приказ, больше похожий на обстоятельное аналитическое письмо по итогам тщательной проверки, был направлен и. о. директора Г.А. Столярову.

- ¹⁶ В состав Совета вошли: Г.А. Столяров, Л.Г. Лукомский, Г.М. Коган, Б.Л. Яворский, Т.Н. Ливанова, Л.М. Цейтлин, М.И. Табаков, В.А. Багадуров, Б.Н. Лятошинский, И.Я. Рыжкин, В.Э. Ферман, В.Н. Шацкая, П.И. Тихонов, Г.И. Литинский, М.И. Ямпольский, Я.И. Рабинович, А.М. Веприк, М.М. Багриновский, Г.А. Дмитриевский, Н.Я. Брюсова, А.А. Николаев, Н.С. Семенович, представители партбюро и профсоюзной организации, В.А. Розанов – ученый секретарь.
- ¹⁷ Цит. по: *Громова Н.А.* Эвакуация идет... 1941–1944. Писательская колония: Чистополь. Елабуга. Ташкент. Алма-Ата. М., 2008. С. 225.
- ¹⁸ Цит. по: РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 13. Ед. хр. 8. Л. 6, 7.
- ¹⁹ Цит. по: *Рабей В.О.* Л.М. Цейтлин и его уроки (воспоминания военных лет) // Профессора исполнительских классов Московской консерватории / ред.-сост. А.М. Меркулов (Науч. труды Моск. гос. конс. им. П.И. Чайковского ; сб. 62.). М., 2007. Вып. 3. С. 81.
- ²⁰ Исполнение Седьмой симфонии в Саратове было по-своему уникальным. По воспоминаниям И.Я. Рыжкина, заведующего кафедрой теории Московской консерватории, который находился в Саратове, Д.Д. Шостакович доверял Г.А. Столярову. Это доверие выразилось в разрешении добавить к инструментальному составу оркестра партию органа. Комментарий автора дирижеру был такой: «Разрешаю только тебе в условиях военного времени» (цит. по: *Рыжкин И.Я.* Военно-дирижерский факультет Московской консерватории в 40-е годы // *Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны.* С. 385).
- ²¹ Любопытно, что в приказе о назначении В.Я. Шебалина ни слова не было сказано об и. о. директора Г.А. Столярове. Упоминался лишь А.Б. Гольденвейзер, «освобождавшийся от должности директора» вуза. Таким образом, ВКДИ при СНК СССР обозначил преемственность в передаче руководства музыкальным вузом от А.Б. Гольденвейзера к В.Я. Шебалину.
- ²² В состав Совета вошли В.Я. Шебалин – председатель Совета, И.И. Любимов – ученый секретарь, А.В. Александров, А.Н. Александров, Б.М. Афонин, В.В. Борисовский, Н.А. Гарбузов, А.Ф. Гедике, Г.Р. Гинзбург, Р.М. Глиэр, А.Б. Гольденвейзер, Р.И. Грубер, Н.М. Данилин, К.Н. Дорлиак, Н.К. Игумнов, С.М. Козолупов, К.А. Кузнецов, К.Г. Мострас, Н.Я. Мяковский, Л.Н. Оборин, Д.Ф. Ойстрах, Е.Ф. Петренко, Н.Г. Райский, В.В. Софроницкий, И.В. Способин, В.Н. Цыбин, Д.М. Цыганов, П.Г. Чесноков, Д.Д. Шостакович, а также представители ВКДИ при СНК СССР, партийной и профсоюзной организаций консерватории.

КОНСЕРВАТОРИЯ В ОККУПИРОВАННОМ КИЕВЕ (19.09.1941–06.11.1943)

Киев начали бомбить в первый же день войны, 22 июня, и уже в июле 1941 года – по мере приближения фронта – началась эвакуация промышленных предприятий и государственных учреждений. Официальной эвакуации Киевской консерватории не было. Преподаватели и студенты уезжали самостоятельно – как и куда могли. География «рассеяния» была широкой: Свердловск, Саратов, Уфа, Ташкент, Алма-Ата, Баку, Иркутск. В Свердловске, где оказался директор консерватории А.М. Луфер и собралась большая часть киевлян, была возобновлена деятельность Киевской консерватории (под одной крышей с консерваторией Свердловской).

Однако в Киеве остались и студенты, и часть профессуры – те, кто по разным причинам выехать не смогли. Среди них – музыковеды А.В. Ольховский, В.Г. Ивановский, А.Я. Шрер-Ткаченко, О.Н. Лысенко (сын композитора); певцы М.Э. Донец-Тессейр, А.Н. Шперлинг, Н.Н. Филимонов; флейтист А.В. Химиченко, хормейстеры П.Г. Гончаров, Э.П. Скрипчинская (жена Г.Г. Веревки) и др. Надо было как-то выживать и спасать – родителей, детей, себя. Таким спасением стало решение объединиться и продолжить занятия консерватории, тем более что это давало возможность уберечь студентов от принудительной отправки на работу в Германию. Немцы поначалу создавали видимость поддержки культурных институций (в Киеве работали театры, в том числе оперный, хоровая капелла, капелла бандуристов). Но трудностей – почти непреодолимых – было немало: здание консерватории сгорело, а с ним – инструменты, ноты, книги.

Драматические страницы этого двухлетнего «стояния» киевских музыкантов помогают воссоздать воспоминания

очевидцев, и в первую очередь – дневник художницы Ирины Александровны Хорошуновой (1913–1993), правнучки одноклассника и приятеля М.И. Глинки – Н.А. Мэркевича¹.

Близкий друг А.Я. Шреер-Ткаченко (1905–1985), Ирина Александровна – после гибели всех ее родных в гестапо – стала членом семьи Анисии Яковлевны, и все перипетии жизни консерваторцев, вся невероятная сложность их существования, все профессиональные и личные проблемы стали и ее жизнью, события которой она с первого дня войны фиксировала в почти *ежедневных* записях своего дневника. Они и легли в основу статьи².

Контекст жизни в оккупации мы в целом представляем, как и контекст жизни в оккупированном Киеве, с этим страшным, кровью впечатанным в историю именем – Бабий Яр. Но одно дело знать это из книг (или других информационных источников), и другое – жить в этом «контексте». Дневник И.А. Хорошуновой пропитан эмоциями тех, кто пережил это сам.

В дни обороны Киева, которая продолжалась 70 дней, консерваторцы, как и другие киевляне, рыли окопы, разгружали эшелоны с ранеными, помогали ухаживать за ними в госпиталиях. Все это – под ежедневными обстрелами, в условиях угрозы безработицы (учреждения эвакуированы или закрыты) и надвигающегося голода³. И при этом их не покидала уверенность, что город устоит: «Но Киев еще никто не собирается сдавать, и хотя готовятся, может быть, страшные события, сейчас радостно чувство, что мы не сдадимся». Это запись от 18 сентября. А на следующий день в город вошли немцы...

С этого момента Киев начал жить в другой реальности – в той страшной реальности, где нормой были грабежи, аресты, расстрелы, где человеческая сущность проходила жестокую проверку, которую не все выдерживали. Шок от последующих событий был столь велик, что Хорошунова только через несколько дней находит силы их описать.

Запись от 25.09 о событиях 19 сентября: «Кто-то прибежал с известием, что в городе немцы. Это действительно было так. По Красной площади⁴ медленно, ровной цепью по два в ряд, двигались немецкие мотоциклисты. На них смотрели с горки, а те, кто был на улицах, по которым они шли,

стояли вдоль тротуаров. Их встречали с цветами, какие-то евреи низко кланялись им. Нашлись сейчас же разговорчивые, которые благодарили их за освобождение. На Александровской улице, где они шли, лежали трупы убитых снарядами накануне, а в городе в это время грабили магазины и учреждения»⁵.

Последовавшие затем события превысили все самые страшные ожидания киевлян. 24 сентября, после устроенных подпольщиками взрывов зданий, где разместились жандармерия и комендатура, начались пожары, которые длились до 28 сентября. Сгорела большая часть Крещатика и прилегающих улиц, в том числе Музыкальный переулок, где находилась консерватория. Во время пожара немцы начали распространять слухи и официально объявили в газете, что виновниками взрывов и пожаров являются евреи⁶. А 28 сентября по городу развесили приказы, согласно которым евреи города Киева и его окрестностей должны были явиться 29-го на Лукьяновское кладбище.

Сначала город жил слухами о расстреле евреев, не веря, что такое возможно. «Наверное известно одно (пишет Хорошунова 30 сентября): у них забирают все документы, вещи, продукты. Потом гонят к Бабьему Яру и там... Не знаю, что там. Одно знаю – происходит что-то ужасное, страшное, что-то невообразимое, чего нельзя ни понять, ни осознать, ни объяснить». И запись от 2 октября: «Я пишу, а волосы шевелятся на голове. Я пишу, но эти слова ничего не выражают. Я пишу, потому что необходимо, чтобы люди мира знали об этом чудовищном преступлении и отомстили за него. Я пишу, а в Бабьем Яру все продолжается массовое убийство беззащитных, ни в чем неповинных детей, женщин, стариков, которых, говорят, многих зарывают полуживыми, потому что немцы экономны, они не любят тратить лишних пуль. <...> От сознания происходящего мы сходим с ума. <...> А мы живем еще. И не понимаем, откуда у нас вдруг появилось больше прав на жизнь, потому что мы не евреи».

Ужас этих событий умножался непереносимыми картинами издевательств над пленными. Концлагеря находились в Дарнице и Броварах, и туда бесконечным потоком шли женщины. «Они несут еду, потому что пленных не кормят.

Мало кто знает, есть ли там свой, но все несут – что у кого есть. Некоторые несут последние остатки продуктов. <...> Женщины идут толпой, непрерывным потоком. <...> Нигде нет перерыва в этой людской женской реке» (запись 28 сентября)⁷. «Вчера по нашей улице провели пленных, и шесть трупов осталось лежать на мостовой, – пишет Хорошунова 6 октября. – <...> Вели пленных в течение часа. Та же картина, которую видели в Дарнице. Худые, черные, заросшие, грязные, с голодными, отсутствующими глазами. Женщины выносили воду и сухари. А пленные набрасывались на них, сбивали с ног друг друга и женщин, вырывали сухари из рук, дрались за сухари. Все плакали вокруг. А немецкие конвойные со звериными лицами били пленных палками и резиновыми дубинками. Пленные шли без конца. Их было несколько тысяч в этот день. А женщины все несли и несли воду и сухари, которыми все равно невозможно было даже немного накормить этих голодных».

14 октября 1941 года: «Все время перед глазами стояли пленные. С каждым днем все холоднее, а пленных как держали под открытым небом, почти без еды, так и держат. <...> После мокрого снега, который лепил в субботу, земля в лагерях превратилась в липкую грязь. Лечь в эту грязь невозможно. Женщины, носившие еду, говорят, что пленные проводят ночи на корточках <...>, прижимаются друг к другу, и качаются, чтобы согреться. <...> После такого качания десятки трупов остаются на земле».

Но все эти ужасы не останавливают течения жизни, которая все равно идет своим чередом, требуя действий для выживания. Главная проблема – где и как заработать на жизнь. «Катастрофически обстоит дело с работой. Ее нет, – пишет Хорошунова 11 октября. – Можно иногда устроиться на работу чернорабочим. Но это большая редкость. Кто имеет знакомых, устроился при Городской управе. Там кормят, платят деньги и дают хлеб. Вообще же работают единицы. Надежды на работу нет».

В созданной немцами городской управе был сформирован ряд отделов, в том числе Отдел искусств, который приступил к учету оставшихся в Киеве артистических и художественных сил⁸. Было предложено всем продолжать прежние виды

деятельности и работать в «порядке энтузиазма... не ожидая, что будут платить, потому что платить нечем» (11 октября).

Но где продолжать эти «прежние виды деятельности»? От консерватории осталось только пепелище. Вечером 6 октября И.А. Хорошунова и А.Я. Шреер-Ткаченко ходили на развалины консерватории. «По бывшему Музыкальному переулку страшно идти, – пишет Хорошунова – Там с двух сторон свесились остовы прежних домов, и каждую минуту могут рухнуть отвесные обгорелые стены. Они стоят, не укрепленные ничем, а в оскаленные, обглоданные огнем просветы окон светится небо. <...> Остов консерватории сохранился. И даже вышка, которой заканчивался вход в него, сохранилась. <...> И все как будто знакомое, а в действительности нет ничего. <...> Может быть, под грудой обломков и сохранилось хоть что-нибудь из книг или нот. Но нужно разрыть эти груды обломков. Кто и когда это сделает? Сгорел и подвал, куда спрятали пластинки и оркестровки. <...> А пластинки так стоят, как стояли. Но это не они. Это только пепел сохранил их форму и разрушается при первом прикосновении. <...> Консерватории больше нет. Только ветер наполняет безжизненной жизнью развалины. Это он скрипит остатками оконных рам и шатает металлические остовы люстр. Когда-то здесь была жизнь, музыка. Сейчас – мертвая тишина гигантского кладбища. <...> А памятник Глинке цел. Он стоит невредимый среди развалин, как символ непобедимости русского искусства и русской души» (запись 8 октября).

Во главе несуществующей консерватории управа уже поставила директора – им стал В.Г. Ивановский, до войны – профессор Киевской консерватории⁹. Параллельно на базе театрального института управа сформировала Драматический институт, который возглавил О.Н. Лысенко. Затем эти две институции объединили в одну – Музыкально-драматическую академию Украины им. Н.В. Лысенко во главе с О.Н. Лысенко, хотя оба подразделения функционировали самостоятельно¹⁰.

Одной из первоочередных задач был поиск помещения для консерватории – естественно, через управу. Сначала удалось получить здание 57-й школы (во дворе между улицами Прорезной и Фундуклеевской¹¹), но это было не окончатель-

ное решение, и консерватории еще не один раз пришлось переезжать. «Проектируемые помещения одно за другим у них выхватывают из-под носа» (запись от 23 октября). 21 ноября И.А. записывает: «В консерватории начались приемные экзамены. Но помещения и инструментов еще нет».

По инициативе А.Я. Шреер-Ткаченко решили собирать инструменты по квартирам уехавших педагогов. Для этого надо было получить разрешение немецкого командования. «Очень помогла в этом бывшая преподавательница немецкого языка в консерватории Эрика Людвиговна Майер, — пишет 28 декабря И.А. — Сразу после прибытия в Киев генерал-комиссариата она стала работать в нем переводчицей. И вот по инициативе Нюси¹² обратились к ней с просьбой помочь получить разрешение на конфискацию для консерватории инструментов и библиотек педагогов, уехавших в эвакуацию. И она получила такое разрешение, и получила немецкие бланки с немецкими печатями, в которых нужно только вставлять имена хозяев инструментов, адрес и кто получает. И вот уже второй месяц остатки консерваторского коллектива мучаются, но собирают рояли, пианино. В нынешних условиях — это немыслимая работа. Ведь нет ни грузчиков, ни транспорта. Препятствия чинят управдомы и жильцы, занявшие квартиры уехавших. Очень много сил ушло у Нюси и сотрудника консерватории Губы¹³ на добывание каких-нибудь денег. С великим трудом выпросили немного у управы. И вот, собирая всякий раз студентов и педагогов (нужно иметь в виду, что это больше всего женщины), своими силами перетаскивают рояли и пианино, нанимают так называемые площадки частников на Евбазе¹⁴ или в другом месте и везут инструменты в консерваторию. Уже собрали восемнадцать инструментов. Уже взяли инструменты Михайлова, М. Гозенпуда, Бертье, Круглой и других. Нюся, которая совсем выбилась из сил, потому что больше всех этим занимается, ведет строжайший учет, записывая номер каждого инструмента. И все делается для того, чтобы сохранить консерваторию с ее студентами и педагогами и сохранить инструменты для тех, кто вернется. Могут ли они представить себе, что это значит, вынести руками измученных холодом и голодом людей тяжелые инструменты?» (28 декабря 1941)¹⁵.

Тем же способом обеспечивали консерваторию книгами и нотами, собирая (и тем спасая) библиотеки уехавших.

19 октября: «...Перенесли во временное помещение консерватории библиотеку Гозенпуда. Ее нужно было вчера срочно забрать из его квартиры, потому что на нее посягал Надененко от Союза композиторов и для себя лично – помощник Оглоблина Багазий¹⁶. <...> Нюся добилась от головы секции искусств Кавалеридзе разрешения на получение этой библиотеки, и мы, восемь человек, перенесли эту библиотеку в консерваторию. Оказалось, в ней около тысячи книг и около тысячи экземпляров нот. Многого интересного, что должно было быть в этой библиотеке, не оказалось. Очевидно, еще раньше Абрам Гозенпуд¹⁷ забрал часть книг туда, где он жил, и они сгорели, так как дом, где он жил, сгорел». Многие квартиры оказались разграблены. «Наши консерваторские собиратели библиотек невольно делаются свидетелями этих разгромов. Но библиотеки собирают упорно. Возможно, удастся сберечь» (тогда же). «Выяснилось, что большое собрание партитур Канерштейна¹⁸ выбросили неизвестно куда» (21 октября). Были спасены библиотеки Б. Притыкиной, Г. Таранова¹⁹ и др.

Постепенно работа консерватории налаживалась. Было сформировано три отделения: фортепианное, вокальное и струнных инструментов. Позже – в мае 1942, был открыт вечерний немецкий отдел (военный и гражданский) для обучения немцев по всем имеющимся специальностям. Это воспринималось как некая гарантия того, что консерваторию не закроют. Но немецкий отдел просуществовал только до сентября 1942 года²⁰.

Консерватория работала на самокупаемости и свое существование поддерживала концертами, в которых участвовали и педагоги, и студенты. Запись от 4 июля 1942: «В прошлое воскресенье был платный концерт в пользу организации буфета в консерватории. Программа была составлена исключительно из немецкой классической музыки – Бах, Гендель, Гайдн, Моцарт, Бетховен. Билеты продавались довольно вяло. Но перед самым концертом собралось много немцев, и зал больше чем наполовину был занят ими. Слушали они хорошо, и никто почти не ушел до конца концерта»²¹.

Запись от 24 июля 1942: «Дома пишу афиши для многочисленных консерваторских концертов. Теперь, в связи с окончанием года, они дают ряд платных концертов в пользу студентов, не могущих платить, и для организации столовой».

27 июля 1942: «...был концерт выпускников консерватории. Пела капелла Гончарова²² под управлением Уманца²³ – дирижера-хормейстера, выпускника консерватории. Играла Воланова. Она никакого не имела бы движения в прежнее время, а теперь она единственная скрипачка, если не считать двух преподавателей – Лысаковского и Стеценко²⁴. Пела Томм²⁵. Ее голос, ее пение доставили огромное удовольствие. Она несколько дней назад получила повестку в Германию. Консерватория отвозила ее, но ее записали в бригаду, обслуживающую фронт, и она в полном отчаянии. Отказываться нельзя. Теперь еще подряд четыре концерта, которые всей тяжестью ложатся на Нюсю и Леонору Павловну... А консерватория должна упорно бороться за свое существование».

Запись от 31 июля 1942: «Консерватория уже даже переборщила в своем усердии в организации концертов. В течение прошлой и этой недели – 6 концертов. Публика не успевает ходить. В воскресенье играл Корольков. На концерте публика была представлена главным образом немцами. Они сидели очень чинно и много хлопали. А Корольков играл виртуозно и совершенно бездушно. <...> А вчера хорошо пела Тессейр²⁶ и очень хорошо играл Киппа»²⁷.

Конечно, консерваторцы должны были принимать участие во всех торжественных мероприятиях, устраиваемых немцами. Одним из них было празднование годовщины взятия немцами Киева. «Студентам было предложено играть, потому что отказ будет расцениваться как антинемецкая демонстрация», – пишет И.А. 17 сентября 1942 года. Концерт состоялся 20 сентября. «Ивановский настаивал на том, что Нюся должна конферировать этот концерт. Должны были быть приглашенные немцы. Но, по счастью, народа было мало. По-немецки говорить не нужно было. Лысенко и Ивановский произнесли хвалебные речи рыцарям-освободителям, и концерт был довольно слабый» (21 сентября 1942).

А основной жизненный фон – все тот же: голод (добыть продукты – проблема), холод (нет дров, консервато-

рия не отапливается, в домах – 3–6 градусов тепла), аресты, расстрелы...

«На Бессарабке два дня уже висят повешенные. На Печерске тоже... За саботаж... В чем проявился их саботаж, что сделали именно эти люди – никто не знает» (24 февраля 1942).

«Еще и до сих пор расстреливают евреев. Недавно совсем расстреляли концертмейстера консерватории – еврейку, которая была замужем за русским. Ее прятали, прятали в течение четырех месяцев, и все равно кто-то донес...» (17 марта 1942).

29 марта 1942: «Вчера снова повесили трех человек... Они снова, как и повешенные в прошлый раз, сорвались, и их добили. <...> А в зале управы концерт, посвященный Лысенко. И хотя лежат в крови и грязи трое повешенных, <...> преподаватели консерватории должны выступать, а мы должны слушать. И вот играют скрипачи, пианисты, поют певцы, и мы слушаем, хотя перед глазами окровавленные трупы».

В поисках дополнительного заработка никто не гнушается любой работой. «Андрей Васильевич Ольховский²⁸, – пишет И.А., – не смущаясь своим профессорским званием, зарабатывает деньги всеми способами. Он вставляет стекла, делает печи, чинит часы, делает керосиновые лампы-коптилки со стеклом. Все приспособляются, кто как может» (2 ноября 1942). А.Я. Шреер-Ткаченко дает уроки русского языка немцу. «Он приносит ей за уроки хлеб. Не очень-то приятно брать у немца хлеб! Но что поделаешь! <...> Ученик ее очень способный, знает несколько языков и хорошо говорит на литературном немецком языке. Он принес Нюсе немецкую грамматику русского языка, выпущенную в Берлине в 1941 году, в предисловии к которой автор поет восторженные дифирамбы русскому языку и надеется способствовать распространению его среди немцев» (29 августа 1942).

Общая тревожная для всех проблема – массовая отправка на работы в Германию. «Но пока еще, слава богу, берут только не работающих... Настроение у всех ужасное. Откуда-то в разных концах города появились слухи о том, что вывозят консерваторию всю целиком... Это вполне возможно и ужасно» (26 апреля 1942).

30 апреля 1942: «Уже новое вышло распоряжение: всю молодежь от 14 до 18 лет – в Германию. <...> Пока еще не

берут учащихся. Галку освобождают, пока учеба в консерватории²⁹, но повестку она позавчера все-таки получила, и волнений было вполне достаточно, пока Лысенко вчера добился освобождения для своих студентов».

В связи с отправкой в Германию начались сокращения в учреждениях.

29 августа 1942: «Позавчера в консерватории сократили 40 человек из 120 имеющих преподавателей и техработников. А вчера снова прислали списки еще на 26 человек. Экзамены идут, прием учеников продолжается, а сокращение идет полным ходом».

23 сентября: «Без конца устраиваются облавы на базах. Говорят о том, что из бани голых забрали на пункт по отправке. <...> Нюся продолжает волноваться по поводу Галки».

29 сентября: «Семь тысяч из Киева должны отправить в эти дни... 2½ тысячи уже забрали, еще 4½ осталось. <...> Медицинская комиссия получила предписание отправлять с миокардитом, с мало выраженным пороком сердца, с закрытым процессом ТБЦ, с закрытыми формами венерических болезней и после операций миомы и др. Теперь, значит, спасутся лишь имеющие протекцию или полные инвалиды».

В течение всей осени 1942 года консерватория живет от отчаяния к надежде, а угроза закрытия, а с ней и отправка педагогов и студентов в Германию становятся все более реальными.

24 ноября 1942 И.А. пишет: «Мне кажется, что нет надежды на существование консерватории. <...> А касается нас это очень близко, не только Нюси, которая столько сил уложила на то, чтобы слепить эту консерваторию, но и многих других, а мне особенно близка была она со всеми нелепыми раздорами и безнадежными теперь стремлениями сделать все же что-нибудь. Но ведь многое сделали. Были серьезные занятия, несмотря на холод, были концерты. И люди были как-то связаны меж собой, и студенты пока были спасены от Германии».

Запись от 4 декабря 1942: «В консерватории ожидание конца перешло уже всякие границы. Люди деморализованы неизвестностью, тянущейся уже месяцы. <...> В консерватории холод. <...> Старики гибнут. В среднем, не меньше двух профессоров в месяц умирает от голода».

3 января 1943: «С первого числа перестала существовать консерватория. <...> С 21 числа прекращены занятия со студентами, а с первого января консерватория законсервирована. Для сохранения имущества якобы оставлено на полном окладе 8 или 9 человек – среди них Лысенко, конечно, еще не помню кто и Нюся как зав. библиотекой. Из преподавателей 22 человека оставлено за консерваторией с сохранением им 75% зарплаты так, как некогда делали в гимназиях. <...> Выбирали оставшихся по принципу невозможности им устроиться на какой-либо работе. <...> Из студентов 60 человек зачислены как студенты; они все должны работать где-нибудь, но считаются они студентами, и это звание как будто должно их охранить от Германии. <...> Выбирали наиболее талантливых студентов и будто бы почти все таковые остались. <...> Консерватория все время была одним из немногих учреждений, где чувствовалась какая-то жизнь. Студенты ли способствовали этому или стремление консерваторского коллектива сохранить эту жизнь. Но она была, а теперь умерла и консерватория. <...> Преподаватели, очевидно, будут заниматься со студентами частным образом. Будет ли это легализовано – еще не знаю. Знаю только, что разрешена организация хорового ансамбля для публичных выступлений, и руководить ими будет Леонора Павловна»³⁰.

А.Я. Шреер-Ткаченко и Э.П. Скрипчинская продолжают организовывать концерты силами педагогов и студентов. Это для всех большая поддержка – и моральная, и материальная, но немцы не разрешают, чтобы где-либо фигурировало слово «консерватория». Они его тщательно вычеркивают из афиш, как и слова «студент», «педагог». А директор и главный дирижер Киевской оперы (которая называлась *Grosse Oper Kiew*) В. Брюкнер (зять рейхскомиссара Украины Э. Коха) «пообещал арестовать педагогов, которые будут давать уроки частным образом» (запись от 8 февраля 1943)³¹.

После поражения под Сталинградом немцы усилили репрессивные меры.

Запись 1 марта 1943: «С начала прошлой недели начались аресты партийцев в городе. Первым из знакомых нам арестовали пианиста Максимовича³². Говорили, что за слушание советского радио. Но он был кандидатом партии, в этом,

очевидно, причина. Забирают и членов семьи. Все предполагают расстрел. Иначе зачем берут с грудными детьми?»

3 марта 1943 года гестапо забрало всю семью И.А.: родную тетку Ольгу Александровну (сестру матери), родную сестру Татьяну и ее трехлетнюю дочку Шурочку. Об их судьбе И.А. узнала после войны: все они были тогда же расстреляны в Бабьем Яру. Сама И.А. спаслась только потому, что, возвращаясь в это время домой, была предупреждена соседями. Теперь ее единственной семьей стали консерваторские друзья – Э.П. Скрипчинская и А.Я. Шреер-Ткаченко.

В мае 1943 года была еще одна попытка реанимировать консерваторию – хотя бы под видом музыкальной школы. Безуспешно. Но концерты организовывали – в том числе для сбора денег на памятник композитору К.Г. Стеценко (26 июня), готовили к исполнению оперу Н.В. Лысенко «Ноктюрн», концерт из произведений П.И. Чайковского для городской Управы, а «для себя» (как говорили консерваторцы) – вечер романсов С.И. Танеева, «серьезный и взволнованный концерт. Пели Викторжевская³³, Егорычева³⁴, немец-солдат, певец по специальности Гаусбург и лучше всех – Маргарита Готардовна [Людвиг³⁵. – ЕЗ]. <...> Конечно, организаторы – все те же Нюся и Леонора Павловна...» (запись 8 июля 1943).

Одним из последних концертов стал «вечер романсов Чайковского для себя. Концерт вышел, правда, не совсем для себя, потому что пришло больше незнакомых людей, чем своих. <...> Концерт прошел хорошо. <...> Уходя, немцы, особенно ученик Леоноры Павловны Нид, долго благодарили за знакомство с русской музыкой и все время выражали одно и то же желание “скорее бы окончилась война и можно было бы вместе заняться музыкой”» (17 сентября 1943).

Освободительный фронт приближался, и главный вопрос, волновавший всех: поверят ли нам наши? «Главная тема разговоров <...> – что кто будет делать, когда придут большевики. Боятся все абсолютно, включая и тех, кто больше всех их ждет и для кого смысл жизни сосредоточен только на ожидании их возвращения. И дебатировался вопрос – чья вина больше. <...> Многие ли собираются уходить? От бомбежек – да. От Советов – нет» (30 августа 1943).

Немцы используют сотрудников консерватории на рытье окопов. И.А. пишет о царящей панике и «полной безнадежности, которая написана на лицах немцев» (10 сентября 1943).

29 сентября, придя в консерваторию, И.А. Хорошунова застала полное разорение: «двери открыты настежь. Открыты окна на первом и втором этаже. Дверь... вырвана. В вестибюле все разворочено, ящики стола наружу, стулья перевернуты. Класс Леоноры Павловны раскрыт, в нем все сдвинуто с места... Разорены столовая, кухня, библиотека... В библиотеке все разворочено, бандуры валяются на столах. Жуткое и тоскливое чувство. Кто разворотил?»

30 сентября 1943: «Люди в городе перепуганы уже до предела, болтали, что нас всех сгонят на окраину города и перебьют, как евреев».

В городе облавы и грабежи. Немцы грабят пустующие квартиры... Чтобы избежать отправки в Германию, люди стараются уйти из Киева. А.Я. Шреер-Ткаченко отправилась вызволять 16-летнюю дочь, Галину, которую немцы принудительно вывезли 2 октября. 14 октября ушла из Киева И.А. Хорошунова: ей вновь грозил арест, и опять спасли соседи, предупредившие об опасности.

Конец оккупации для А.Я. Шреер-Ткаченко и И.А. Хорошуневой наступил в Каменце – родном городе Шреер-Ткаченко. Там была работа в госпитале, и 28 апреля 1944 года – возвращение в Киев с санитарным поездом.

Работу этих героических женщин в оккупированном Киеве – Анисии Яковлевны Шреер-Ткаченко, Элеоноры Павловны Скрипчинской, Ирины Александровны Хорошуневой – трудно переоценить. Их труд был формой сопротивления завоевателям. Это был и акт самосохранения, и способ интеллектуального и эмоционального преодоления нечеловеческих условий существования. Не говоря уже о том, сколько молодых талантов они сохранили для будущего – тех, кто продолжил потом учебу в консерватории в освобожденном Киеве³⁶.

Примечания

- ¹ Мать И.А. Хорошуновой – Александра Александровна Маркевич (внучка Н.А. Маркевича) окончила Смольный институт, получив специальность учительницы немецкого языка. Погибла в 1937 году в застенках НКВД.
- ² И.А. писала свой дневник в старых школьных тетрадях, блокнотах – на любой бумаге, которую удавалось достать. В конце 1980-х она перепечатала его на пишущей машинке и давала читать друзьям. Одну из копий она подарила моей матери – музыковеду Е.В. Майбуровой, с которой была дружна. Этот экземпляр и лег в основу данной статьи. Аналогичная копия сейчас находится в Центральном государственном архиве высших органов власти Украины (ЦДАВОВ України) (Ф. 5270. Оп. 1). Записи, касающиеся первого года войны (но с некоторыми изъятиями), опубликованы Институтом юдаики в интернет-версии (режим доступа: <http://www.judaica.kiev.ua/eg9/eg91.htm>).
- ³ «Продукты постепенно исчезают...», «Сушим хлеб», «Сегодня наши не достали хлеба», – постоянный лейтмотив записей.
- ⁴ Сейчас – Контрактовая площадь (возвращено историческое название).
- ⁵ Массовые грабежи начались днем раньше, когда части Красной Армии и советско-партийный актив оставили Киев. Были разграблены склады, все магазины, включая галантерейные, аптеки, учреждения, даже дом ЦК. «Народ обезумел...» – писала И.А. (25 сентября 1941).
- ⁶ Газета «Українське слово» начала выходить 21 сентября. В ней, как пишет И.А., прославлялись немцы – «светловолосые рыцари-освободители» и звучали призывы «уничтожить большевизм и жидов» (25 сентября 1941).
- ⁷ И.А. и А.Я. тоже были частью этого потока: 27 сентября они ходили в дарницкий лагерь искать среди пленных своих родных.
- ⁸ Во главе управы и ее отделов немцы ставили местных, но, естественно, все подчинялось немецкому командованию. Первым начальником городской управы был назначен профессор, историк А.П. Оглоблин. Отделом искусств руководил скульптор и режиссер И.П. Кавалеридзе.
- ⁹ Виктор Генрихович Ивановский (1880–1943). Окончил Киевское музыкальное училище (1903) у Е.А. Рыба (композиция) и В.В. Пухальского (фортепиано). В 1903–1907 годах учился в Московской консерватории у С.И. Танеева (контрапункт) и М.М. Ипполитова-Иванова (композиция). Автор книги «Теория пианизма» (1927).
- ¹⁰ В записи от 21 октября И.А. сообщает, что информация обо всех этих реорганизациях была в газете «Література і мистецтво», ко-

торая, как приложение к «Українському слову», начала выходить 19 октября. В той же записи И.А. сообщает, что «существует уже Союз композиторов во главе с Надененко». Фёдор Николаевич Надененко (1902–1963) – украинский композитор.

¹¹ Теперь – ул. Богдана Хмельницкого.

¹² Домашнее имя А.Я. Шреер-Ткаченко.

¹³ Отец композитора В.П. Губы.

¹⁴ Евбаз – еврейский базар, общепринятое название Галицкого рынка. На этой территории теперь находится киевский цирк (площадь Победы).

¹⁵ Все инструменты были переданы владельцам после их возвращения в освобожденный Киев.

¹⁶ В.П. Багазий (1902–1942) был следующим после А.П. Оглоблина бургомистром Киева. Поддерживал деятельность ОУН и, по одной из версий, был казнен немцами за слишком активную национальную политику.

¹⁷ Абрам Акимович Гозенпуд (1908–2004) до войны работал в высших учебных заведениях Киева.

¹⁸ Михаил Маркович Канерштейн (1902–1987) – дирижер киевских симфонических оркестров, профессор консерватории.

¹⁹ Бэба Притыкина – скрипачка. Глеб Павлович Таранов (1904–1989) – композитор.

²⁰ Записи И.А. Хорошуновой от 6 мая и 17 сентября 1942 года. Заведующим немецким отделом был назначен пианист А.И. Корольков, а техническим секретарем учебной части – А.Я. Шреер-Ткаченко.

²¹ Консерваторские концерты большей частью проходили в зале педагогического института.

²² Петр Григорьевич Гончаров (1888–1970) – хормейстер, композитор.

²³ Василий Андреевич Уманец (1916–1996) – хормейстер, композитор.

²⁴ Вадим Кириллович Стеценко (1914–1984) – скрипач, ученик Д.С. Бертъе. Сын композитора К.Г. Стеценко. Впоследствии профессор Киевской консерватории.

²⁵ Элеонора Николаевна Томм (1915–1988) – певица, впоследствии солистка Киевского оперного театра.

²⁶ Мария Эдуардовна Донец-Тессейр (1989–1974) – оперная певица, профессор Киевской консерватории.

²⁷ Вадим Киппа (1912–1968) – ученик Г.Н. Беклемишева и А.М. Луффера. После окончания оккупации перебрался на Запад.

²⁸ А.В. Ольховский (1899–1969) до войны – зав. кафедрой истории музыки Киевской консерватории. Во время оккупации заведовал

музыкально-хореографической школой. После войны эмигрировал в США.

²⁹ Галка – дочь А.Я. Шреер-Ткаченко (р. 1926).

³⁰ Элеонора Павловна Скрипчинская (1899–1992) – хоровой дирижер, профессор Киевской консерватории.

³¹ О киевских театрах в годы оккупации см.: *Гайдабура ВМ*. Театр, захваченный в архивах. Киев, 1998.

³² Борис Максимович, ученик А.М. Луфера. В 1944-м выехал в Германию.

³³ М. Викторжевская – солистка *Grosse Oper Kiew*.

³⁴ Марина (Мария) Ивановна Егорычева (1903–1999) – певица, профессор Киевской консерватории.

³⁵ М.Г. Людвиг окончила Киевскую консерваторию по классу Е.А. Муравьевой. Впоследствии – профессор Минской консерватории.

³⁶ Судьба главных фигурантов описанных событий сложилась так: 15 апреля 1944 года 17-летняя дочь А.Я. Шреер-Ткаченко, Галя (Галина Иосифовна Ткаченко, 1926–1991), ушла с военным ансамблем на фронт, заменив убитого баяниста. После войны окончила консерваторию, защитила диссертацию, стала доцентом кафедры хорового дирижирования. И.А. Хорошунова после войны окончила филологическое отделение пединститута, но работала всю жизнь художником-оформителем. Она оформляла литературно-мемориальные музеи Н.В. Гоголя, В.Г. Короленко, О.Ю. Кобылянской, О.Н. Лысенко и др. А.Я. Шреер-Ткаченко защитила в 1947 году кандидатскую диссертацию, в 1949 подвергалась обвинениям в космополитизме, но выстояла и стала ведущим музыковедом Украины, учителем огромного отряда украинских музыкантов, инициатором многих научных направлений в украинском музыкознании. Э.П. Скрипчинская (1899–1992) стала заслуженным деятелем искусств Украины, профессором Киевской консерватории, руководителем многих хоровых коллективов, в 1964–1966 – художественным руководителем и главным дирижером Украинского народного хора имени Г.Г. Верёвки.

«ГЛАВНОЕ ДЕЛО ЖИЗНИ» МАРГАРИТЫ РИТТИХ –
ДИРЕКТОРА ДОМА-МУЗЕЯ
П.И. ЧАЙКОВСКОГО В КЛИНУ
В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

«Главное дело жизни» – так всегда говорила, вспоминая военные годы в Клину и Дом-музей П.И. Чайковского, Маргарита Эдуардовна Риттих, на плечи которой в 1941 году, тогда 31-летней женщины, легла ответственность за восстановление, жизнь и судьбу только что освобожденного от фашистских оккупантов памятника мировой культуры.

Известный музыковед, замечательный педагог, основатель Музея Гнесиных, автор воспоминаний о клинском музее в годы Великой Отечественной войны, директор Дома-музея П.И. Чайковского в 1941–1944 годы, Маргарита Эдуардовна уже в то время многократно выступала с рассказами о музее и писала о нем. Тогда миллионы людей в разных странах волновала судьба Дома Чайковского. Затем, через много лет, во время научной сессии, посвященной 75-летию музея, Маргарита Эдуардовна со сцены Дома композиторов рассказала драматическую историю спасения клинского музея. Воспоминания о былом настолько разволновали ее, что она не могла сдержать слезы, и сохранившаяся магнитофонная запись запечатлела рассказ Маргариты Эдуардовны сквозь сдерживаемые рыдания. Фрагменты этих воспоминаний звучали по радио.

К 40-летию освобождения Клина и Дома-музея П.И. Чайковского от фашистских оккупантов замечательный редактор М.Л. Ельянова решила подготовить радиопередачу на 1-м канале Всесоюзного радио «Спасенная музыка». Для нее были записаны воспоминания участников освобождения Клина. Маргарита Эдуардовна, чтобы избежать возможных «эмоциональных» срывов, решила написать свои воспоминания и прочесть их. Она не только основывалась на своей

памяти, но и сверяла все с собственными записными книжками военных лет, дневниками. Был написан большой текст, который не удалось полностью включить в радиопередачу. Ныне он хранится в ее архиве в клинском музее¹. Сколько душевных сил стоило автору написать этот текст, может свидетельствовать тот факт, что Маргарита Эдуардовна, человек столь деятельный, неоднократно повторяла: «Клин – это, может быть, самое главное, что мне довелось сделать в жизни». И действительно, тогда, в 1941 году, ей, молодому музыковеду, довелось принять на свои плечи ответственность за судьбу памятника мировой музыкальной культуры, национального достояния, каковым являлся и по сей день благополучно, благодаря подвигу многих людей, является Дом Чайковского в Клину.

Клинский дом Чайковского, помимо всего прочего, стал одним из первых освобожденных памятников культуры в годы Второй мировой войны. Его драматическая история, многочисленные фотографии обошли в декабре 1941 года все мировые агентства, материалы фигурировали на Нюрнбергском процессе. Радиопередача с участием Риттих «Спасенная музыка» прошла 5 декабря 1981 года к 40-летию освобождения Клина, музея и битвы за Москву. На нее откликнулись и остававшиеся еще в живых участники и свидетели событий ноября–декабря 1941 года в Клину.

Родиной Маргариты Эдуардовны была уездная Крапивна Тульской губернии, что вблизи толстовской Ясной Поляны. Отец – агроном по профессии. Семья матери – потомственные земские учителя. А история появления Маргариты Эдуардовны в клинском музее началась в 1939 году, куда она была направлена после окончания Московской консерватории по классу М.С. Пекелиса для укрепления научного коллектива в канун 100-летия со дня рождения П.И. Чайковского, которое торжественно отмечала вся страна в 1940 году. Готовились и издавались многочисленные научные труды, делались выставки, было множество посетителей. Нужны были квалифицированные кадры.

В архиве Риттих сохранились многочисленные статьи, тексты радиопередач, подготовленных ею в то время. Научная работа в музее включала в себя аннотирование

фондовых материалов, их атрибутирование, ответы на поступающие в адрес музея вопросы многочисленных исследователей. В некоторых из них содержались также интересные сведения, далеко не все из которых и сегодня вошли в научный обиход и получили свою оценку. К ним относится, например, письмо Б.Л. Яворского, датированное июлем 1940 года, в котором, помимо всех просьб и вопросов, ученый рассказал о последних днях жизни С.И. Танеева².

Июнь 1941-го ворвался в жизнь не только музея П.И. Чайковского, но и всей страны. Эвакуация главных фондов, уход в августе на фронт директора музея А.Е. Усова и нескольких сотрудников поставили Маргариту Эдуардовну в ответственнойшее положение старшей по должности из числа тех, кто оставался в музее. Поэтому именно ее после освобождения Клина Комитет по делам искусств назначил и. о. директора музея. Суровая и вместе с тем яркая жизнь музея этих дней запечатлена на страницах дневников работы музея, которые Маргарита Эдуардовна начала вести сама, понимая значение для истории каждой минуты жизни людей и музея в эти дни. Сохранились и ее личные дневники, записные книжки, воспоминания³.

Волей случая, Маргарита Эдуардовна на время оккупации Клина оставалась в Москве: поехала, чтобы добиться эвакуации второй очереди остававшихся в музее ценностей и коллектива, но сообщение было прервано. Обратно не смогла вернуться. Об обстоятельствах, когда ее вместе с членами государственной комиссии отправили в освобожденный Клин для составления акта об ущербе, Маргарита Эдуардовна рассказала в своих воспоминаниях в 1981 году: о длинной дороге по разбитому и заснеженному Ленинградскому шоссе, о жутких картинах вокруг. Об увиденном в Клину красноречиво рассказал составленный ею в ту ночь акт о состоянии дома Чайковского. Много лет спустя Маргарита Эдуардовна рассказывала, что не знала, как составляют подобного рода документы, и описывала все, что видела, что рассказали немногочисленные технические сотрудники, которые оставались в доме в дни оккупации. Ниже приводим его текст. Обращает внимание тот факт, что даты оккупации и освобождения отличаются от тех, которые существуют в отношении города.

Очевидно, музей, который стоял на окраине Клина, был занят на день позже всего города, а освобожден на день раньше по той же причине. Вот этот документ:

Акт

о состоянии Дома-музея П.И. Чайковского в Клину после пребывания в нем с 23 ноября по 14 декабря 1941 года фашистских варваров.

14 декабря 1941 года доблестная Красная Армия молниеносным ударом вышибла из Клина немецко-фашистских оккупантов.

Трехнедельное пребывание немецких варваров в Клину ознаменовалось возмутительными издевательствами, глумлением над мирным населением, грабежом имущества и продуктов питания и бандитским уничтожением культурных ценностей города.

Сожжены и разрушены 1^а и 3^а средние школы, взорвана лечебница для нервнобольных, сожжена ветеринарная лечебница и т. д.

Возмутительному глумлению подверглась память величайшего русского композитора, классика мировой музыкальной культуры Петра Ильича Чайковского.

Только благодаря внезапному и стремительному удару нашей Красной Армии, обратившей в последнее бегство немецких фашистов, им не удалось полностью разгромить Дом-музей П.И. Чайковского, ценнейший памятник музыкального искусства.

В 1893 г., после смерти композитора, дом, в котором он жил последние годы, где написал свою Шестую симфонию, «Пиковую даму» и др. крупнейшие произведения, был сохранен как мемориальный музей, а после Великой Октябрьской революции – превращен в государственный Дом-музей.

С этих пор Дом-музей приобрел возможность широко развить научно-исследовательскую и культурно-просветительную работу, привлекая огромные массы трудящихся, музыкальных деятелей, учащейся молодежи, почитателей творчества великого композитора.

Все, кому дорога память П.И. Чайковского, с величайшим негодованием узнают о тех бесчинствах, которые проделали фашистские вандалы за время своего недолгого хозяйничанья в клинском музее.

Правда, благодаря своевременно принятым мерам, немецким варварам не удалось уничтожить самые глав-

ные музейные материалы; рукописи-автографы, нотная и книжная библиотека, принадлежащие лично П.И. Чайковскому, его переписка, бытовая обстановка его кабинета и спальни, рояль и др. музейные ценности были эвакуированы вглубь страны.

Вот краткий перечень деяний немецких преступников:

- 1. Немецкий танк разрушил въезд в музей, забор и часть веранды.*
- 2. Из музея на снег выброшена часть мебели, книги, ноты, скульптурные изображения.*
- 3. Кабинет-гостиная и спальня великого композитора, кабинет М.И. Чайковского (брата композитора), экспозиционная и музыкальная комнаты были превращены в грязный, зловонный, вшивый воровской притон. В этих комнатах мы обнаружили грязные тюфяки, бутылки из-под рома и водки, пустые консервные банки, остатки еды, мусора и грязи. Одну из рабочих комнат, где находились иконографические материалы, немцы превратили в отхожее место.*
- 4. В вестибюле и в летнем коридоре Дома-музея, упакованная в ящики, хранилась часть музейного имущества. Взломав ящики, немцы вывалили содержимое, побросали на полу, разорвали и затоптали грязными сапогами.*
- 5. Несмотря на наличие во дворе достаточного количества дров, фашисты топили печи нотами, гравюрами, картинами, книгами, мебелью и даже деревянной обшивкой стен из кабинета М.И. Чайковского.*
- 6. Не будучи в состоянии сломать замок несгораемого шкафа, фашисты, как отъявленные бандиты, прострелили его бронебойными пулями.*
- 7. Мародеры и грабители увезли с собою пианино, принадлежавшее крупному русскому композитору, ученику и другу П.И. Чайковского – С.И. Танееву, портрет П.И. Чайковского, писанный маслом, работы итальянского художника, часть гравюр, книг и нот, гобелены из кабинета М.И. Чайковского и разграбили склады с различными материалами, принадлежавшими Дому-музею.*
- 8. Особенно тяжелое впечатление производит варварски изуродованный и выброшенный на снег из музея бюст композитора.*

Все эти бесчинства совершались при попустительстве и непосредственном участии высшей «арийской расы» – немецкого офицерства.

Настоящий акт дает далеко не полную картину всех злодеяний и бесчинств, совершенных немецко-фашистскими оккупантами.

Сотрудники Дома-музея ПИ. Чайковского:

Вахтер А.М. Шапшала

Дворник Н.А. Спиров

Уборщица Е.Ф. Негуляева

Сторож М.Д. Воробьева

Музыковед (М.Э. Риттих)

Ветеринарный фельдшер В.С. Петров

Санитар ветеринарной лечебницы Н. Калугин

Жительница города Клина З.Н. Бекренева

*Библиотекарь Дома-музея ПИ. Чайковского в Клину
А.К. Флеров*

Подписи жителей города Клина тт. Шапшала, Спирова, Негуляевой, Воробьевой, Риттих, Петрова, Калугина, Бере, Флерова заверил

Секретарь Исполкома Стулов С. 21/XII 41 г.

Г.Клин Моск. Обл.⁴

Особый смысл и колорит картины страшного времени содержит дополняющий картину, запечатленную в Акте, рассказ А.М. Шапшала на одном из его выступлений в Москве в Колонном зале Дома Союзов 13 февраля 1942 г. на встрече интеллигенции Москвы с интеллигенцией районов, освобожденных от немецкой оккупации:

Товарищи! Дом в Клину, в котором прожил последние полтора года своей жизни великий русский композитор ПИ. Чайковский, после Великого Октября превращен в Государственный Дом-музей ПИ. Чайковского.

Я, сотрудник Дома-музея, находился в нем во время оккупации Клина немцами и был свидетелем хозяйничанья фашистских варваров в этом историческом доме.

Дом-музей, посвященный жизни и творчеству великого русского композитора Петра Ильича Чайковского! Дом-музей, только два года тому назад отмечавший на весь мир столетний юбилей со дня рождения гениального композитора; Дом-музей, поднявший за время Советской власти

научно-исследовательскую и просветительно-массовую работу на неведомую высоту, был превращен немецкими варварами не в казармы, а в настоящий притон, зловонный, грязный, вишвый и воровской.

Бытовые комнаты – кабинет-гостиная и спальня любимого композитора советского народа, экспозиционный зал, кабинет основателя музея М.И. Чайковского, музыкальный зал, столовая, архивная и другие служебные комнаты были превращены в их вонючие спальни. В бывшей кухне они разделявали мясные туши, а жилую комнату рядом превратили в отхожее место.

В вестибюле Дома-музея, где к моменту входа немцев в дом было собрано в упакованном виде имущество: экспозиционный материал, макеты, музыкальные инструменты, музейная нотная и книжная библиотека, мебель из кабинета М.И. Чайковского, частично его реликвийные вещи – все это было выброшено из ящиков и мешков на пол, все это топталось грязными сапожниками извергов, расхищалось ими, сжигалось в печах или вывозилось немцами еще до их отступления из Клина. Так, например, вывезено пианино, принадлежавшее лучшему из лучших учеников и другу П.И. Чайковского известному русскому композитору и большому теоретику С.И. Танееву. Отсюда похищен большой портрет П.И. Чайковского во весь рост, написанный масляными красками итальянским художником, от которого, как след, остался только подрамник. Здесь же следы разбитых бюстов: основоположника русской классической музыки Михаила Ивановича Глинки, редкостный бюст композитора Александра Константиновича Глазунова, совершенно исчез бюст основателя Московской консерватории Николая Григорьевича Рубинштейна. Особенно тяжелое впечатление оставляет разбитый бюст нашего любимого композитора Петра Ильича. Бюст этот был за несколько дней до ухода немецкого зверья изъят из ящика, выброшен во двор на снег и подвергся глумлению.

Вестибюль был превращен в гараж, в нем немцы заправляли свои мотоциклы, чтобы не производить эту работу на морозе, разливали тут же горючее, подвергая тем самым музей опасности в пожарном отношении. В своем поспешном бегстве фашисты оставили тут свои четыре мотоцикла, которые и были в исправном виде переданы нашим доблестным войскам как военные трофеи.

В столовой Петра Ильича находилась их рация. Отсюда видны следы немецкого варварства: разрушенная веран-

да и въездные каменные ворота. Когда немецкие танки въехали в сад Дома-музея, они разрушили эту веранду и ворота. Случайно в столовой сохранилась фисгармония лучшего из лучших учеников и большого друга Петра Ильича, композитора Сергея Ивановича Танеева и рояль фирмы Бекштейна, приобретенный музеем в прошлом году в освобожденной Белоруссии в г. Вильно. На этом рояле немцы играли свои грустные фокстроты.

В архивной комнате, где до эвакуации хранили подлинные рукописи и письма Петра Ильича, помещалась их сапожная мастерская.

В музыкальном кабинете М.И. Чайковского мы находим разбитые макеты первой постановки балета «Лебединое озеро», «Спящей красавицы» и совершенно разгромленный макет оперы «Черевички». Чувствуя приближение своего краха, немцы-поджигатели начали разбирать роскошную деревянную обшивку кабинета М.И. Чайковского и ею топить печи несмотря на то, что во дворах музея еще было достаточное количество сухих дров. И если бы не внезапное и стремительное наступление нашей доблестной Красной Армии, дом подвергся бы, безусловно, полному разгрому.

В кабинете-гостиной и спальне Петра Ильича та же картина грязных спален этих людоедов XX века. Несмотря на неоднократные просьбы и протесты с нашей стороны не топить камин в кабинете-гостиной, они все же это делали и сильно испортили этим потолок, стены и полы этих чистых, блестящих, как зеркала, комнат.

Взломана также была несгораемая железная касса, в которой хранились документы музея.

Сад и остальная территория музея сильно загрязнены; цветочные клумбы, за которыми с такой любовью ухаживали сотрудники музея, изbezжены автомашинами. Словом, всех злочинств, учиненных этими кровавыми бандами, не пересчитать.

И вот наступает 15 декабря 1941 г., когда с чувством глубокой радости клинчане встретили свою родную, любимую Красную Армию, освободившую от ненавистного врага гор. Клин и вместе с ним и дом-музей любимого, дорогого, неповторимого Петра Ильича Чайковского, бессмертные творения которого слушал, слушает и будет всегда слушать с замиранием сердца не только великий советский народ, но и все передовое и прогрессивное человечество.

Не хочется говорить о своих личных переживаниях; они бледнеют перед теми ужасами, которые приходится

испытывать населению оккупированных немцами городов, сел и деревень.

Однако не можешь умолчать о том трепетном волнении, которое испытываешь каждый раз, когдаходишь в спальню Петра Ильича и подходишь к окну, у которого стоял его простой сосновый стол, за которым он написал свою «лебединую песню» – Шестую симфонию. А приходится к этому окну подходить очень часто, несколько раз в день, когда показываешь музей бойцам, командирам и политработникам нашей Красной Армии, число коих с каждым днем увеличивается; они жаждут познакомиться с жизнью и творчеством великого человека и уходят из музея с большим возмущением за то безобразие, что сотворили здесь гитлеровские сатрапы, и дают торжественную клятву отомстить за все это. Вот одна из характерных записей в книге впечатлений: «Пришли поклониться месту, где творил великий русский композитор Чайковский, немецкие варвары пытались осквернить всем нам близкий и родной памятник, как и пытались испоганить нашу родную землю, но никогда наша страна и народ не будут рабами у фашистских бандитов. Народ, воспитанный Лениным и Сталиным; народ, который имеет таких великих ученых и композиторов, никогда не склонит головы перед любым насильником. Очень рады, что сотрудники музея проявили заботу в период немецкой оккупации и спасли что смогли от грязных рук этих вандалов. Большое спасибо им. Возмущены всем тем, что тут сделали фашисты, и обязуемся бить врага до последней капли крови, будем гнать его с нашей родной земли. 22 января 1942 г., бойцы подразделения в числе 19 человек».

Взглянешь из спальни через окно в сад, который так любил композитор, увидишь на фоне снежного ковра, как скромно стоят три красавицы березы, свидетельницы гениального творчества композитора, и сердце забьется сильнее.

Дом-музей начал восстанавливаться, будет проведен капитальный ремонт. В начатых уже работах участвуют московские архитекторы, композиторы, музыковеды и искусствоведы; решено не только отремонтировать и полностью реставрировать дом-музей, но и оборудовать помещение для экскурсантов. В дальнейшем будут привезены своевременно эвакуированные в глубь страны подлинные рукописи, письма, ноты, книжная библиотека и личная обстановка Петра Ильича.

И недалек тот час, когда по-прежнему мы услышим в стенах этого исторического дома чарующие звуки прекрасной, до глубины души доходящей, музыки непревзойденного мастера Петра Ильича Чайковского.

Всему этому мы будем обязаны нашей родной РККА, которая разобьет и уничтожит полчища Гитлера, вероломно напавшие на нашу страну, освободит нашу родину и весь мир от дьявольской свастики фашизма.

*Да здравствует наша Красная Армия и ее вождь Великий Сталин!*⁵

А вот еще один сохранившийся документ, описывавший эти события. Это письмо Николая Александровича Спинова, по должности дворника, но первого сотрудника музея, принятого в музей на работу в апреле 1917 года. Оно написано вскоре после освобождения музея и адресовано другу музея с 1920-х годов Ивану Михайловичу Диомдову:

Клин. 3 января. 1942 год.

Уважаемый Иван Михайлович.

Я не могу все описать. О людях, после занятия немцев никак не можем прийти в чувства. Прошу вас, приезжайте сами. Ночуйте у меня, конечно, только забирайте с собой продовольствие, знаете, как после немцев, было кое-что припасено, немцы все выгребли. Сейчас ничего не имеем. Затем спасибо за память, что нас не забыли. Затем сердечно кланяемся. Приезжайте. Ждем покуда.

Спинов⁶.

Красноречиво свидетельствуют о времени еще два документа в архиве Маргариты Эдуардовны. Это письма Александра Егоровича Усова, директора клинского музея, ушедшего в августе 1941-го на фронт. Его назначили директором после всех трагических событий 1937–1938 годов. Он писал 10 августа 1942 года:

Уважаемая Маргарита Эдуардовна. В январе месяце текущего года я послал письмо А.М. Шатиалу и сообщил свой постоянный адрес, однако ответа на это письмо не получил. <...> Буду благодарен, если Вы напишете мне, как идет работа Д[ома] М[узея] в настоящее время, каковы взаимо-

отношения сотрудников Д[ома]М[узея] в Клину с группой сотрудников, переехавших в г. Воткинск, и каковы перспективы Д[ома]М[узея] на ближайшее будущее. Хотелось бы знать, где находятся товарищи Киселев, Шац, Иванов, а также сыновья Спириных, муж Соколовой и муж Негуляевой, Савелов В.П., Смирнов А.Е. Очень прошу Вас принять соответствующие меры для охраны моих личных книг, бумаг и некоторых вещей, оставшихся в Д[ома]М[узея]. Оплаченные мной облигации прошу передать моей жене, о чем посылаю в адрес Дирекции Д[ома]М[узея] официальное заявление. [Отмечено Маргаритой Эдуардовной карандашом и поставлен восклицательный знак !] Посылаю также справку об условиях, на которых Д[ома]М[узей] засеял свои овсом с клевером 1,5 га на участке, находящемся в пользовании Танеева П.В.⁷, и надеюсь, что обязательства дирекции Д[ома]М[узея] будут выполнены.

Прошу передать от меня приветы Спириным Д.Л. и Н.А., Воробьевой М.Д., Шатишам М.В. и А.И., Флерову А.К., Соколовой О.А., Негуляевой Е.Ф., Смирновой-Шац Н.К.

Мой адрес:

Полевая почта 488, 61 отдельная гуж-транспортная рота, Усову А.Е. С красноармейским приветом, А. Усов.

28 октября 1944 года.

Поздравляю Вас, Маргарита Эдуардовна, и всех сотрудников с праздником 27 годовщины Великой Октябрьской социалистической революции и от души желаю Вам здоровья, дальнейших успехов в почетной и благородной работе Дома-музея, благополучия и счастья в жизни каждого из Вас.

С большим интересом прочитал статью Т. Конопатской⁸ и горячо приветствую развитие музыкально-просветительной и организационной работы Дома-музея. Сердечно рад, что возвращаются из Воткинска сотрудники Д[ома]М[узея] и ценнейшие музейные материалы.

С июня с. г. я работаю певцом-солистом в ансамбле Н Фронта. Сейчас выступаем в районе столицы Н...ой С.С.Р.

Здоров, бодр; твердо верю в нашу победу, после которой начнется эпоха необычайного расцвета Советского искусства, в частности – невиданного развития деятельности Дома-музея П.И. Чайковского, и надеюсь принять в этом захватывающем увлекательном деле посильное участие.

Мой адрес: полевая почта 20632Д. С красноармейским приветом, А. Усов⁹.

О жизни освобожденного Музея Чайковского Маргарита Эдуардовна рассказала много лет спустя:

Нам был дан очень малый срок для его [музея] открытия – 1 марта 1942 г. Это действительно было нужно, так как через Клин ехали наши военные части. Если они останавливались в Клину, если была передышка, бойцы заходили в музей. Показывать музей было некому – были только технические служащие. Показывали они, показывал Шатиал, показывала я – и днем и ночью. Ни отопления не было в музее, ни освещения, об электричестве не могло быть и речи. Не было стекол, не было даже фанеры. Условия были безумно трудные. Но все-таки люди нашлись и оказались очень верными, преданными. Например: МИ. Боброва, Т.Н. Конопатская, А.К. Флеров, Д.А. Блюм, Л.А. Соловцова¹⁰. <...> Мы решили на первое время сделать экспозицию «Жизнь П.И. Чайковского в Клину». Мы обратились к музеям Москвы, в Бахрушинский музей, и нам помогли. Особенно большую помощь оказала нам Филармония в связи с юбилейной выставкой, которая была в Зале имени Чайковского. <...> В невероятно сложных условиях 1-го марта 1942 года мы открыли Музей. <...> Это был день, полный необычайной душевной взволнованности. Впервые в Клин приехала группа музыкантов-исполнителей для участия в концерте.

Никогда не забуду исполнения Трио П.И. Чайковского М.В. Юдиной, С.П. Ширинским и Д.М. Цыгановым. Заключительную сцену из «Евгения Онегина» спели Н.П. Рождественская и Вл. Захаров. В этот памятный день возрождения музея один из освободителей г. Клина, военный техник I ранга Владимир Иванович Диденко, прочитал свое знаменитое стихотворение «Я буду мстить», посвященное Дому великого Чайковского:

Я буду мстить за русскую культуру,
За каждый на земле кровавый след,
За каждую разбитую скульптуру,
За Пушкина простреленный портрет!
Я буду мстить за Ясную Поляну,
За то, что прах Толстого осквернен, –
Клянусь, в его я книгу не загляну,
Пока не будет гений отомщен!
Веками завоеванной свободы
Врагу в крови не утопить!
И за славян, за вольные народы,

За гордый Новгород я буду мстить!
Враг показал бандитскую натуру,
Посмев музеи наши разгромить, –
И за симфонии сожженной партитуры,
И за Чайковского я буду мстить!

Примечательно, что после радиопередачи 1981 года С.И. Диденко откликнулся, написал письмо и рассказал о себе и своей жизни после войны.

Весьма красноречивые документы из архива музея рассказывают о деятельности коллектива и его жизни в 1941–1944 годах – времени директорства Риттих. Книга приказов подробно регистрировала все события и обстоятельства жизни музея и его коллектива, атмосферу, взаимоотношения людей. Это и распределение дров, полученной ткани, участков для огородов и посадки картошки, дежурства на территории и в музее. Порядок и человечность, профессионализм и организаторские способности – вот что характеризовало деятельность Маргариты Эдуардовны в музее в эти годы, за что многие люди были благодарны ей и потом, после окончания войны. Ее личные качества помогли многим из них выжить, не потерять профессию, не пасть духом.

В семейных архивах многих клинчан можно и сейчас найти удостоверения, выдававшиеся посетителям музыкальных кружков и лекториев, которые организовывала Маргарита Эдуардовна. Сохранились даже разработки отдельных лекций и вопросов для контрольных занятий, которые проводились в музее. Многие клинчане позднее вспоминали, что именно музей и музыка, которая звучала в его практически опустевших комнатах, помогли им выжить в это страшное время. В Клин в 1942–1944 годах приезжали и выдающиеся музыканты, художники, исследователи, что оставило не только свой заметный след в истории музея, но вообще в истории культуры тех лет.

После войны Риттих вернулась к педагогической работе в учебных заведениях имени Гнесиных, через ее лекционные курсы и индивидуальный класс прошли сотни учащихся. В 1970 году она создала Мемориальную квартиру-музей Е.Ф. Гнесиной.

Жизненный путь Маргариты Эдуардовны завершился в 1994 году. В музей поступил ее богатейший архив, ценнейшие издания, предметы быта XIX века, принадлежавшие ее семье. Они пополнили музейные коллекции и экспозиции. Местом упокоения Риттих стал некрополь Дома-музея П.И. Чайковского в Демьяново, как знак благодарности за исполнение *главного дела ее жизни*.

Примечания

¹ ГМЗЧ. Ф. 54 (М. Э. Риттих). Оп. 1. № 199.

² ГМЗЧ. Ф. 54. Оп. 2. № 411.

³ ГМЗЧ. Ф. 54.

⁴ ГМЗЧ. Ф. 38. Дм⁸. № 79.

⁵ ГМЗЧ. Ф. 38. Дм⁸ № 291.

⁶ ГМЗЧ. Ф. 38. Дм¹⁵ № 21.

⁷ Павел Владимирович Танеев – внучатый племянник С.И. Танеева, сын В.И. Танеева, владельца усадьбы Демьяново, что недалеко от музея П.И. Чайковского. А.Е. Усов был женат на его дочери – Е.П. Танеевой.

⁸ Установить, о какой статье Т.Н. Конопатской идет речь, не удалось. Сохранились тексты ее радиопередач за 1944 год с рассказами о работе музея (ГМЗЧ. Дм⁸. № 339, 345, 347).

⁹ ГМЗЧ. Ф. 54. Оп. 2. № 368.

¹⁰ Мария Ивановна Боброва – сотрудница Московской консерватории и консультант музея. Дмитрий Александрович Блюм – старший научный сотрудник музея. Татьяна Николаевна Конопатская – библиотекарь музея. Любовь Андреевна Соловцова – старший научный сотрудник музея. Антон Капитонович Флеров – младший научный сотрудник, библиотекарь.

НАУЧНЫЕ СЕССИИ ДОМА-МУЗЕЯ
П.И. ЧАЙКОВСКОГО В ГОДЫ
ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ
(1943–1944)

В течение 11 месяцев – с декабря 1943 по ноябрь 1944 года – в стенах Московской консерватории состоялись три научно-исследовательские сессии Дома-музея П.И. Чайковского, посвященные жизни и творчеству композитора. Каждая из них продолжалась несколько дней. На заседаниях присутствовали, согласно спискам регистрации, до 60 человек¹, среди которых были самые выдающиеся ученые страны, известные композиторы, музыканты-исполнители. На заседаниях также звучала музыка Чайковского в исполнении лучших музыкантов.

Период проведения сессий совпал с переломом в ходе войны: прорыв и полное снятие блокады Ленинграда, Сталинградская битва, битва на Курской дуге, уже начались переговоры о будущем разделе Европы (Тегеран 1943 года). В Москве же еще продолжали звучать сигналы воздушной тревоги, но уже стали возвращаться из эвакуации композиторы, музыканты-исполнители, музыкальные коллективы, театры. Осенью 1943 года был завершен конкурс на создание государственного гимна СССР. 12 дней в марте–апреле 1944 года шел пленум Союза композиторов, посвященный творчеству современных авторов за последние, уже военные, годы². Эти 11 месяцев – также страницы отечественной музыкальной науки, а в ней – науки о Чайковском. Их следует рассматривать в контексте времени, которому предшествовали длительная идеологическая борьба РАПМа вокруг имени Чайковского до 1932 года, последующие 10 лет разнообразных отрицаний, попыток идеологически «подправить» классика, завершившихся неожиданно крутым виражом и фантастически помпезным празднованием 100-летия

со дня рождения Чайковского в 1940 году – по всей стране, в приказном порядке³. Почти три года Великой Отечественной войны также внесли коррективы и несколько изменили идеологическую ситуацию в отношении Чайковского. В выступлениях И.В. Сталина 1941 года имя композитора упоминалось в числе национальных святынь, которые были призваны и вдохновлять на борьбу с фашизмом, и составлять круг духовных ценностей как объекта защиты от уничтожения, которые помогли бы поднять и укрепить моральный дух людей в экстремальных обстоятельствах времени⁴.

История организации трех научных сессий, посвященных Чайковскому, в 1943–1944 годах такова. Их учредителями выступили Комитет по делам искусств и Дом-музей Чайковского в Клину. Проходили они в Москве, в консерватории, в кабинете ее директора В.Я. Шебалина. Поводом к организации послужили несколько моментов. Осенью исполнялось 50 лет со дня смерти Чайковского, а в декабре должно было отмечаться также двухлетие со дня освобождения Клина и музея Чайковского от оккупации.

Инициатива проведения хотя бы одного научного собрания в рамках мероприятий 1943 года принадлежала Маргарите Эдуардовне Риттих (1910–1994), директору музея в Клину. Будучи еще с 1939 года в переписке с Б.В. Асафьевым и разрабатывая программу мероприятий на 1943 год, она выдвинула идею проведения научной сессии при участии и научном руководстве Асафьева. Комитет по делам искусств одобрил план. Зная о предстоящем переезде Асафьева после прорыва блокады из Ленинграда в Москву, Риттих загорелась мыслью привлечь его к научной работе музея, а может быть, и полному руководству им. Была послана к Новому, 1943-му, году поздравительная телеграмма в Ленинград. Ответная пришла 17 февраля 1943 года: «Счастлив получить телеграмму возрожденного дорогого музея. Приветствую Новым годом. Надеюсь скоро быть в Москве. Асафьев»⁵.

О дальнейшем – в воспоминаниях Риттих, написанных через много лет с использованием собственных дневниковых записей: «В Клин он [Асафьев], конечно, не поехал. И даже отказался погостить, поработать летом. Однако когда я предложила Борису Владимировичу возглавить научную

сессию музея, посвященную 50-летию со дня смерти Чайковского, он оживился, одобрил разработанный мною план. “Вот сессию мы проведем обязательно!” – сказал он решительно и даже весело»⁶.

Записные книжки-ежедневники Риттих за 1943–1944 годы, сохранившиеся в ее архиве⁷, пестрят многочисленными поручениями самой себе, записями для памяти, в которых бесконечные переговоры и согласования с Комитетом по делам искусств, оформление заявок на оплату научных исследований-докладов всем участникам, особо – Асафьеву как руководителю⁸.

В ноябре и начале декабря 1943 года появились многочисленные сообщения в газетах о предстоящих мероприятиях, посвященных Чайковскому и клинскому музею. Например, 12 ноября 1943 года газета «Вечерняя Москва» сообщила, что 21 ноября «состоится в Клину юбилейный концерт, и в начале декабря планируется научная сессия в Москве, посвященная проблемам, связанным с изучением жизни и творчества Чайковского. На сессии будут заслушаны сообщения проф. Б. Асафьева, В. Яковлева, Д. Житомирского, В. Кубацкого, Ю. Келдыша и др.»⁹. А 22 ноября 1943 года эта же газета дала информацию своего специального корреспондента К. Самойло о состоявшемся 21 ноября вечере, посвященном 50-летию со дня смерти Чайковского, который, по словам корреспондента, предшествовал будущей научной сессии («Памяти Чайковского. В Доме-музее в Клину»)¹⁰. Сообщалось также, что приветственное слово произнесла А.В. Нежданова.

В концерте участвовали А.В. Нежданова¹¹, Н.С. Голованов, М.В. Юдина, Квартет имени Бетховена, Г.Р. Гинзбург. На заседании выступили, как говорилось в сообщении, также композиторы Ю.А. Шапорин, В.В. Щербачев, историк музыки В.В. Яковлев, директор музея М.Э. Риттих. От музыкантов Грузии – композитор, лауреат Сталинской премии Ш.М. Мшвелидзе, герой Советского Союза, летчик Коробов, участвовавший в освобождении Клина, и также другие герои Советского Союза, летчики Матаков, Баланов, председатель райисполкома Ипатов, секретарь горкома партии Косяков.

Первая научная сессия открылась 19 декабря 1943 года в Москве в кабинете директора консерватории В.Я. Шебалина¹². Сохранилась стенограмма и списки регистрации присутствовавших: в первый день – 54 человека, и от 1 до 20 человек не зарегистрировались «как опоздавшие». На других заседаниях регистрировались 62 человека и еще 10–15 опоздавших. В разные дни присутствовали, помимо докладчиков, Н.В. Туманина, В.К. Рукавишников, Н.Н. Вольтер, А.Я. Эшпай, Е.А. Грошева, В.А. Гроссман, Е. Самойло, Г.Б. Бернандт, К.А. Эрдели, В.Э. Ферман, Д.Б. Кабалевский, Р.И. Грубер, Е.С. Берлянд-Черная, А.А. Хохловкина, Я.И. Мильштейн, Б.В. Левик, К.К. Розеншильд, Н.Л. Дорлиак, И.И. Мартынов, студент Шафран (будущий выдающийся виолончелист Д.Б. Шафран). Асафьев из-за болезни не присутствовал.

В сохранившейся стенограмме заседания в программе первого дня значилось:

Вступительное слово М.Э. Риттих.

Краткое слово Асафьева, переданное В.В. Яковлевым.

И.И. Мартынов: «Советская наука о Чайковском».

Текст приветствия Б.В. Асафьева.

Ю.В. Келдыш: «Подготовительные материалы к работе В.В. Стасова о П.И. Чайковском».

В последующие дни были прочитаны доклады:

Д.В. Житомирский: «Принципы инструментовки Чайковского».

В.В. Яковлев: «К истории замысла оперы “Иоланта”».

Н.Н. Вольтер: «Забытое интервью Чайковского».

А.А. Алышванг: «Заметки С.И. Танеева на полях клавира “Пиковой”». Доклад зачитала Н.Н. Вольтер.

Б.В. Асафьев: «О предназначении формы у Чайковского». Доклад зачитал Д.В. Житомирский¹³. Первоначально предполагался его же доклад «Из писем Чайковского»¹⁴.

В заключение сессии состоялся концерт, в котором Л.Н. Оборин, С.Н. Кнушевицкий и Д.Ф. Ойстрах исполнили Трио Чайковского «Памяти великого художника» ор. 50. Н.Л. Дорлиак пела романсы Чайковского. Партию фортепиано исполнила Н.Н. Мусинян.

Приведем сведения о ходе заседания и фрагменты выступлений, воссоздающих атмосферу этого научного со-

брана и его стиль. Заседание открыла М.Э. Риттих, которая рассказала об истории музея, его собирательской и научно-исследовательской деятельности:

Настоящая сессия является итогом двухлетней восстановительной работы музея и возрождения творческой, научно-исследовательской деятельности. Настоящая сессия является первой в истории музея. Мы полагаем, что она должна положить начало сессиям музея, посвященным Чайковскому. Такого рода систематическая работа поможет еще больше объединить вокруг музея все научно-исследовательские силы и будет способствовать наиболее интенсивной и дружной работе музыковедов над исследованием творческой и жизненной биографии великого русского композитора. Характер нашей сессии специфичный. На ней представлены темы, по тем или иным причинам не освещавшиеся до настоящего времени.

Риттих объявляет сессию открытой и просит занять места в президиуме В.В. Яковлева, С.С. Богатырёва, Р.И. Грубера, П.А. Ламма, В.Н. Римского-Корсакова, М.Э. Риттих¹⁵.

Следующим было слово В.В. Яковлева, который по просьбе заболевшего Б.В. Асафьева озвучил его соображения:

Б.В. Асафьев просит передать свой привет собравшимся товарищам и передать несколько слов по поводу дальнейшей работы по Чайковскому. Его мысль сводится к тому, чтобы эти сессии сделались постоянными, организующими работы по Чайковскому. Такие работы пока у нас идут разрозненно, очень часто бывают параллелизмы в выборе темы. Желательно, чтобы при этом, объединившись, товарищи, работающие над Чайковским, могли бы постоянно обмениваться мнениями и иметь взаимный контакт. Организуя ежегодно или 2 раза в год сессии, в зависимости от накопления материалов, в ноябре и в майские дни <...> мы сможем дать публичное доказательство для общественности о нашей работе над Чайковским.

Тем для работы по Чайковскому очень много. Много проблем, связанных с жизнью и творчеством Чайковского. Это богатые темы, разработка которых рождает целый ряд последствий для науки, и довольно неожиданных.

Собравшиеся здесь товарищи знают, что такие темы, как «Чайковский-симфонист», «Музыкальная драматургия Чайковского» и др., относятся к замечательным и при изучении советской музыки вопросам, которые связаны с музыкальной драматургией в советской опере и другими жанрами, разнообразно представленными в творчестве Чайковского.

Позвольте краткое слово от имени Бориса Владимировича закончить пожеланием, чтобы намеченные организационные формы были найдены для взаимной постоянной работы над Чайковским даже во Всесоюзном масштабе, и поскольку будут сессии в отдельных культурных музыкальных центрах, чтобы их можно было объединить в нашей комиссии или другой постоянной ячейке.

Разрешите также пожелать успеха как нашей сессии, так и дальнейшей общей работе над близкими темами, связанными с жизнью и творчеством великого композитора¹⁶.

Далее И.И. Мартыновым был прочитан доклад, посвященный советской науке о Чайковском. Он сказал, что литература о Чайковском превосходит литературу обо всех других композиторах, что уже существует наука о Чайковском как отдельное направление, подобно тому как существует наука о Пушкине. Мартынов в духе времени рассказал также: «В советскую эпоху наука о Чайковском расцвела необычайно <...> Ряд исследователей систематически изучают его творчество <...> Их работа встретила поддержку советской общественности и правительства».

В качестве материальной, то есть документальной, базы для будущих исследований отметил наличие клинского музея и его архива. Говоря о значении опубликованных трудов «Дни и годы Чайковского», дневников и переписки, докладчик заметил: «Действительно, публикация переписки с фон Мекк создала новые возможности для расшифровки эстетических принципов Чайковского, его взглядов на русскую литературу, музыку и т. д. Дневники раскрыли много новых черт личности Чайковского».

В качестве одной из основных задач, стоящих перед музыковедами, Мартынов назвал: создание научной, критически проверенной биографии композитора, для которой,

по его мнению, уже есть все данные. Было также сказано, что труд М.И. Чайковского должен быть либо заменен новым, либо капитально переработан, дополнен новыми материалами и сделан более объективно, «ибо Модест Ильич некоторые стороны творческой деятельности и личности Чайковского излагал не совсем достоверно. В особенности субъективно излагались вопросы о взаимоотношениях композитора с музыкальным миром. Все это требует уточнения».

Важнейшей задачей современного музыковедения Мартынов называл также подготовку Полного собрания сочинений композитора, которое начало выходить по постановлению правительства в 1940 году и было прервано войной. Мартынов отметил сверстаный, но не вышедший еще труд А.А. Альшванга о Чайковском, а также выразил сожаление о незавершенном фундаментальном труде А.Е. Будяковского, скончавшегося во время Ленинградской блокады¹⁷.

После доклада Мартынова Н.Н. Вольтер зачитала текст приветствия Асафьева Дому-музею П.И. Чайковского, озглавленного так: «ПРИВЕТСТВИЕ в день 50-летия со дня смерти П.И. Чайковского. Москва. 1943 г.»¹⁸.

О значении и месте музыки Чайковского в дни войны Асафьев написал следующее:

Теперь, в годы величавых подвигов могучей Красной Армии, сражающейся под мудрым руководством вождя народа Сталина, музыка Чайковского воспринимается всеми в стране как родное драгоценное достояние, ибо в ней родник сердечного тепла и глубочайшего сочувствия людям <...> В дни памяти композитора невольно хочется принести дань приветов Дому-музею Чайковского, на долю которого тоже выпали суровые испытания, Дому-музею, где была написана бессмертная Шестая симфония и который всегда будет жить заботами дорогого Правительства и памятью народа о великом музыканте.

В конце сохранившейся стенограммы заседания приведен текст приветственной телеграммы Асафьеву, которая была отправлена ему от имени сессии¹⁹.

Вторая научная сессия состоялась 27, 30 мая, 2 июня 1944 года. На ней уже присутствовал Асафьев, который в ка-

честве ученого, возглавляющего сессию, произнес вступительное слово. Были прочитаны следующие доклады:

В.Э. Ферман: «“Черевички” Чайковского и “Ночь перед Рождеством” Римского-Корсакова. К вопросу оперной драматургии».

В.К. Рукавишников: «Функции параллелизмов в гармонии Чайковского».

В.А. Киселев: «Неизданные письма Чайковского к Э.Ф. Направнику».

Н.Н. Вольтер: «Концертная жизнь Москвы 60-х годов прошлого века».

В.А. Цуккерман: «Выразительные средства музыки Чайковского».

Н.В. Успенская: «“Кузнец Вакула” и “Черевички” (о некоторых проблемах русской оперной драматургии)».

Третья сессия состоялась 21 и 26 ноября 1944 года. Согласно программе, сессию уже традиционно открыл Асафьев²⁰. Выступили:

Ю.В. Келдыш: «Драматургия сонатной формы Чайковского».

В.М. Богданов-Березовский: «Интерпретация балетных партитур Чайковского».

И.П. Шишов: «Работа над подготовкой к печати авторского текста оперы “Чародейка”».

Г.М. Шнеерсон: «Жизнь музыки Чайковского в дни войны за рубежом».

С.Н. Ньюберг-Кашкина и П.В. Рязанцев с воспоминаниями о Чайковском.

В ответ на доклад Богданова-Березовского Асафьев высказал в полемичной форме свои соображения в отношении балетных партитур Чайковского, роли М.И. Петипа и Р. Дриго, которых знал лично, говорил также об «одухотворении ритма» в балетах Чайковского²¹.

Музыкальную часть сессии составили исполнения К.Н. Игумновым фортепианных пьес Чайковского и отреставрированных Асафьевым двух романсов Чайковского на стихи К.Р., оставшихся в эскизах на полях томика стихов поэта²². Романсы исполнила Е.А. Андреева-Рябова.

История некоторых прозвучавших докладов раскрывается в письмах Риттих. Так было с выступлением Ю.В. Келдыша на тему «Драматургия сонатной формы П.И. Чайковского». Его текст сохранился в клинском архиве и был опубликован только к 100-летию со дня рождения ученого²³. История его возникновения приоткрывается в письмах Юрия Всеволодовича к М.Э. Риттих. Первое из них датировано 22 сентября 1944 года. В нем Келдыш писал:

Многоуважаемая Маргарита Эдуардовна! Большое спасибо за Ваше приглашение принять участие в сессии. К сожалению, имеются у меня сейчас темы по Чайковскому, не совпадающие с намеченной тематикой ближайшей сессии. Мне бы хотелось поделиться некоторыми моими сообщениями по теме теоретического характера, которая может быть сформулирована так: «О драматургии сонатной формы у Чайковского». Если она не понадобится к программе ноябрьской сессии, прошу иметь ее в виду на будущее. С сердечным приветом Ю. Келдыш²⁴.

Через месяц, 21 ноября 1944 года, Келдыш послал Риттих второе письмо, из которого следует, что на первое письмо он получил положительный ответ и предложенная им тема доклада была принята. На этот раз Юрий Всеволодович просил:

Маргарита Эдуардовна! Сегодня никак не могу выступить на сессии с докладом. С самого начала я рассчитывал на более поздний срок. Мне страшно неприятно подводить Вас, но, к огромному моему сожалению, я все же вынужден это сделать. Присутствовать на открытии сессии я сегодня буду, но только в качестве пассивного слушателя²⁵.

Келдыш выступил 25 ноября 1944 года. Текст доклада Келдыша 1944 года, в отличие от текста 1943 года, сохранился не в полном виде. Лишь часть его зафиксирована в стенограмме, которая велась на заседании. Фрагмент этот начинается так: «тов. Келдыш. (Драматургия сонатной формы Чайковского)». В конце запись слов Юрия Всеволодовича: «В связи с поздним временем, я доклад свой прерываю и представляю его конец в письменном виде». Однако пока остается неизвестно, был

ли представлен письменный текст и сохранился ли он где-либо. В архиве музея он до сих пор не обнаружен.

Три научные сессии Дома-музея Чайковского стали знаковыми событиями научной и культурной жизни военного времени. С одной стороны, они выявили состояние науки о Чайковском на тот момент, с другой, в них были определены основные пути дальнейшего изучения жизненного и творческого пути композитора. Для многих участников их выступления стали толчком к дальнейшим исследованиям и большим работам, а некоторые из озвученных в 1943–1944 годах проблем науки о Чайковском остаются актуальными и сегодня.

Примечания

¹ ГМЗЧ. Ф. 38.

² Подробно об этом см.: *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке. М., 2010. С. 188–203.

³ Подробно об этом см.: *Раку М.Г.* Метаморфозы «Лебединого озера». Краткий курс истории одного мифа // Неприкосновенный запас. 2001. № 1 (15). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2001/1/raku.html>. В ГМЗЧ сохранилась коллекция комплектов отчетов с приложениями всех текстов выступлений в разных городах страны в честь 100-летия со дня рождения Чайковского.

⁴ В докладе на торжественном заседании Московского Совета депутатов трудящихся с партийными и общественными организациями города Москвы 6 ноября 1941 года И.В. Сталин сказал: «И эти люди, лишенные совести и чести, люди с моралью животных имеют наглость призывать к уничтожению великой русской нации – нации Плеханова и Ленина, Белинского и Чернышевского, Пушкина и Толстого, Глинки и Чайковского, Горького и Чехова, Сеченова и Павлова, Репина и Сурикова, Суворова и Кутузова!» ([Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://iosif-stalin.su/pages/15/12/>). Следует заметить, что Чайковский и его музыка не были под запретом при гитлеровском режиме в Германии и оккупированных им странах Европы. В целях пропаганды в 1942 году были даже опубликованы в журналах, выходивших на языках оккупированных А. Гитлером стран, фотографии племянницы Чайковского А.Л. Давыдовой (в замужестве фон Мекк), ее дочери и внуков в Малоярославце и комментарий к ним, что так в Советском Союзе живут родственники композитора Чай-

ковского (см.: *Хойслер Й.* Следы семейства фон Мекк в Германии // П.И. Чайковский – Н.Ф. фон Мекк. Переписка. 1876–1877 / сост., науч.-текстол. ред., коммент. П.Е. Вайдман. Челябинск, 2007. Т. 1. С. 639–649).

⁵ ГМЗЧ. Ф. 54. Оп. 2. № 25.

⁶ *Риттих М.Э.* Б.В. Асафьев и научные сессии клинского Дома-музея // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / сост. А.Н. Крюков. Л., 1974. С. 260.

⁷ ГМЗЧ. Ф. 54.

⁸ ГМЗЧ. Ф. 54. Оп. 1. № 351–354, 358.

⁹ ГМЗЧ. Отдел книжных фондов. Альбомы газетных вырезок 1943 года.

¹⁰ Там же.

¹¹ Принято считать это выступление в Клину в ноябре 1943 года последним публичным выступлением великой русской певицы.

¹² ГМЗЧ. Дм⁸. № 317.

¹³ ГМЗЧ. Дм³. № 317.

¹⁴ ГМЗЧ. Ж⁷. № 1142.

¹⁵ Внутри стенограммы лежит также листок, в котором указаны все выступавшие и написано: «Первый день заседания 1943 г. Кроме Келдыша». Остается неясным значение этой записи.

¹⁶ ГМЗЧ. Дм⁸. № 317.

¹⁷ Архив А.Е. Будяковского, все рукописи его подготовительных работ и отдельные главы неосуществленной книги хранятся в ГМЗЧ. Ф. 12.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ ГМЗЧ. Ж⁷. № 90.

²¹ *Риттих М.Э.* Б.В. Асафьев и научные сессии клинского Дома-музея. С. 206–207.

²² Эскизы Чайковского в книге: Стихотворения К.Р. СПб., 1886 (ГМЗЧ. Д¹. № 1876). Рукопись романсов Чайковского «О нет! За красоту ты не люби меня», «Тебя я видела во сне», отреставрированных Б.В. Асафьевым // ГМЗЧ. А¹⁶. № 16, 17.

²³ Эта работа Келдыша была найдена П.Е. Вайдман в архиве ГМЗЧ в 1980-е годы и процитирована в книге «Творческий архив П.И. Чайковского» (М., 1988), а затем опубликована полностью: *Келдыш Ю.В.* Драматургия сонатной формы П.И. Чайковского. Публикация П.Е. Вайдман // Георгий (Юрий) Всеволодович Келдыш. Материалы и документы. К 100-летию со дня рождения / ред.-сост. Н.И. Тетерина. М., 2007. С. 15–16.

²⁴ ГМЗЧ. Ф. 54. Оп. 2. № 184.

²⁵ Там же.

МУЗЫКА ПАРАДА ПОБЕДЫ

Празднование знаменательной юбилейной даты – 70-летия Великой Победы – является для всего нашего народа важным историческим событием, ибо Парад Победы, состоявшийся 24 июня 1945 года на Красной площади в Москве, – это не только выражение общей радости и единения всех граждан великой страны, заплативших невероятно высокую цену за мирное небо над головой, но и общий итог колоссальной борьбы всего прогрессивного человечества с фашизмом.

В сферу моих исследовательских интересов как артиста Центрального военного оркестра Министерства обороны Российской Федерации естественным образом входит военная музыка, поэтому речь идет о произведениях – маршах, гимне и фанфарах, звучавших на этом параде в исполнении сводного военного оркестра. Основным источником информации является коллекция документов, объединенных в два дела под названием «Парад Победы», хранящихся ныне в Центральном архиве Министерства обороны России (Подольск), в фонде «Управление коменданта г. Москвы» за 1945 год¹. Документы других архивов, в частности Российского государственного архива литературы и искусства, Российского государственного архива фонодокументов, Российского государственного архива кинофотодокументов (Красногорск) и иных архивов, являются ценнейшим и важнейшим дополнением к теме. В результате работы с документальными источниками, при деятельной помощи хранителей фондов архивов, в начале 2015 года московским издательством «Канон+» была выпущена в свет книга «Музыканты Парада Победы», посвященная 70-летию Великой Победы и событию 24 июня 1945 года².

Книга состоит из трех глав: «Документы парада», «Музыканты» и «Музыка». В первой главе приведены редкие документы, касающиеся музыкальной части того парада. Во второй главе рассказывается о судьбах музыкантов, составлявших сводный духовой оркестр. В третьей главе рассмотрено каждое произведение, звучавшее в ходе парада, а также туда включены небольшие биографические справки о композиторах – авторах произведений.

Сводный оркестр, призванный к музыкальному обеспечению парада, нес основную нагрузку этого мероприятия. Всего в его состав входило 38 военных оркестров Московского гарнизона и рота барабанщиков 2-й Московской школы военно-музыкантских воспитанников. Общее количество – 1260 человек музыкантов, 52 капельмейстера и главный военный дирижер, генерал-майор Семён Александрович Чернецкий³. Самым молодым музыкантам, коих было более 100 человек, исполнилось 13–15 лет, самым старшим – капельмейстерам Ф.И. Николаевскому и С.А. Чернецкому – 65 лет и 64 года. Таким образом, передача музыкальных традиций от поколения к поколению происходила непосредственно в оркестре. К сожалению, в наши дни этого не происходит.

Следует заметить: в строю стояло множество музыкантов, ставших впоследствии профессорами и преподавателями Московской консерватории и других музыкальных вузов столицы. Их имена мы все прекрасно помним, и до сих пор они являются для нас примером. Среди этих уважаемых людей: М. Зейналов, М. Оруджев, И. Петров, М. Казанов, А. Федотов, Н. Яворский, Т. Докшицер, М. Турусин, А. Лебедев, Л. Ракков, Г. Смущенко и др.

Конечно, для оркестра числом в 1200 музыкантов выбор репертуара не представляется затруднительным, такому оркестру любой марш «по плечу». Тем не менее одним из важнейших вопросов и для Инспекции военных оркестров, и для Главного политического управления армии, и для комендатуры Москвы был вопрос подбора репертуара для обеспечения столь значимого события, каковым был Парад Победы. Ведь музыка, звучавшая в присутствии большого количества иностранных гостей, была под пристальнейшим вниманием

прессе, и любая, даже малейшая, оплошность тут же могла стать объектом критики. К сожалению, это и произошло. Ряд зарубежных газет, описывая впоследствии Парад победителей, отмечал, что во время прохождения войск были случаи движения «не в ногу» по вине оркестра, который «сам сбивался с ритма при переходе с марша на марш»⁴, а также, что «при праздновании победы СССР над Германией звучали немецкие марши»⁵.

Итак, обратимся к репертуару парада.

Общее количество прозвучавших на Параде Победы музыкальных произведений – 36, включая хор «Славься», обе фанфары, барабанный бой для воспитанников и барабанный бой для фашистских штандартов. Из них произведений:

С. Чернецкого – 20,

Ю. Хайта – 2 («Всё выше» и «Советский герой»),

А. Александрова – 1 (Гимн СССР),

Н. Иванова-Радкевича – 1 («Народные мстители»),

русских классиков – 1 (хор «Славься» М.И. Глинки),

композиторов немецкого происхождения – 3,

без автора (старинных) – 5,

фанфар и барабанных боев – 3.

Остановимся подробнее на некоторых из них⁶.

Марши композиторов немецкого происхождения, которые не преминула заметить иностранная пресса, – это, в первую очередь, дореволюционный марш Вильгельма Беккера «Радость победы». Композитор был военным капельмейстером, всю жизнь проходил службу в русской армии в различных полках, написал множество произведений – маршей и вальсов, ставших истинными шедеврами русской музыки и пользующихся сегодня небывалой популярностью. Достаточно вспомнить его вальсы «Лесная сказка» или «Царица бала». К слову, сам марш «Радостные победы» посвящен «доблестной русской армии».

Следующий – «Марш суворовцев» Фридриха Фурмана. Композитор, проходя службу капельмейстером в 11-м гренадерском Фанагорийском имени Суворова полку, написал в 1896 году полковую песню о том, что суворовцы – солдаты полка – следуют заветам великого полководца, как сегодня следуют его заветам учащиеся суворовских военных учи-

лиц⁷. Поэтому его марш как нельзя лучше соответствовал прохождению колонн суворовцев на параде.

И наконец, «Скобелев-марш» К. Франца также посвящен великому русскому генералу, герою Русско-турецкой войны 1877–1878 годов М. Скобелеву. Этот марш комендант Москвы полковник Синилов вычеркнул из репертуара, видимо, за слова о «белом генерале», но Чернецкий все равно приказал его играть на параде.

Зарубежная пресса ошибочно причислила к немецким «Старинный егерский марш», звучавший на параде трижды. Этот марш имеет и иное название: «Марш легкой пехоты графа Суворова». Во время Швейцарского похода знаменитого генералиссимуса в 1799 году марш, который играли егерские полки, так понравился союзникам – Австрии и Пруссии, что с удовольствием был принят последними в свой репертуар и играется там до сих пор. В самой же Швейцарии «Егерский марш» является неофициальным гимном города Цюрих и имеет название «*Sechseläutenmarsch*».

Знаменитый в Германии и Франции «Колонный» марш звучал при заключении Парижского мирного договора после Крымской войны в марте 1856 года в Париже в исполнении 14-го гренадерского Грузинского полка. С тех пор во Франции марш этот известен под названием «*Le grenadier du Caucase*» («Кавказский гренадер»). Перенятый примерно тогда же от пехотного Севастопольского полка, в Германии этот же марш известен под названием «*Marsch des Regiments von Sebastopol*» («Марш Севастопольского полка»). Сам же марш сочинен задолго до Крымской войны, время его создания восходит к Отечественной войне 1812 года⁸.

Все вышеупомянутые марши в списке репертуара значились либо без автора, либо под фамилией Чернецкого, с тем чтобы не вызвать нареканий у строгой репертуарной комиссии⁹.

И наконец, один из самых спорных и широко известных в Германии – марш-песня Юлия Хайта «Всё выше». По документам Подольского архива, песня «Всё выше» была написана в 1919 году, в 1925 году – включена Хайтом в список произведений для ежегодного каталога МОДПИК под названием «Рев. песня Авиа-марш». Для оркестра марш впервые опубли-

кован в 1930 году в Сборниках служебно-строевого репертуара военных оркестров РККА под № 1. Приказом Наркомвоенмора и Председателя РВС СССР К.Е. Ворошилова № 132 от 7 августа 1933 года установлен авиационным маршем Военно-воздушных сил РККА¹⁰. В 1934 году песня с похожим на «Всё выше» мотивом впервые появилась в немецком пропагандистском фильме Лени Рифеншталь «Триумф воли» (сцена в детском спортивном лагере гитлерюгенда). Теперь уже трудно выяснить, как в этот фильм попала русская песня.

Впрочем, пропагандистские фильмы Лени Рифеншталь 1934–1945 годов изобилуют русской музыкой, в частности старинными русскими маршами. Это произошло потому, что когда-то, в 1815 году, после Ватерлоо, Александр I подарил прусскому королю Фридриху Вильгельму III сборник медленных и скорых маршей русской гвардии, эти марши стали невероятно популярными в Германии и даже составили основу немецкого каталога *AMS*, а в России они оказались в большинстве своем забытыми¹¹. И мы совсем не удивляемся, если среди старой немецкой военной хроники постоянно слышим звучание старинных русских гвардейских маршей. В этой связи замечания иностранных газетчиков о звучании на Параде Победы в 1945 году немецкой (или старинной русской?) музыки отнюдь не беспочвенны.

На Параде Победы, впервые после 24-летнего перерыва, прозвучал финальный хор «Славься» из оперы Глинки «Иван Сусанин». Вместо последнего встречного марша, в момент, когда принимающий парад после объезда войск спешивается и движется на трибуну Мавзолея для доклада Верховному главнокомандующему, звучал хор «Славься», но не как отдельное произведение, а как трио фанфарного марша Чернецкого «Слава Родине». Этот фрагмент в известном документальном фильме «Парад Победы» из Красногорского архива под № 1–5547, кстати, единственный реально звучащий. Все же остальные произведения в этом фильме являются более поздней искусной подзвучкой Образцового оркестра НКО¹².

Следует обратить внимание на главного дирижера парада – генерал-майора, инспектора военных оркестров РККА Семёна Александровича Чернецкого. На Параде Победы прозвучало 19 его произведений и 1 – его родственника.

Можно смело утверждать, что композитор в 1945 году был на самом пике своего таланта и на вершине славы. Мы не будем подробно рассматривать биографию Чернецкого. Скажем лишь, что основой его творчества стали произведения патриотической направленности, и в основном – в жанре марша. До сего дня не существовало полного перечня его сочинений и трудов. В книге «Музыканты Парада Победы» можно ознакомиться с этим списком¹³. Анализируя творчество С.А. Чернецкого, можно прийти к выводу, что в своих маршах, которых у него более 80, он часто делал заимствования. Так, знаменитый «Марш гвардейцев-минометчиков», звучавший во время прохождения по площади самоходных минометов «Катюш», имеет в контрапункте мелодию М. Блантера из песни «Катюша», а в марше «Будапешт» главной темой является тема «Ракоци-марша» Ф. Листа. Подобные заимствования можно заметить и в других произведениях Чернецкого – «Кавалерийской рыси», «Марше Панфиловской дивизии», «Марш-параде», марше «Герои Сталинграда» и др.

С огорчением следует констатировать факт, что сегодня не сохранилось ни одной рабочей записи Парада Победы в полном объеме, кроме единственной, сделанной Радио Коминтерна на металлическом диске¹⁴. Но прослушать эту запись не представляется возможным, поскольку в Российском государственном архиве фонодокументов нет исправной техники. Поэтому восстанавливать хронологию парада приходится по фрагментам, а репертуар – по чудом сохранившимся документам и воспоминаниям музыкантов оркестра.

Впоследствии стало выпускаться множество пластинок с репертуаром Парада Победы под названием «Марши победы». Из этой серии известны выпуски 1978, 1984, 1998, 2001 годов и почти каждый год следовавшие потом диски с одинаковым набором пьес. Некоторые марши не имеют совершенно никакого отношения к Параду Победы, а некоторые – были исполнены лишь однажды, 24 июня 1945 года, и не включены впоследствии ни в какие собрания. К таким маршам относится, к примеру, марш Чернецкого «Родной Донбасс». Если бы все эти годы его играли регулярно, в наши дни он был бы весьма актуален.

Примечания

- ¹ См.: ЦАМО РФ. Ф. «Управление коменданта г. Москвы». Оп. 701786. Д. 1, 2 «Парад Победы».
- ² См.: *Черток М.Д.* Музыканты Парада Победы. М., 2015.
- ³ ЦАМО РФ. Ф. «УКГМ». Оп. 703786. Д. 1. Л. 4.
- ⁴ ЦАМО РФ. Ф. «УКГМ». Оп. 70786. Д. 1. Л. 269.
- ⁵ РГАЛИ. Ф. 1943. Оп. 1. Д. 181. Л. 1–5.
- ⁶ Подробную информацию обо всех произведениях, звучавших на параде, можно почерпнуть в книге: *Черток М.Д.* Музыканты Парада Победы. М., 2015.
- ⁷ РГВИА. Ф. 400. Оп. 12. Д. 21631. Л. 5–6.
- ⁸ РГВИА. Ф. 970. Оп. 3. Д. 2495. Л. 484–486 об.
- ⁹ ЦАМО РФ. Ф. «УКГМ». Оп. 701786. Д. 2. Л. 216.
- ¹⁰ ЦАМО РФ. Ф. 93. Оп. 12394. Д. 11. Л. 6.
- ¹¹ *Черток М.Д.* Медленные и скорые марши Российской Гвардии // Музыкальная академия. 2014. № 3. С. 154–156.
- ¹² РГАКФД. № 1–5547. ЦАМО РФ. Ф. «УКГМ». Оп. 701786. Д. 2. Л. 218.
- ¹³ См.: *Черток М.Д.* Музыканты Парада Победы. С. 51–56.
- ¹⁴ РГАФД. Ф. 4. Оп. 4 «М». № 3.

РАБОТА ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА НАД ГИМНОМ СССР

В творческом наследии Д.Д. Шостаковича есть страницы, которые исследователи зачастую обходят стороной. Речь идет об особой категории сочинений, которые создавались композитором «по заказу». Среди них, например, широко известная оратория «Песнь о лесах» ор. 81 (1949) на стихи Е.А. Долматовского, обошедшая весь мир и имевшая большое количество записей и изданий. Опусы же, составляющие своеобразную гимнологию, почти совсем не изучены: это несколько вариантов Гимна СССР (середины 1940-х и середины 1950-х годов), Гимн РСФСР, Гимн Москвы и другие. Отметим, что эта часть наследия композитора (за исключением инструментовки гимна «Интернационал» П. Дегейтера) поначалу даже не была включена в план масштабного «Нового собрания сочинений» Шостаковича в 150 томах, выпускаемого издательством «DSCN». Факту «умолчания», как представляется, есть свое объяснение. Прежде всего оно кроется в собственном отношении композитора к подобным заказам – с определенной долей иронии и даже неприязни.

Показателен тот факт, что Шостакович почти никогда не упоминал свою работу над сочинениями подобного плана в переписке с близкими друзьями – В.Я. Шебалиным, И.Д. Гликманом, И.И. Соллертинским, по-видимому, не считая ее сколько-нибудь ценной. На это прямо указывает и колоритный эпизод, зафиксированный в дневнике ученика Шостаковича в Московской консерватории Е.П. Макарова, связанный с Гимном РСФСР, конкурс на сочинение которого проходил в 1945 году. Приведем цитату из данного фрагмента дневника (запись от 23 октября 1945 года): «В этот вечер к Дмитрию Дмитриевичу пришел певец Захаров¹. Он

должен был исполнять Гимн РСФСР, только что написанный Дмитрием Дмитриевичем, для комиссии. Захарову Дмитрий Дмитриевич уделил немного времени. Он вынул большой, неровно оборванный лист бумаги, на котором зелеными чернилами, небрежно, и даже с кляксами, был написан Гимн. Дмитрий Дмитриевич хотел было просто отдать его Захарову, не сказав при этом ни слова об исполнении и т. д. Захаров, однако, стал просить, чтобы автор хоть наиграл гимн на рояле. Дмитрий Дмитриевич сел и один раз сыграл его, после чего, нимало не смущаясь, сложил лист пополам и вручил его Захарову, который явно рассчитывал на большее внимание. Проводив таким образом певца, Дмитрий Дмитриевич улыбнулся и сказал: «Отправляем общественные функции»².

Несмотря на пренебрежительное отношение композитора к подобной работе, представляется интересным изучение автографов Гимна СССР, создававшегося в середине войны, и анализ его постепенной трансформации от первых набросков к окончательному варианту. Этот процесс важен даже не с точки зрения художественной ценности объекта исследования в рамках творчества Шостаковича, а потому что он является лишь малой, но очень показательной частью более масштабной истории конкурса на сочинение музыкальной части гимна, и по сей день содержащей немало вопросов и загадок.

Документальная база истории создания Гимна СССР в настоящее время хорошо изучена, опубликованы материалы по этой теме³. Процесс создания текста гимна воспроизведен буквально по минутам – в официальном дневнике Л.М. Китаева (адъютанта маршала К.Е. Ворошилова), в стенограммах и отчетах самого Ворошилова, начальника Советского информбюро А.С. Щербакова, в воспоминаниях поэтов Г.А. Эль-Регистана и С.В. Михалкова. Зафиксированы в документах и результаты прослушиваний музыки гимнов, дающие лишь очень краткие и поверхностные представления о качестве музыкального материала, представленного 175 композиторами из разных регионов СССР.

В Архиве Д.Д. Шостаковича сохранились рукописи нескольких вариантов гимна; часть из них озаглавлена как

«Гимн Советского Союза», другие же названия не имеют. По этим автографам можно судить о том, что процесс отбора музыкальной части гимна был не менее кропотливым, чем формирование его текста. Особой проблемой и неудобством для композиторов было то, что к началу их работы над музыкой стихотворный текст не был утвержден: его многочисленные варианты создавались и редактировались параллельно с музыкальной основой, каждое изменение в тексте фиксировалось и в музыке. Однако благодаря этому сейчас становится возможным хотя бы примерно датировать рукописи гимна Шостаковича, поскольку сам композитор таких данных не оставил.

Первый этап работы над созданием гимна относится к самому разгару Великой Отечественной войны – примерно с лета 1942 года⁴ и вплоть до мая 1943-го. За этот период Шостаковичем были написаны: вокальный цикл «Шесть романсов на стихи британских поэтов» ор. 62, Вторая фортепианная соната ор. 61, фрагменты незавершенной оперы «Игроки» ор. 63а. Параллельно началась и работа над гимном. Из 27 текстов, представленных поэтами, Шостакович выбрал стихи Е.А. Долматовского, на тексты которого впоследствии были написаны уже упомянутая выше оратория «Песнь о лесах», а также ряд камерно-вокальных и хоровых сочинений⁵.

Этот первый вариант гимна – G-dur, для смешанного хора и симфонического оркестра, – сохранился в двух вариантах: в виде чистового клавира⁶ и чистовой партитуры⁷. Оба автографа озаглавлены как «Гимн Советского Союза», в правом углу первой страницы каждого из них проставлена личная роспись Шостаковича. Клавир представляет собой рукопись трех куплетов гимна (16 тактов), записанных на двух страницах клавирной бумаги в 12 строк темно-синими чернилами; выписана партия фортепиано и хоровое двухголосие; имеется указание метронома (*Moderato*. ♩=96). Рукопись партитуры составляет четыре страницы партитурной бумаги в 30 строк со знаком и логотипом изготовителя «*J. E.&Co. Protokoll Schutzmarke. № 31. 30 linig.*»; в нотном тексте, записанном черными чернилами, аккуратно зафиксированы все штрихи, лиги, динамические оттенки.

1. Славься, Отчизна Советов,
Вольных могучих народов семья.
Ты сил полна, ты правдой сильна,
Прекрасна судьба твоя.

Припев:

Держава мира, край труда,
Горит огнем твоя звезда,
И солнце над родной землей
Не гаснет никогда.

2. Мы через бури и грозы,
За руки взявшись, шагаем вперед.
Чем путь трудней, тем счастье верней,
Грядущее нас зовет.
(*Припев*)

3. Алое знамя свободы
Нас осеняет в труде и борьбе.
Любимый край, цветы, расцветай,
Всю жизнь отдаем тебе⁸.
(*Припев*)

Мелодия первого варианта гимна, написанного в простом двухголосном изложении (преимущественно с терцовыми дублировками), отчасти перекликается с «Песней о встречном» Шостаковича и вполне соответствует желанию А.С. Щербакова, чтобы музыка гимна была «доходчивой, выразительной»⁹ (*пример 1; ил. 1, 2*).

Был показан этот вариант на первом прослушивании в Большом театре или нет, точно неизвестно. Из докладной записки А.С. Щербакова И.В. Сталину¹⁰ (условно датированной концом мая 1943 года) следует, что Шостакович вместе со всеми работал над гимном, однако музыку к установленному сроку не сдал. О нем, а также о Ю.А. Шапорине, В.И. Мурадели и В.М. Юровском было сказано, что «никто из них пока с этой задачей не справился»¹¹.

17 июня 1943 года Шостакович вместе с другими композиторами и поэтами присутствовал на совещании у Ворошилова и Щербакова по поводу дальнейшей работы над гимном. Обсуждалось, каким должно быть содержание текста гимна и характер его музыки. Судя по тексту стенограммы, Шостакович активного участия в обсуждении не прини-



Пример 1

мал, лишь кратко заявив, что желал бы писать музыку на уже апробированный текст, иначе «можно работать вхолостую»¹². Было принято решение установить срок сдачи гимна для композиторов – три месяца.

Начиная с этого момента и до 11 августа 1943 года Шостакович работал над вторым вариантом с другим музыкальным материалом и в другой тональности (Es-dur). В новой версии были использованы стихи Г.А. Эль-Регистана и С.В. Михалкова, которые, по утверждению последнего, были лично посланы авторами композитору по почте¹³.



Ил. 2. Гимн на стихи Е. Долматовского (партитура)

[Восьмой симфонии] записаны быстро, без перерыва, а на тринадцатой Шостакович вдруг почти начисто фиксирует совсем иное – мелодию гимна на текст С.В. Михалкова и Г.А. Эль-Регистана»¹⁵. Однако очевидно, что гимн был записан раньше, так как окончание 4-й части и вариант ее же последних шести тактов явно вписаны Шостаковичем позже – в оставшиеся пустые нотные строки листа. В практике композитора использование старых черновиков в качестве



Пример 2

нотной бумаги для записи эскизов нового сочинения было обычным делом. Кроме того, Шостакович перечеркнул набросок гимна крест-накрест красным карандашом, обозначив таким образом, что данный материал уже отработан.

Автограф представляет собой законченный фрагмент (также для фортепиано и хорового двухголосия) из 18 тактов, записанный черными чернилами. Стихотворный текст, зафиксированный в автографе, по-видимому, является одним из первых вариантов, представленных С.В. Михалковым и Г.А. Эль-Регистаном еще до его утверждения в качестве основного текста.



Ил. 3. Набросок Гимна в эскизах Восьмой симфонии

1. Свободных народов союз благородный
Сплотила навеки Великая Русь.
Славься, созданный волей народной,
Единый, могучий Советский Союз!

2. Сквозь грозы сияло нам солнце Свободы,
Нам Ленин в грядущее путь озарил.
Сталин – вождь и избранник народа
На труд и победы страну вдохновил.

3. Мы сами добились великого счастья
В упорном труде и кровавом бою.
Знамя мира в руках нашей власти,
Мы все защищаем отчизну свою.

4. Свободных народов союз благородный
Сплотила навеки Великая Русь.
Славься, созданный волей народной,
Единый, могучий Советский Союз!

11 августа 1943 года в Бетховенском зале Большого театра Шостакович продемонстрировал новый вариант гимна государственной комиссии в лице К.Е. Ворошилова, А.С. Щербакова, М.Б. Храпченко, А.А. Фадеева и В.И. Лебедева-Кумача. Согласно протоколу записи прослушивания¹⁶, Шостакович выступал первым, играя свое сочинение на рояле и сопровождая его собственным пением. По регламенту каждый из композиторов допускался в зал по одному, так как прослушивание было закрытым. По окончании все представленные гимны были признаны неудовлетворительными, и, по словам Ворошилова и Щербакова, «только музыка Шостаковича выделялась в лучшую сторону»¹⁷. Было также принято решение, что все композиторы должны быть поставлены в одинаковые условия при исполнении своих вариантов гимна, так как, например, «Шостакович и другие не имеют совсем голоса»¹⁸.

После августовских прослушиваний (прошедших 11, 17 и 24 числа), 4 сентября Ворошилов и Щербаков составили докладную записку Сталину, в которой сообщалось о ходе работы над гимном и, в частности, отмечалось: «Из представленных вариантов музыки, приближающейся к характеру гимна, является музыка Дмитрия Шостаковича»¹⁹.



Пример 3

О вариантах А.В. Александрова было сказано, что они лишь «заслуживают внимания»²⁰.

Второй, ми-бемоль-мажорный вариант гимна Шостаковича подвергся нескольким переработкам. Так, например, композитор пробовал перенести музыку в другую тональность (F-dur) и изменить последние 6 тактов, что зафиксировано в одном из эскизов²¹. Но главным образом музыка менялась соответственно литературным правкам, которые вносились К.Е. Ворошиловым и И.В. Сталиным в текст С.В. Михалкова и Г.А. Эль-Регистана после его

официального утверждения в качестве основного варианта 20 сентября 1943 года. Помимо изменения отдельных слов и фраз, менялась структура стиха, что непосредственно отражалось на музыке. Сначала были добавлены повторы 3-й и 4-й строк в каждом из четырех куплетов, что потребовало досочинения нового музыкального фрагмента из 8 тактов²² (*пример 3*). В данном автографе нотный текст всех куплетов записан полностью и без знаков повтора; партия фортепиано выписана только в первом куплете, а далее следует лишь вокальная строка (фортепианная строка присутствует, но пустая).

1. Свободных народов союз благородный
Сплотила навеки Великая Русь.
Славься, созданный волей народной, }
Единый, могучий Советский Союз! } (2 раза)

2. Сквозь грозы сияло нам солнце Свободы,
Нам Ленин в грядущее путь озарил.
Сталин – вождь и избранник народа }
На труд и победы народ вдохновил. } (2 раза)

3. Мы сами хозяева нашего счастья,
Овеяны славой знамена в бою,
Незыблем гранит государственной власти, }
Мы жизнь отдадим за Отчизну свою. } (2 раза)

4. Свободных народов союз благородный
Сплотила навеки Великая Русь.
Живи, утверждайся державой народной }
Единый, могучий Советский Союз! } (2 раза)

Затем в текст был введен припев, вследствие которого музыкальный материал расширился еще на 8 тактов, и изменились отдельные строки. Количество куплетов сначала сократили до двух, затем расширили до трех, внося еще некоторые литературные поправки (*пример 4*). (Отметим интересный факт: в новом варианте Шостаковича такты 6–8 почти в точности копируют окончание припева его же «Песни о востречном».)



Пример 4

1. Союз нерушимый республик свободных
 Сплотила навеки Великая Русь.
 Да здравствует, созданный волей народов,
 Единый, могучий Советский Союз.

Приве:

Живи в веках, страна Социализма,
 Твоя звезда к победам нас ведет.
 Живи и крепни, славная Отчизна,
 Тебя хранит великий твой народ!

2. Сквозь грозы сияло нам солнце свободы.
И Ленин великий нам путь озарил.
Нас вырастил Сталин на верность народу,
На труд и на подвиги нас вдохновил.
(Припев)

3. Мы армию нашу растили в сраженьях,
Захватчиков подлых с дороги сметем.
Мы в битвах решаем судьбу поколений,
Мы к славе Отечество наше ведем.
(Припев)

Эти два новых преобразованных варианта (с двумя и с тремя куплетами) были зафиксированы Шостаковичем в партитуре и в партиях и напечатаны стеклографическим способом²³. Их исполнение Симфоническим оркестром и хором Большого театра состоялось 1 ноября 1943 года на очередном прослушивании в Большом театре. В Бетховенском зале присутствовали И.В. Сталин, В.М. Молотов, М.Б. Храпченко, К.Е. Ворошилов и А.С. Щербаков. По воспоминаниям Г.А. Эль-Регистана, когда Шостакович сыграл свой гимн, Ворошилов и Щербаков «очень оживились, переговаривали друг с другом»²⁴. Заметное оживление, по его словам, вызвали также гимны С.С. Прокофьева, А.И. Хачатуряна и А.В. Александрова²⁵, однако по окончании прослушивания все варианты гимна были вновь названы неудовлетворительными.

Тогда же Шостаковичу было предложено написать еще один вариант гимна совместно с А.И. Хачатуряном на окончательно утвержденный текст С.В. Михалкова и Г.А. Эль-Регистана с новыми словами припева. А.И. Хачатурян много позже вспоминал о процессе создания этой совместной версии: «Ворошилов предложил Шостаковичу и мне написать гимн сообща. Два дня у нас ничего не получалось. Сочиняли порознь, а потом совместно корректировали. На третий день что-то получилось <...>. Кто будет инструментовать? Шостакович сказал: “Сломаем спичку. Кому попадетсЯ “головка”, тот инструментует”. “Толовка” попалась мне. Я инструментовал»²⁶.



Пример 5

Новый вариант гимна стал последним, однако сложился не сразу. Сохранилось два автографа последней версии. Один из них – законченный фрагмент²⁷ рукой Шостаковича в тональности F-dur, в котором из текстовой части присутствуют только слова припева.

Славься, Отечество наше свободное,
Дружбы народов сво[бодный] [на]дежный оплот,
Знамя советское, знамя народное
Пусть от победы к победе ведет.

Автограф записан на двух страницах клавирной бумаги в 14 строк синими чернилами, составляет 21 такт (включая зачеркнутые такты), что соответствует одной строфе текста. Интересно, что в этот вариант композитор попытался интегрировать старый музыкальный материал из предыдущей версии в Es-dur (первые 8 тактов куплета), приспособив его к новым словам припева (*пример 5*).

Второй автограф²⁸ (в тональности B-dur) написан, вероятно, рукой Хачатуряна. Это черновой клавир одного куплета с припевом (с двумя вариантами окончания), записанный сиреневыми и черными чернилами на двух страницах клавирной бумаги в 14 строк; на обложке и странице 2 зафиксированы фамилии авторов: «Хачатурян. Шостакович». В рукописи имеются посторонние пометки рукой неустановленного лица: телефон Хачатуряна на обложке («Д 3 22 14 Арам Ильич») и обозначение транспонирования всего музыкального текста на кварту вниз («↓ фа мажор») на странице 2. Музыкальный текст коренным образом отличается от всех предыдущих вариантов гимна, сделанных Шостаковичем. По свидетельству С.М. Хентовой и А.И. Хачатуряна, в данном варианте композиторы использовали свой старый материал из их общей «Песни о Красной Армии» на стихи Михаила Голлодного: «Первые восемь тактов принадлежали Хачатуряну, последующие – Шостаковичу»²⁹ (*пример 6*).

Эти два варианта (собственный Шостаковича и совместный с А.И. Хачатуряном) были показаны на последнем прослушивании в начале декабря 1943 года, где были отобраны три лучших гимна: Шостаковича – Хачатуряна, А.В. Александрова и И.И. Туския. Все номера были исполнены Симфоническим оркестром Большого театра под управлением А.Ш. Мелик-Пашаева и хором А.В. Александрова в трех видах: хоровом, оркестровом и оркестрово-хоровом. По воспоминаниям А.И. Хачатуряна, после исполнения их с Шостаковичем позвали к И.В. Сталину: «[Сталин] спросил у Мелик-Пашаева: “Вам нравится их гимн?” Тот ответил: “Мне их гимны врозь нравятся больше, чем написанный сообща”. Сталин сказал: “А мне общий больше нравится, чем в отдельности”. <...> Возник вопрос о переделке припева в нашем об-



Пример 6

щем гимне. Значит, нужно было всю музыку переделать. Сталин спросил: “Три месяца вам хватит?” Шостакович ответил: “Пять дней”. На этом все кончилось. <...> Вскоре Сталин уехал в Тегеран на встречу с Черчиллем и Рузвельтом. Вернувшись, он решил в пользу Александрова»³⁰. Официальное утверждение нового государственного музыкального символа СССР состоялось 14 декабря 1943 года.

Таким образом, версии гимна, представленные Шостаковичем, неоднократно назывались лучшими, однако так и не были выбраны комиссией в качестве основного ва-

рианта. Участие Шостаковича в этом конкурсе, равно как и сам конкурс, рождает ряд вопросов. Прежде всего, почему организаторы состязания фактически вернулись к тому, с чего начинали – ведь музыку «Гимна партии большевиков» А.В. Александрова сразу было предложено использовать в качестве музыкальной основы (без проведения конкурса) и лишь присоединить к ней новые слова. Действительно ли среди почти полтысячи представленных вариантов от 175 композиторов не нашлось ни одного, который был бы достойным конкурентом сочинению Александрова? Почему музыка Шостаковича, неизменно высоко отмечавшаяся комиссией, так и не победила в конкурсе? Этот вопрос уже поднимался в литературе (в монографии Е.С. Громова³¹, воспоминаниях А.И. Хачатуряна, зафиксированных С.М. Хентовой³²), но до сих пор остается открытым.

Отметим, что фигура Шостаковича была выделена среди остальных не только государственной комиссией, но и авторами стихов. Сохранилась докладная записка (своеобразное «прошение») Михалкова и Эль-Регистана к Ворошилову от 28 сентября 1943 года с просьбой официально поручить написание музыки гимна Шостаковичу и Прокофьеву:

Многоуважаемый Климент Ефремович!

В одной из бесед с нами Вы сказали, что Гимн Советского Союза должен быть лучше всех существовавших и существующих гимнов других народов.

Нам кажется, что только два композитора нашей страны – Дм.Дм. Шостакович и С.С. Прокофьев могли бы написать такой гимн. Самый факт авторства одного из этих двух мастеров, признанных величайшими композиторами современности, придаст бы Гимну нашей Родины тот характер, о котором Вы говорили.

<...> Ваш благоприятный отзыв о музыке Дм.Дм. Шостаковича (написанный на первый вариант нашего текста) позволяет нам поделиться с Вами своими соображениями. В частности, зная работоспособность Дм.Дм. Шостаковича, мы уверены, что он сможет создать музыку к гимну в самый короткий срок.

С. Михалков

Г. Эль-Регистан³³.

Поверх записки проставлена резолюция Ворошилова: «Шостакович и Прокофьев действительно большие, признанные композиторы наших дней, однако гимн будут писать все композиторы СССР <...>, и кто из них даст лучшую музыку гимна, тот и будет автором этого исторического сочинения»³⁴.

Проведенный краткий анализ автографов показывает, насколько кропотливой была работа композиторов над гимном. Рукописи Шостаковича приоткрывают завесу процесса создания его музыкальной канвы и отчасти показывают отношение как композиторов к данному заказу (в данном случае – весьма формальное), так и власти к композиторам, вынужденным подстраиваться под любые изменения текста. В заключение отметим, что данная работа была не единственной в творческой биографии Шостаковича. Были и другие подобные госзаказы. Среди рукописей композитора сохранились, например, Гимн Москвы³⁵ на слова И.Л. Френкеля (1948) и Гимн РСФСР³⁶ на стихи С.П. Щипачёва (1945), в котором Шостакович использовал музыкальный материал из второй версии гимна СССР (в Es-dur). Интерес представляет еще один автограф – рукопись на слова М.В. Исаковского³⁷, не имеющая заголовка и даты создания. Благодаря стихотворному тексту этот автограф можно атрибутировать, и всплывает еще один любопытный исторический факт. Согласно утверждению историка А.П. Куропаткина³⁸, в декабре 1955 года был объявлен повторный конкурс на сочинение текста нового гимна СССР (еще до официального разоблачения Н.С. Хрущёвым «культ личности» и решения исполнять гимн без слов). Согласно документам, в финал прошли три текста – М.В. Исаковского, М.Ф. Рыльского и С.В. Михалкова. Однако по неизвестным причинам конкурс так и не был завершён, и впоследствии было принято решение исполнять старый гимн без слов. Рукопись Шостаковича на слова М.В. Исаковского доказывает, что в то же время был проведен подобный конкурс и среди композиторов, поскольку вряд ли Шостакович сочинил бы подобный опус вне заказа. Этот вопрос также остается открытым и дает пищу для размышлений будущим исследователям советской музыкальной культуры.

Примечания

- ¹ Вероятно, имеется в виду Владимир Петрович Захаров (1903–1965), певец (баритон), в те годы – солист Всесоюзного Радиокомитета.
- ² *Макаров Е.П.* Дневник. Воспоминания об учителе – Д.Д. Шостаковиче. М., 1998. С. 31–32.
- ³ См. альманах «Гимн большевиков перерастает у нас в государственный»: Документы российских архивов об истории создания Государственного гимна СССР. 1943–1946 гг. / сост. Н.А. Сидоров. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-intro/66230>.
- ⁴ По словам Н.А. Сидорова, точное время начала работы над созданием Гимна СССР не установлено, поскольку какие-либо письменные распоряжения И.В. Сталина на эту тему пока не обнаружены. Исследователь предполагает, что было устное поручение вождя А.С. Щербакову, данное примерно в середине 1942 года (см.: «Гимн большевиков перерастает у нас в государственный». <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-intro/66230>).
- ⁵ Вокальный цикл «Четыре песни на слова Е. Долматовского» ор. 86 (1951), кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» ор. 90 (1952), вокальный цикл «Пять романсов на стихи Е. Долматовского» ор. 98 (1954), восемь хоровых баллад «Верность» ор. 136 (1970).
- ⁶ РГАЛИ. Ф. 2048. Оп. 2. Ед. хр. 24.
- ⁷ Архив Д.Д. Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 213.
- ⁸ Здесь и далее все стихотворные тексты даются по автографам Шостаковича.
- ⁹ Документ № 3. Стенограмма совещания К.Е. Ворошилова и А.С. Щербакова с поэтами и композиторами по созданию советского гимна 17.06.1943 // «Гимн большевиков перерастает у нас в государственный».
- ¹⁰ Документ № 1. Записка А.С. Щербакова И.В. Сталину о ходе работы над гимном. [28.05.1943] // «Гимн большевиков перерастает у нас в государственный».
- ¹¹ Там же.
- ¹² Документ № 3. Стенограмма совещания К.Е. Ворошилова и А.С. Щербакова с поэтами и композиторами по созданию советского гимна 17.06.1944 // «Гимн большевиков перерастает у нас в государственный».
- ¹³ *Михалков С.В.* Сталин гимн одобрил // Огонёк. 2007. 5 марта. № 10. С. 35.
- ¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2048. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 13.
- ¹⁵ *Хентова С.М.* Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. Л., 1986. С. 157.

- ¹⁶ Документ № 4. Запись прослушивания вариантов гимна. 11.08.1943 // «Гимн большевиков перерастает у нас в государственный».
- ¹⁷ Документ № 6. Записка К.Е. Ворошилова и А.С. Щербакова И.В. Сталину о работе над Гимном Советского Союза. 04.09.1943 // «Гимн большевиков перерастает у нас в государственный».
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ РГАЛИ. Ф. 2048. Оп. 1. Ед. хр. 37. С. 1. Эскиз.
- ²² РГАЛИ. Ф. 2048. Оп. 1. Ед. хр. 37. С. 1–3. Черновой автограф клавира.
- ²³ РГАЛИ. Ф. 2048. Оп. 1. Ед. хр. 37. С. 5–7. Черновой автограф клавира. РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 2. Ед. хр. 168. Чистовой автограф партитуры (вариант с двумя куплетами), чистовой автограф клавира, партии (варианты с двумя и тремя куплетами).
- ²⁴ Документ № 7. Из заметок Г.А. Эль-Регистана о работе над Государственным гимном СССР 20.09.–04.11.1943 г. // «Гимн большевиков перерастает у нас в государственный».
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ *Хентова С.М.* Шостакович и Хачатурян: их сблизил 48-й год // Музыкальная жизнь. 1988. № 24. С. 11.
- ²⁷ РГАЛИ. Ф. 2048. Оп. 1. Ед. хр. 37. С. 8–9. Черновой автограф клавира.
- ²⁸ РГАЛИ. Ф. 2048. Оп. 1. Ед. хр. 38.
- ²⁹ *Хентова С.М.* Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. Л., 1986. С. 161.
- ³⁰ *Хентова С.М.* Шостакович и Хачатурян: их сблизил 48-й год. С. 11.
- ³¹ *Громов Е.С.* Сталин: искусство и власть. М., 2003. С. 376–377.
- ³² *Хентова С.М.* Шостакович и Хачатурян: их сблизил 48-й год. С. 11.
- ³³ Документ № 8. Записка С.В. Михалкова и Г.А. Эль-Регистана к К.Е. Ворошилову о желательности привлечения к написанию музыки Гимна Советского Союза Д.Д. Шостаковича и С.С. Прокофьева. 28.09.1943 // «Гимн большевиков перерастает у нас в государственный».
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ РГАЛИ. Ф. 2048. Оп. 1. Ед. хр. 40.
- ³⁶ РГАЛИ. Ф. 2048. Оп. 1. Ед. хр. 39.
- ³⁷ Архив Д.Д. Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 96.
- ³⁸ *Куропаткин А.П.* Проекты нового государственного гимна в ранний период советской «оттепели» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 12. 2010. № 2. С. 166–169.

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ВОЛОГДЫ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

В годы Великой Отечественной войны боевые действия не коснулись Вологды непосредственно. Несмотря на то что согласно гитлеровскому плану «Барбаросса» предполагалась оккупация Вологодской области в ходе кратковременной военной кампании, а в дальнейшем немецкое командование ставило своей целью овладение городом к концу мая 1942 года, бои с октября 1941 по июнь 1944 года велись только в Вытегорском районе и вошли в историю как Оштинская оборона.

Однако уже в первые месяцы войны Вологда оказалась в прифронтовой полосе. Для защиты Северной железной дороги в ноябре 1941 года был сформирован Череповецко-Вологодский дивизионный район ПВО со штабом в Вологде. Вологодский железнодорожный узел – один из крупнейших на Северо-Западе – обеспечивал перевозку военных грузов на фронт и принимал эшелоны с ранеными. Именно в Вологде сходились пути, связывавшие страну с осажденным Ленинградом.

Вологда военных лет стала городом госпиталей. Здесь находился распределительный эвакуационный пункт (РЭП-95), объединявший большое количество лечебных и транспортных учреждений. В его распоряжении имелось 50 военно-санитарных поездов, в том числе сформированный на Вологодском паровозовагоноремонтном заводе легендарный поезд № 312, которому посвящена книга В.Ф. Пановой «Спутники» (1946) и художественные фильмы «Поезд милосердия» (1965) и «На всю оставшуюся жизнь» (1980).

Город жил по законам военного времени. Но даже в этот тяжелый период музыка занимала важную нишу в его куль-

турном пространстве, обеспечивая вологжанам моральную поддержку и веру в лучшее будущее. Разумеется, в рамках небольшой статьи невозможно представить развернутую панораму музыкальной жизни Вологды тех лет. Поэтому речь пойдет преимущественно о деятельности профессиональных концертных организаций, наиболее полно ответивших на запросы и вызовы современности.

В 1938 году в Вологодском облисполкоме был сформирован концертно-эстрадный сектор по делам искусств, в 1939 году трансформировавшийся в самостоятельную организацию – Концертно-эстрадное бюро (КЭБ). Судя по сохранившимся архивным документам и материалам периодической печати, вологодское концертно-эстрадное бюро развивалось весьма активно: быстро шло формирование штата артистов, налаживались связи с аналогичными организациями из других городов, организовывались гастрольные выступления творческих коллективов страны. Например, в течение первой половины 1941 года в Вологде состоялись гастроли Запорожской русской музыкальной комедии, Дагестанского ансамбля песни, музыки и пляски, Квартета имени А.К. Глазунова, Ансамбля классического балета (город, из которого приехал коллектив, неизвестен), Народного хора северной песни и пляски под управлением А.Я. Колотиловой, джаз-оркестра под управлением Я.Б. Скоморовского, Государственного ансамбля песни и пляски донских казаков.

После 22 июня ситуация, разумеется, кардинально изменилась. Гастрольных выступлений полтора года почти не было. В марте 1942-го прошли концерты Государственного русского народного хора северной песни и пляски из Архангельска и Ленинградского ансамбля мастеров музыкального театра под руководством заслуженного деятеля искусств А.Н. Феона, в июне – концерт ансамбля песни и пляски РСФСР. Наиболее заметным событием этих тяжелых лет стали майские гастроли Театра музыкальной комедии Карело-Финской ССР, представившего оперетты «Холопка» Н.М. Стрельникова, «Свадьба в Малиновке» Б.А. Александрова, «Корневильские колокола» Р. Планкетта, «Сильва» и «Баядера» И. Кальмана, «Роз-Мари» Р. Фримля, «Ярмарка невест» В. Якоби.

В 1943 – начале 1944 года гастрольно-концертная практика оживилась: город посетили солисты Государственного академического Большого театра В.В. Барсова, П.Н. Норцов, А.С. Пирогов, солистка Белорусского театра оперы и балета Л.П. Александровская, солистка Московской филармонии Д.Я. Пантофель-Нечецкая, коллектив Хора имени М.Е. Пятницкого.

Что же касается вологодских артистов – не только профессиональных, но и самодеятельных – их силы, как и повсюду в стране, с первых дней войны были нацелены на помощь фронту и поддержку тружеников тыла. «Работники искусств Вологодской области с первого же дня мобилизации включились в обслуживание сборных пунктов. В Вологде созданы 23 концертные бригады. В них вошли работники театров, цирка, музыкального училища, музыкальной школы, Дома пионеров и коллективов художественной самодеятельности. За четыре дня бригадами дано свыше шестидесяти концертов... Всюду работники искусств встречают самый теплый прием со стороны бойцов и командиров», – сообщает корреспондент газеты «Красный север»¹.

В статье «Работники искусств помогают фронту» указано, что за четыре с половиной месяца войны в воинских частях и на призывных пунктах было проведено около 700 концертов, а содержание работы артистов «стало идейно более насыщенным, отражающим требования современного периода». «Советское искусство, – как отмечает корреспондент газеты, – поднимает людей на героическую борьбу с врагом на передовых линиях фронта, на самоотверженный труд в тылу, повышает их организованность, выдержку, вселяет в сердца глубокую уверенность в конечной победе над немецкими захватчиками»².

Из артистов вологодского КЭБа, а также влившихся в эту организацию эвакуированных ленинградских артистов были составлены фронтовые концертные бригады: «На днях для обслуживания фронта выезжает первая бригада вологодских работников искусств в составе 8 товарищей. В репертуаре бригады: эстрада, художественное чтение, инсценировки, скетчи, танцы, трио (скрипка, виолончель, баян). Для обслуживания фронта в прифронтовой полосе выедут

всего три бригады Вологодского отдела по делам искусств», – информирует областная газета³.

Бригады КЭБа давали концерты в госпиталях и воинских эшелонах. Эти выступления требовали от артистов выдержки и самообладания. Э.А. Кириллова, основываясь на воспоминаниях непосредственных участников событий, сообщает, что особенно эмоционально тяжелыми были концерты в челюстном госпитале, располагавшемся на ул. Урицкого. Кроме того, на состоянии артистов сказывалось постоянное недоедание. Солистка Вологодской филармонии А.А. Уланова вспоминала: «В большом помещении резерва проводников, где койки раненых располагались ярусами, мое выступление совпадало с часом обеда. Глубоко вдохнув запах подливки к макаронам, я потеряла сознание. Это был обычный голодный обморок, но после того случая нам всегда предлагали перекусить перед концертом»⁴.

Сборные бригады театра и КЭБа из Вологды обслуживали воинские эшелоны на узловой железнодорожной станции Бабаево. По воспоминаниям народного артиста РСФСР В.В. Сафонова, проработавшего один месяц в составе такой бригады, когда эшелон останавливался, чтобы набрать воды и накормить бойцов, артисты шли по вагонам. Каждый сам объявлял свой номер. На смену тещу приходил скрипач-солист или певец... Участники называли такой концерт «конвейером»: в одном эшелоне программу приходилось повторять по десять-двенадцать раз, а эшелоны шли непрерывно. К концу дня обессиленные артисты валились с ног, а утром их будили для новых выступлений⁵.

Концертные бригады работали также в сельских районах области. В октябре 1942 года в том же Бабаевском районе свыше двух недель находилась концертно-эстрадная бригада Вологодского областного отдела искусств, руководителем – «бригадиром» – которой была скрипачка Н. Островская. За две недели бригада дала 55 концертов, встреченных трудящимися города и района «с исключительной теплотой и вниманием». В программу входили русская классическая музыка и песни советских композиторов, а наибольший успех выпал на долю артистов Л. Привалова, Е. Сорокиной, Н. Бахтенко, Н. Островской⁶.

Несмотря на трудности военного периода, 1940-е годы стали знаковыми для развития профессионального музыкального искусства в Вологде. 17 ноября 1942 года газета «Красный Север» анонсировала открытие Вологодского областного эстрадно-музыкального театра⁷. В качестве первого спектакля артистами под руководством Л.Г. Мейселя (впоследствии – преподавателя отделения музыкальной комедии Ленинградского музыкального училища имени Н.А. Римского-Корсакова) была подготовлена литературно-музыкальная композиция в трех отделениях «Песня о песне», посвященная, по словам последнего, теме «Героика русского народа в песне и музыке». Мейсель называл основной целью нового театра «создание одноактной миниатюры, музыкальной новеллы, эстрадного юмора, быющего, как афоризм». Своей основной задачей он полагал «дать зрителю возможность отдохнуть в театре, чтобы на следующий день он мог приступить к работе с удвоенной энергией»⁸.

В состав театра вошли актеры ленинградских и московских театров Привалов, Зубко, Предлеус, Губарева, Изотова, Омельченко, Саржевская, Сесько, артистка Калининской музыкальной комедии Дружинина, балетмейстеры Яницкая и Дубяго, концертмейстер Ленинградской консерватории В.М. Витавецкая и другие. По-видимому, именно эту труппу имеет в виду Э.А. Кириллова, сообщая об организации в ноябре 1942 года на базе КЭБа «оперно-опереточной бригады» из 17 артистов, эвакуированных из Ленинграда⁹.

К сожалению, каких-либо иных сведений о деятельности музыкально-эстрадного театра обнаружить не удалось. Гораздо более существенным оказалось другое событие: в 1944 году приказом № 334-а Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР от 3 июля 1944 года на базе вологодского Концертно-эстрадного бюро была организована Вологодская областная филармония¹⁰. Ее первым директором стал эвакуированный из Ленинграда театральный режиссер О.М. Раскин.

В предваряющей приказ № 334-а служебной записке заместителя начальника Управления по делам искусств Белоцерковского сообщается о значительной работе Концертно-эстрадного бюро «по художественному обслужива-

нию трудящихся области». Штат артистов насчитывал 34 исполнителя, была широко развернута гастрольная работа, на высоком уровне проведен цикл концертов в ознаменование юбилеев П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова. С января 1944 года Концертно-эстрадному бюро было передано здание с залом на 350 мест и репетиционными помещениями – бывший дом Дворянского собрания, в котором филармония находится и поныне. По данным Белоцерковского, в 1943 году артистами вологодского КЭБа было дано 734 концерта – 504 филармонического и 230 эстрадного плана, а за обслуживание фронтового месячника лесозаготовок 12 актеров награждены почетными грамотами¹¹.

В другом документе – ходатайстве о переводе нескольких артистов на литерное снабжение «по приказу № 480, как ведущей группы работников искусств», – сообщается, что для успешного решения задач, поставленных перед Филармонией, к работе привлечены высококвалифицированные профессиональные творческие кадры, в основном ленинградцы. Среди них – известный баритон Л.Ф. Привалов, служивший в оперных театрах Тифлиса, Баку, Ленинграда, а в 1935–1940 годы ставший одним из организаторов самодеятельного театра политзаключенных в Соловецком лагере особого назначения; «жанровая певица», ведущая артистка А.А. Коваленко; ленинградский трубач, ведущий артист оркестра, директор джаз-ансамбля В.В. Трухтанов и другие¹².

Необходимо заметить, что в конце 1944 – начале 1945 года большинство артистов-ленинградцев вернулось в свой город. Но творческое общение и непосредственная работа с ними стали хорошей школой для первого поколения вологодских филармонических артистов.

В 1945 году Вологодская филармония продолжала активно функционировать. В конце февраля в действующую армию на два месяца была направлена музыкально-эстрадная бригада¹³. Город посетили с гастрольями Московский цыганский ансамбль песни и пляски, уже знакомый вологжанам Ленинградский джаз-оркестр Я.Б. Скоморовского, Государственный русский народный оркестр под управлением Н.П. Осипова, И.П. Яунзен, украинские певцы И.С. Паторжинский и М.И. Литвиненко-Вольгемут.

В победном 1945-м в Вологде выступали Лидия Руслanova (в конце марта состоялись два ее концерта, вызвавшие разноречивые отзывы слушателей) и Любовь Орлова, концерт которой в эвакогоспитале № 1184 совпал с Днем победы.

Наиболее заметным событием последнего «военного» филармонического сезона стала организация совместно с Обкомом комсомола открытого Музыкального лектория, перед которым были поставлены задачи пропаганды музыкальной культуры и ознакомления трудящихся с жизнью и творчеством русских композиторов. Предполагалось, что в лектории «партийно-советский архив, интеллигенция, молодежь предприятий и школ ознакомится с основными этапами русского искусства, с наиболее выдающимися его представителями»¹⁴. Лекторий открылся 14–15 апреля лекцией-концертом, посвященным творчеству М.И. Глинки. Предполагалось, что его будет вести доктор искусствоведения, профессор М.С. Друскин, который, однако, не смог приехать в Вологду: доклад о жизни и творчестве композитора сделала доцент Ленинградской консерватории М.П. Крохмаль. Фрагменты из опер Глинки и его фортепианная музыка прозвучали в исполнении И.В. Спиридова, В. Чучайкина, Е.М. Вербицкой, Н. Эйгенсона. В первой половине мая состоялись концерты лектория, посвященные М.П. Мусоргскому и А.П. Бородину.

Панорама музыкальной жизни Вологды военных лет отнюдь не исчерпывается деятельностью КЭБа и филармонии. Важным пластом советского искусства была широко развитая музыкальная самодеятельность, существенный вклад в поддержание уровня музыкальной культуры внесли представители музыкально-педагогического сообщества.

Вологодское музыкальное училище, учебное заведение с более чем 20-летней историей, в годы войны временно прекратило свою деятельность: 8 июня 1941 года педагогический совет собрался в последний раз, через месяц директор училища Е.И. Мартемьянова сдала на хранение в театр музыкальные инструменты и ноты, а здание училища было передано под госпиталь¹⁵. Однако в течение четырех военных лет не останавливала свою работу Музыкальная школа, в которую перешли многие училищные педагоги – возгла-

вивший школу И.Г. Гинецинский, одновременно исполнявший обязанности заведующего музыкальной частью театра, Л.В. Сокальская, А.И. Поникарова, Л.И. Кубасова, Р.Е. Подольная, Н.И. Варгенау и другие. Школа ежегодно устраивала концерты для жителей города, педагоги и учащиеся выступали на сборных пунктах и в госпиталях. В 1944 году два наиболее талантливых ученика – скрипач Зодим Носков и пианистка Елена Шипулина с успехом приняли участие во Всероссийском смотре музыкальных учебных заведений¹⁶.

В заключение приведу любопытный факт из музыкальной жизни послевоенной Вологды. В воспоминаниях профессора Вологодского государственного университета И.А. Подольного имеется упоминание об оркестре, выступавшем на одной из городских танцплощадок: «...летом 1946 (или 47 – точно не помню) там <...> заиграл оркестр, который по нынешним меркам мог бы называться, вероятно, симфоджазом, зазвучали новые модные танцевальные ритмы. Молодежь сразу перекочевала с других танцплощадок на “Динамо”. Поговаривали, что среди плененных в конце войны оказался чуть ли не полный состав оркестра Берлинского радио, призванный в армию Гитлера по приказу о тотальной мобилизации накануне краха... Но вскоре на площадку вернулись наши духовики. Нашлись люди, написавшие “куда следует” о том, что советской молодежи плясать под фашистские дудки негоже. Вот такая была музыка...»¹⁷.

Примечания

- ¹ Концертные бригады // Красный Север. 1941. 3 июля (№ 155).
- ² Работники искусств помогают фронту // Красный Север. 1941. 23 ноября (№ 277).
- ³ Там же.
- ⁴ Цит. по: Кириллова Э.А. Очерки музыкальной жизни Вологды 1940–1960-х годов // Вологда: Краеведческий альманах. Вологда, 2000. Вып. 3. С. 476–477.
- ⁵ Там же. С. 475.
- ⁶ Концерты в колхозной деревне // Красный Север. 1942. 8 октября (№ 238).
- ⁷ Открытие театра. «Песня о песне» // Красный Север. 1942. 17 ноября (№ 271).

- ⁸ Мейсель ЛГ. Открытие Вологодского эстрадно-музыкального театра // Красный Север. 1942. 20 ноября (№ 273).
- ⁹ Кириллова ЭА. До филармонии... // Вологодская филармония. Вологда, 2004. С. 81.
- ¹⁰ ГАВО. Ф. 4632. Оп. 1. Ед. хр. 1. Приказы и распоряжения по делам искусств. Л. 90.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же. Л. 97.
- ¹³ Бригада на фронт // Красный Север. 1945. 28 февраля (№ 41).
- ¹⁴ Музыкальный лекторий // Красный Север. 1945. 18 февраля (№ 34).
- ¹⁵ Кириллова ЭА. Вологодский музыкальный колледж. Вологда, 2008. С. 28.
- ¹⁶ ГАВО. Ф. 1928. Оп. 1. Ед. хр. 54. Протоколы педсовета, ведомости успеваемости. Л. 20–21 об.
- ¹⁷ Подольный ИА. Из записок Счастливого Человека (Педагогические раздумья). Вологда, 1994. С. 33. Небезынтересно, что сведения о немецких музыкантах подтверждаются воспоминаниями отметившего 15 февраля 2014 года свой 85-летний юбилей Зодима Дмитриевича Носкова, заместителя концертмейстера Академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии, концертмейстера симфонического оркестра КДЦ «Московский», в 1946 году в Вологде исполнявшего с оркестром пленных немцев Скрипичный концерт Ф. Мендельсона.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОМСК В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ: ПОТЕРИ И ОБРЕТЕНИЯ

Современный сибирский город Омск имеет давние музыкальные традиции, заложенные музыкантами-любителями еще в XVIII столетии. Развиваясь в целом в русле общероссийской музыкальной культуры, город всегда обладал своеобразием во всех сферах социально-культурной жизни. К 40-м годам XX века культурная инфраструктура Омска обрела все основные составляющие, характерные для музыкальной жизни областных советских городов. При областном концертно-эстрадном бюро создается профессиональный симфонический оркестр, областная филармония. Приступивший к работе в октябре 1939 года оркестр (дирижер Г.Д. Фрейлих) уже в декабре провел декаду советской музыки, дав 7 симфонических и 5 камерных концертов¹. Образованная в начале января 1940 года филармония, в состав которой включили симфонический оркестр, сразу же занялась организацией музыкально-просветительской деятельности. На берегу реки Омь возле сада «Аквариум» была построена специальная эстрада для регулярных симфонических концертов². В органах управления культурой прорабатывался вопрос открытия театра эстрадных миниатюр. Музыкальная фабрика наращивала ассортимент выпускаемых инструментов: балалаек, мандолин, гитар³. Гармонная мастерская наладила изготовление привлекательных для потребителя детских гармошек. Продуктивно работал драматический театр, во дворцах культуры действовали интересные самодеятельные хоры, вокальные и инструментальные ансамбли, оркестры народных инструментов. При областном радиокомитете был сформирован академический смешанный хор. За счет выпускников консерва-

торий пополнился педагогический состав музыкального училища.

Все это позволило проводить крупные художественные мероприятия, обозначившие наличие в городе значительных местных творческих сил, их потенциальные возможности. Уже в феврале 1940 года филармония, организовав цикл концертов, начала подготовку к празднованию 100-летия со дня рождения П.И. Чайковского⁴. А 7 мая в здании драмтеатра было проведено торжественное заседание, посвященное этой дате. В концерте участвовали симфонический оркестр, артисты филармонии, солисты Московской филармонии (пианист В.А. Архангельский, певица П.П. Савельева)⁵. В октябре этого же года областная радиостудия провела в воинской части гарнизона лекцию-концерт памяти М.И. Глинки⁶. 3 февраля 1941 года филармония организовала празднование 170-летия со дня рождения Л. Бетховена. В концертной части прозвучали Пятая симфония, увертюра «Леонора»⁷. 22 мая 1941 года по областному радио транслировали первый концерт молодого хора радиокомитета с классической программой: сочинения К. Глюка, Р. Шумана, части из «Реквиема» В.А. Моцарта (хормейстер – преподаватель музыкального училища, пианист Ю.Д. Лобков). В рецензии на выступление хора будущий основатель Омского русского народного хора Е.В. Калутин дал положительную оценку его мастерству⁸. 25 мая открылся городской парк, в котором играл популярный джаз-оркестр под управлением А.А. Коробченко.

Перспективным оказалось обращение к оперному жанру. 31 марта 1941 года филармония поставила с солистами и симфоническим оркестром (дирижер Г.Д. Фрейлих) сцены из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин». «Первый опыт нашей филармонии, – писали в газете, – безусловно, интересен»⁹. Эта работа продолжилась, и вскоре артисты филармонии в содружестве с самодеятельностью профсоюз медиков показали первый оперный спектакль – «Травиату» Дж. Верди. Главные партии исполняли как профессионалы, так и известные в городе любители: Виолетту – певица М.М. Николаева, Альфреда – доцент мединститута А.И. Баландин, Жермона – детский врач М.Г. Пантофель, Анину –

врач О.М. Павлова. Опера шла под симфонический оркестр, в костюмах, с декорациями и световым оформлением. Существенная без участия гастролеров, постановка вызвала огромный интерес музыкальной общественности и надежду на возрождение оперного театра, работавшего в Омске в 1920-е годы. Ободренный успехом творческий коллектив наметал приступить к разучиванию «Моцарта и Сальери» Н.А. Римского-Корсакова, «Демона» А.Г. Рубинштейна¹⁰.

Культурно-цивилизационное пространство Омска начала «сороковых-роковых» украшали гастроли приезжих артистов, крупных творческих коллективов. Только в 1940 году в Омске побывали: Государственный ансамбль песни и пляски РСФСР, Московский ансамбль оперетты, Московский концертно-тематический ансамбль профессора А.С. Богуславского, Ансамбль песни и пляски Удмуртской АССР. Состоялись также гастроли Свердловского и Украинского театров музыкальной комедии, Ленинградской академической хоровой капеллы (руководитель А.В. Свешников), Государственного ансамбля песни и пляски донских казаков. С успехом прошли выступления артистов балета А.А. Редель и М.М. Хрусталева, заслуженной артистки республики В.Л. Юреновой, Львовского театра джаза под управлением И. Герта (дирижер Р. Франк), солистов Большого театра И.П. Бурлака, Московской оперетты Е. Пшедборской, С. Стеценко.

На пороге войны, в июне 1941-го, музыкально-театральная жизнь Омска не ослабевала. С эстрады вещал мастер политической сатиры И.С. Набатов, на 20, 21 и 22 июня были назначены концерты солистки Большого театра В.В. Кригер. В драматическом театре шла комедия А.Е. Корнейчука «В степях Украины» с музыкальным оформлением А.Н. Карсика. Музыкальное училище объявило о начале очередного приема учащихся. Все настраивало на мирный лад, лишь гарнизонный красноармейский ансамбль песни и пляски, отражая тревожную международную ситуацию, выступал на сцене с актуальной программой «Красная Армия на страже советских границ». На воскресенье 22 июня в городском парке планировался праздник «Сабантуй», предусматривавший выступление десяти духовых оркестров, национальных самодеятельных коллективов, популярного в области

русского народного хора из села Крутинка¹¹. Ожидали гастролей Московского цыганского театра «Ромэн» с Лялей Черной, Иркутского областного театра оперетты, певицы А.А. Загорской, скрипача Б.Э. Гольдштейна.

Реакция советских людей на неожиданное известие о начале войны 22 июня 1941 года интерпретируется историками многозначно. Особую ценность в этом вопросе представляют письменные свидетельства, зафиксировавшие непосредственные впечатления современников об этом роковом дне. Интересную запись, например, сделал в дневнике омич, музыкант-любитель В.Г. Захаренко: «Сегодня радио передало ужасную, потрясающую новость: ночью Германия начала войну против нас. <...> Выйдя из клуба, я сразу обратил внимание на возбужденное, необычное состояние людей. У репродукторов толпы. <...> А по радио передают революционные песни, “Марш Коминтерна”. Неужели таким способом можно поднять дух народа? Весь день из репродукторов слышны русские народные песни, хор Пятницкого, марши Дунаевского, Покрасса. <...> По тому, как наши в первый же день войны оставили ряд городов, по тому, как не оправдались наши надежды на всемирную революцию в случае войны, по тому, как построены последние известия, чувствуется растерянность и правительства и народа. <...> Многие ругают правителей за то, что позволили себя обмануть мнимым договором с Германией. А там, на западе, рвутся снаряды, свистят пули и льется кровь. <...> Но Германии нас не одолеть»¹².

Начало Великой Отечественной войны вызвало и неслыханный патриотический подъем. Уже к концу 22 июня в военкоматы обратилось более тысячи омичей с просьбой отправить их на фронт. 23 июня была объявлена мобилизация военнообязанных, в этот же день состоялся многотысячный городской митинг¹³. В начале июля в летнем театре филармония успела еще раз поставить «Травиату», но этим дело закончилось. В действующую армию были призваны или пошли добровольцами многие артисты филармонии, работники клубов, преподаватели музыкального училища и музыкальной школы. Были расформированы симфонический оркестр, хор радиокомитета, парализована деятель-

ность филармонии, прекратили работу самодеятельные коллективы, ликвидирована Омская фабрика музыкальных инструментов. В наступивших экстремальных условиях культурный потенциал Омска понес, казалось бы, невосполнимые потери.

Но трансформация культурного потенциала Омска почти одновременно привела к его «подпитке» за счет внешних сил. Уже в начале июля 1941 года сюда, как и в другие города Урала и Сибири, организованно эвакуировали не только заводы, но и творческие коллективы из разных городов СССР. В частности, в Омск переместили Московский театр им. Евг. Вахтангова, Сталинградский театр Музыкальной комедии, часть симфонического оркестра из Симферополя. Поредевшее музыкальное сообщество Омска пополнилось высококвалифицированными музыкантами, прибывшими и в индивидуальном порядке из Одессы, Харькова, Киева, Ленинграда, Москвы. Среди них: дирижер и скрипач И.Е. Вейсенберг, музыковеды М.Ф. Гейлиг, И.А. Марголина, пианисты Б.М. Медведев, Е.А. Гомельская, Л.Б. Уманская, скрипачи Л.С. Марьясин, Г.И. Хумек, П.А. Смирнов, композитор Д.Б. Сагалов, певицы А.П. Еремеева, З.А. Медведева, хормейстер Т.А. Путалова и другие. Они незамедлительно включались в художественную жизнь города, будучи востребованными в филармонии, музыкальной редакции областного радио, музыкальном училище и музыкальной школе, клубах.

Исследователи истории музыкальной культуры СССР периода Великой Отечественной войны справедливо отмечают, что в регионах, куда эвакуировались исполнительские коллективы и учебные заведения, музыкальная жизнь не только не остановилась, но стала более интенсивной. Это было характерно и для культурной жизни Омска. Уже в августе 1941 года в городе работали группа артистов московских и ленинградских театров, ленинградский ансамбль цыганской песни и пляски, целый месяц в летнем театре городского сада играл джаз-оркестр Белорусской ССР под управлением Э. Рознера. В сентябре выступали певица А.П. Еремеева, ансамбль народного танца СССР И.А. Моисеева, джаз РСФСР под управлением Л.О. Утесова с участием солистки Э.Л. Уте-

совой, джаз Центрального Дома культуры железнодорожников во главе с Д.Я. Покрассом.

Проявляя инициативу, омские композиторы, не ожидая поступления из центра актуального репертуара, создают массовые антифашистские и оборонные песни. Филармония устраивает их общественное прослушивание, включает в программы выступлений творческих коллективов. В шефских концертах в госпиталях, призывных пунктах, воинских частях, по местному радио звучат сочинения Д.Б. Сагалова («Походная песня» на стихи М.В. Исаковского, «Платочек» на стихи местного поэта М. Прокопенко, «Посылка» на текст А.Т. Твардовского, «Комсомолка-партизанка»), песня Эйделясона «Три товарища» (стихи М.В. Исаковского) и некоторых других композиторов. В ноябре 1941 года пьесой В. Шекспира «Много шума из ничего» с музыкой Т.Н. Хренникова открывает свой сезон в Омске Театр им. Евг. Вахтангова.

Экстремальные условия второго года войны не помешали интенсификации гастрольно-концертной жизни Омска. Уже в начале 1942 года любители музыки слушали первоклассных артистов, исполнительские коллективы экстра-класса. В переполненном эвакуированными и военными городе наверняка нашлось немало ценителей камерно-инструментального исполнительства, пришедших на встречу с заслуженным коллективом Украины Струнным квартетом им. Вильома¹⁴. В мае-июне впечатления от этих встреч были дополнены концертами уникального по мастерству Струнного квартета им. А.К. Глазунова (омичи впервые слушали оба ансамбля еще в 1920-х годах).

В начале августа 1942 года Омская филармония объявила о предстоящих гастролях Государственного симфонического оркестра СССР (дирижер Н.Г. Рахлин) и Государственного хора Союза ССР (руководитель и дирижер А.В. Свешников). Открылись они 25 августа исполнением симфонических сочинений П.И. Чайковского. Но центральное место в программе предстоящих концертов оркестра должна была занять Седьмая симфония Д.Д. Шостаковича. 29 августа в местной газете появилась статья, вводившая слушателей в мир художественных образов симфонии, раскрывавшая ее пафос¹⁵. Вечером этого же дня в театре городского

сада под управлением Н.Г. Рахлина состоялась историческая омская премьера эпохального сочинения. Она добавляет новые, малоизвестные сведения об исполнении знаменитого произведения в военные годы.

Осознавая важность момента, Областной радиокомитет организовал трансляцию симфонии по радио, сделав ее достоянием широкого круга жителей области. Отдававший все силы для победы город не мог не откликнуться сердцем на эту величественную и героическую музыку. И хотя живых свидетелей того концерта отыскать не удалось, ясно, что впервые сыгранная в Омске «Ленинградская» симфония, безусловно, произвела на всех, кто смог ее прослушать, сильнейшее впечатление. Л. Марьясин, оценивший приезд в Омск двух крупнейших коллективов как выдающееся событие культурной жизни, писал: «Подлинным событием цикла симфонических концертов явилось исполнение 7-й симфонии Шостаковича <...> Это грандиозное полотно советского симфонизма, написанное с блестящим мастерством, нашло в лице Государственного оркестра СССР и дирижера Н. Рахлина своего интересного истолкователя. Трудно после одного прослушивания дать исчерпывающую характеристику произведения и его исполнения, но одно ясно, что в мировой музыкальной литературе есть не много произведений, способных с такой силой волновать слушателя. Уже с первых тактов музыка покоряет своим величием и монолитностью, оригинальностью мелодического построения и насыщенностью оркестрового звучания»¹⁶. Омская премьера Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича, подключившая мысли и чувства омичей к единому музыкально-энергетическому полю страны, явилась, несомненно, кульминационной точкой художественной жизни города военной поры.

Не менее значительными в этом плане были и почти двухнедельные гастролы симфонического оркестра и артистов концертного бюро Ленинградской филармонии в августе 1943 года. Художественным руководителем и главным дирижером оркестра был заслуженный артист РСФСР Е. Мравинский. Некоторыми концертами дирижировали Н.С. Рабинович, Н.А. Шкаровский, в одном из них за пультом

стоял молодой К. Зандерлинг. В исполнении оркестра звучала русская и зарубежная симфоническая музыка, пели великолепные певцы – заслуженные артистки РСФСР А.А. Халилеева, Е.М. Вербицкая, А. Ляхова, В.П. Арканов, Д. Козлов. Кроме того, ленинградцы представили публике лекции-концерты «М.И. Глинка», «П.И. Чайковский» (лектор-музыковед Ю.Я. Вайнкоп), оперу П.И. Чайковского «Евгений Онегин» в концертном варианте¹⁷.

Привлекали слушателей и концерты исполнителей на струнных смычковых инструментах: скрипачей Б.Э. Гольдштейна, М.И. Фихтенгольца, виолончелистов А.Я. Феркельмана, молодого Д.Б. Шафрана. На многих концертных площадках блистал скрипач Г.И. Хумек, мастерство и виртуозный исполнительский стиль которого вызывали восторженные отзывы слушателей. Афиши и газетные анонсы тех лет богаты именами виднейших представителей отечественной пианистической школы. На фоне фронтовых сводок, напряженных трудовых будней их выступления становились яркими событиями повседневной жизни Омска, давали возможность слушателям забыть на время тяготы войны, погрузиться в мир высокого искусства. Так, в январе 1942 года в городе с большим успехом дал три концерта лауреат всесоюзного и международных конкурсов, доцент Московской консерватории Я.В. Флиер. «Крупные победы, одержанные им на всесоюзном и международных конкурсах, – писала в «Омской правде» М.Ф. Гейлиг, – выдвинули его в первый ряд советских пианистов. Глубокая содержательность музыкальных образов, эмоциональная насыщенность, яркая виртуозность – вот те черты, которые характеризуют исполнительский облик Флиера»¹⁸. Летом того же года играли «звездные» лауреаты всесоюзных и международных конкурсов Э.Г. Гилельс, Т.И. Гольдфарб, Я.И. Зак, аспирант Московской консерватории Л. Финкельштейн, доцент Ленинградской консерватории Н.Е. Перельман. Январь 1943 года был интересен концертами одной из любимых учениц Г.Г. Нейгауза – Б.С. Маранц, а в сентябре в исполнении лауреата международного конкурса пианистов Р.В. Тамаркиной звучали сочинения Р. Шумана, Ф. Листа, Ф. Шопена, С.В. Рахманинова.

Интересная страница музыкальной летописи военного Омска связана с личностью Г.Г. Нейгауза. Известно, что освобожденный из заключения 19 июля 1942 года и высланный из Москвы с запрещением проживать в режимных местах, он тремя неделями позже отправился на Урал, остановившись в Свердловске¹⁹. 25 августа 1942 года Г.Г. Нейгауз писал Т.Н. Гусевой: «В здешней консерватории я уже зачислен с 10.08, все спрашивают, – когда же концерты, но пока здоровье не позволяет»²⁰. Но уже 30 октября 1942 года он сообщал Б.Я. Вайншенкеру, что работа идет энергично: «Интерес к моей работе большой. Концерты уже давал (здесь и в Омске) и еще скоро опять будут»²¹. Очевидно, что между 25 августа и 30 октября 1942 года Г.Г. Нейгауз дал не менее двух концертов, быстро восстановив после тюремного заключения исполнительскую форму.

Имеющиеся в нашем распоряжении материалы позволяют дополнить эти сведения малоизвестными деталями. В Омске пианист пробыл достаточно долго для гастролера и дал по линии Омской филармонии цикл публичных концертов в помещении Театра юного зрителя: 28, 29 сентября и 1 октября 1942 года. Два из них – с монографическими программами: первый из сочинений Ф. Шопена, второй – А.Н. Скрябина²². Помимо того, Г.Г. Нейгауз играл и в камерной обстановке, для преподавателей и студентов музыкального училища²³. Известный актер и режиссер А.Д. Дикий, работавший тогда в Омске в Театре им. Евг. Вахтангова, свидетельствовал, что проводил с Нейгаузом «много вечеров в беседах об искусстве»²⁴. Откликов на эти выступления пианиста нами пока не найдено.

Немало слышали омичи в военное лихолетье и виднейших представителей вокальных школ и направлений. Помимо артистов Ленинградской филармонии, в городе на Иртыше гастролировали лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, солистка Ленинградского театра оперы и балета С.М. Ивницкая, лауреат Всеукраинского конкурса музыкантов-исполнителей Е. Савицкая, солистка Всесоюзного гастрольно-концертного объединения Н.И. Первозванская, артистки Московского театра оперетты Е. Пшедборская, Н. Мурзей, заслуженный артист РСФСР

М.И. Эпельбаум. С особым волнением слушали омичи концерты местной уроженки, лауреата Всесоюзного конкурса артистов эстрады, колоратурного сопрано Д.Я. Пантофель-Нечецкой, редких для Сибири гостей – драматического тенора, солиста Варшавской оперы Е. Циммермана, негритянского певца Вейланда Рота (Роуд). Побывавший на его выступлении современник описал его внешность – «высокий рост, атлетическое телосложение». У публики артист пользовался большим успехом, и «после каждого исполнения номера, на бурные аплодисменты негр отвечал добродушной улыбкой и неуклюжим поклоном»²⁵. Предположительно, успех певца объяснялся тем, что он олицетворял собой американский народ, оказывающий СССР материальную помощь в войне по ленд-лизу. Впечатляющим был «десант» украинских мастеров вокала в декабре 1942 года – солистов объединенного Днепропетровского и Одесского театров оперы и балета – заслуженного артиста Украины И.Л. Бронзова (баритон), И.К. Тоцкого (бас), лауреата Всесоюзного конкурса исполнителей О.Н. Благовидовой (меццо-сопрано), Е. Бржеской (сопрано)²⁶.

Слушали омичи и многих мастеров эстрады: певца З.Б. Шульмана, исполнительниц жанровых и сатирических песен Э.Е. Аренс, лирических песен Л. Геоли, И. Рович, старинных цыганских романсов и таборных песен Е.Н. Юровскую, А.П. Еремееву. В апреле 1942 года с большим успехом пел обладатель выразительного тенора – любимец публики, популярнейший В. Козин. Его хорошо знали не только по многочисленным грампластинкам и радио. В Омске он уже бывал на гастролях в июне 1938 года. В этот приезд знаменитый певец исполнял не только известные старинные русские и цыганские песни, но и новые, созданные в последнее время – «Татьяна», «Одессит-Мишка», военные песни²⁷.

Вписаны в музыкальную летопись военного Омска и различные джазовые коллективы. В начале сентября 1942 года в городе играл Черновицкий джаз под управлением Г. Генисберга; в августе 1943 года – джазовый оркестр под управлением Л.О. Утесова; в начале сентября этого же года – Московский аккордеон-джаз под руководством певца и композитора И. Ильсарова. В 1942 и 1943 годах в Омск вновь

приезжал полюбившийся слушателям джаз Белорусской ССР под управлением Э. Рознера. Интерес к коллективу был столь велик, что в июле 1943 года артисты вынуждены были давать ночные концерты²⁸. Нельзя не упомянуть и о гастролях Шахтерского ансамбля песни и танца, а также оригинального по своей истории и исполнительскому облику Московского хора русской песни под руководством П. Яркова.

Собранные материалы свидетельствуют о сотворчестве, взаимном обогащении местных и «пришлых» культурных сил, как на профессиональном, так и личностном уровне. Так, местные власти, готовясь принять Театр им. Евг. Вахтангова, намеревались перевести Омский областной драматический театр в Тару, чтобы освободить сцену для москвичей. Затем от этой идеи отказались, и в одном здании стали одновременно успешно сосуществовать два театра, органично дополняя друг друга²⁹. Их артисты регулярно участвовали в совместных концертах, композитор «вахтанговцев» А.А. Голубенцев писал музыку и к спектаклям Омского драматического театра. В январе 1942 года он был назначен заведующим музыкальной частью открытого по решению Омского облисполкома театра эстрады³⁰. В свою очередь преподаватель музыкального училища Е.В. Калугина работала в Театре им. Евг. Вахтангова хормейстером, а выпускница училища М.П. Успенская, обладательница чистейшего колоратурного сопрано, эпизодически пела в спектаклях (романс Нины в «Маскараде», «Ивушка» в «Отелло»)³¹.

Эвакуированные в Омск музыканты достаточно быстро адаптировались к новым для себя социальным и природно-географическим условиям жизни, активно «встраивались» во многие сферы музыкальной культуры города. М.Ф. Гейлиг, эрудированный лектор-музыковед, прекрасная пианистка, не только вела музыкально-теоретические дисциплины в музыкальном училище, но и выступала в передачах на радио, в филармонии, с критическими статьями в местной периодической печати³². Слушатели ее семинаров по истории музыки делились с нами незабываемыми впечатлениями о высочайшем уровне их проведения³³. Талантливая пианистка Л.Б. Уманская много играла в училище как иллюстратор, получив у учащихся за техническое

мастерство прозвище «золотые косточки»³⁴. Л.С. Марьясин преподавал скрипку не только в училище, но и в музыкальной школе, организовал там детский оркестр, писал интересные аналитические рецензии на концерты³⁵. 30 мая 1943 года в театре городского сада на открытии летнего сезона была исполнена оратория «Сибирь боевая». В ее подготовке участвовали артисты театров им. Евг. Вахтангова, Сталинградской музыкальной комедии, областного драматического, вокальный ансамбль филармонии, несколько духовых оркестров³⁶.

Все это способствовало повышению профессионального уровня местных музыкантов, формированию у них определенных представлений об эталонных образцах исполнительской культуры. Не случайно многие выпускники музыкального училища стремились поступать в консерватории. Упоминавшаяся выше М.П. Успенская, например, впоследствии успешно окончила вокальный факультет Московской консерватории³⁷. Сохранились уникальные свидетельства о мощном влиянии исполнителей на душевный мир слушателей. Тот же Г.И. Захаренко, работавший в годы войны машинистом паровоза, 9 января 1942 года зафиксировал в дневнике впечатления от игры Г.И. Хумека: «Вчера я впервые в своей жизни слышал настоящего скрипача, и скрипка стала моим любимым инструментом... Чистота звуков безупречна. В его руках скрипка поет волшебным голосом, душа испытывает упоительную негу. <...> Музыка грустна, слушая ее переливы, всё поет в душе, а мир так прекрасен»³⁸. Студентка музыкального училища Л. Кралиш записала 18 января 1942 года в личный дневник: «Еще несколько слов о Якове Флиере. Я слушала этого виртуоза, и он произвел на меня большое впечатление. Больше недели мелодии произведений, им игранных, звучали у меня в ушах. Впечатление колоссальное»³⁹. Встречи с искусством скрашивали тяжелые будни военного времени, вводили слушателей в мир высоких эстетических представлений, служили своеобразными «инвестициями» в культуру будущего.

В 1943 году пульс музыкально-концертной жизни Омска постепенно ослабевал. Основная причина заключалась в том, что в освобожденные от немцев родные края потяну-

лись из сибирской глубинки эвакуированные музыканты, творческие коллективы. Поредел педагогический состав музыкального училища, в августе закончил в Омске свою работу Театр им. Евг. Вахтангова⁴⁰, в сентябре – Сталинградский театр музыкальной комедии⁴¹. Поддержать слабеющий тонус музыкальной жизни старались областной радиокomitee, местные театральные зрелищные учреждения – драматический театр, филармония, цирк. В тяжелейшее время судьбоносной войны, забирающей все материальные ресурсы, принимаются решения о развитии сферы культуры и искусства. В начале 1942 года по постановлению облисполкома открывается Театр эстрады⁴². В октябре того же года филармония объявляет набор в женский вокальный ансамбль, на основе которого впоследствии будет создан Омский русский народный хор⁴³. В 1943 году при областном радиокomitee создаются малый симфонический оркестр (дирижер И. Тесслер) и ансамбль русских народных инструментов (руководитель – инженер Г.П. Ситников). В июле-сентябре 1943 года Областной и городской комитеты ВКП (б), активизируя культурно-досуговую деятельность трудящихся, объявили первый за последние годы городской смотр художественной самодеятельности⁴⁴. В декабре силами артистов филармонии и драматического театра с участием певиц С. Ивницкой, А. Еремеевой и П. Антиповой был дан патетический концерт «Русская земля» (автор музыки – бывавший в Омске композитор А.Ф. Пащенко)⁴⁵.

Как видим, конфигурация музыкальной культуры Омска периода Великой Отечественной войны была неординарной и динамичной. В ее орбиту были вовлечены не только местные музыканты, но и лучшие исполнительские силы из центральных городов СССР. Это подняло уровень творческой инициативы, сформировало высокие эталоны в музыкальном исполнительстве, во многом предопределило ход дальнейшего интенсивного развития музыкальной культуры города уже в последующие десятилетия. Вместе с тем знакомство с музыкальной летописью «военного» Омска, «рассредоточенной» в архивных материалах, газетных публикациях, старых афишах и семейных документах, показывает ее сходство с процессами, протекавшими в других

сибирских (и не только сибирских) городах. Эти знания органично вплетаются и дополняют общероссийскую историю музыкальной жизни страны в экстремальный период Великой Отечественной войны.

Возможно, представленный материал покажется перегруженным деталями, датами – своеобразным калейдоскопом личностей и событий. Это связано с намерением автора статьи не только показать «сухую» схему формирования культуры военного города, но и персонифицировать ее, расцветив известными и малоизвестными именами артистов, которые, укрепляя дух соотечественников, внесли свой вклад не только в культурную жизнь Омска XX века, но и в дело великой Победы.

Примечания

- ¹ Омская правда. 1940. 5 января.
- ² Эстрада летом // Омская правда. 1940. 14 мая.
- ³ Омская правда. 1940. 30 января.
- ⁴ Омская правда. 1940. 2 февраля.
- ⁵ Омская правда. 1940. 5 мая.
- ⁶ Концерт памяти М.И. Глинки // Омская правда. 1940. 1 ноября.
- ⁷ Концерт-лекция // Омская правда. 1941. 13 февраля.
- ⁸ *Калугина Е.В.* Хор радиокомитета // Омская правда. 1941. 29 мая.
- ⁹ *Лореш Э.* Хороший почин Омской филармонии // Омская правда. 1941. 1 апреля.
- ¹⁰ Омская правда. 1941. 13, 15 июня.
- ¹¹ Омская правда. 1941. 17 июня.
- ¹² Личный архив Белокрыса М.А. Рукопись: Захаренко Г.И. Записки (1940–1942). Т. 2. Л. 41.
- ¹³ Очерки истории города Омска. Омск. XX век / под ред. А.П. Толочко. Омск, 2005. Т. 2. С. 201.
- ¹⁴ *Марьясин Л.* Концерт квартета имени Вильома // Омская правда. 1942. 18 февраля.
- ¹⁵ *Шульман М.* Поэма о борьбе и грядущей победе (К исполнению в Омске Седьмой симфонии Шостаковича) // Омская правда. 1942. 29 августа.
- ¹⁶ *Марьясин Л.* Праздник советской музыкальной культуры (Концерты Государственного симфонического оркестра и хора Союза ССР) // Омская правда. 1942. 2 сентября.
- ¹⁷ Омская правда. 1943. 6, 7, 8, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23 августа.

- ¹⁸ *Гейлиг М.* Концерты Якова Флиера // Омская правда. 1942. 11 января.
- ¹⁹ *Федорович Е.Н.* Генрих Густавович Нейгауз // Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского: 75 лет истории. Екатеринбург, 2009. С. 205.
- ²⁰ *Нейгауз Г.Г.* Литературное наследство. Письма. М., 2009. С. 247.
- ²¹ Там же. С. 249.
- ²² Омская правда. 1942. 27 сентября, 1 октября.
- ²³ Архив Омского музыкального училища им. В.Я. Шебалина. Альбом № 2. Л. 3.
- ²⁴ *Дельсон В.Ю.* Генрих Нейгауз. М., 1966. С. 35.
- ²⁵ Личный архив Белокрыса М.А. Рукопись: Захаренко Г.И. Записки (1940–1942). Т. 3. Б. п. 15 марта 1942.
- ²⁶ Омская правда. 1942. 27, 29 декабря.
- ²⁷ Хроника искусств // Омская правда. 1942. 18 апреля.
- ²⁸ Омская правда. 1943. 16 июля.
- ²⁹ *Васильева С., Перишина Л.* Омск как пароль. Омск, 2007. С. 7.
- ³⁰ Омская правда. 1942. 7 января.
- ³¹ *Белокрыс М.А.* Музыкальная культура Омского Прииртышья в лицах (XVIII – середина XX вв.). Биобиблиографический словарь. Омск, 2015. Т. 4. С. 354–356.
- ³² *Осипова В.Д.* Уроки Мастера (штрихи к портрету М.Ф. Гейлиг) // Омское музыкальное училище имени В.Я. Шебалина в культурном пространстве России. Материалы Всероссийской заочной научно-практической конференции с международным участием, посвященной 90-летию Омского музыкального училища имени В.Я. Шебалина (Омск, декабрь 2008). Омск, 2008. С. 93–99.
- ³³ *Белокрыс М.А.* Музыкальная культура Омского Прииртышья в лицах (XVIII – середина XX вв.). Биобиблиографический словарь. Омск, 2001. Т. 1. С. 127.
- ³⁴ Там же. Т. 4. С. 346–347.
- ³⁵ Там же. Т. 3. С. 186–187.
- ³⁶ Омская правда. 1943. 29 мая.
- ³⁷ *Белокрыс М.А.* Музыкальная культура Омского Прииртышья в лицах... Т. 4. С. 354–356.
- ³⁸ Личный архив Белокрыса М. А. Рукопись: *Захаренко Г.И.* Записки (1940–1942). Т. 2. Л. 70.
- ³⁹ Личный архив Белокрыса М.А. Рукопись (ксерокопия): *Крапиш Л.* Дневник: мне 16 лет, 1941. Л. 3 об. Подлинник находится в Архиве В.Н. Звегинцева (Новая Зеландия, г. Веллингтон).
- ⁴⁰ *Рыжакин Я.* 22 месяца работы театра им. Евг. Вахтангова в Омске // Омская правда. 1943. 29 августа.

- ⁴¹ *Кутасов И.* Полгода работы в Омске (Сталинградский театр музыкальной комедии) // Омская правда. 1943. 19 сентября.
- ⁴² Подготовка к открытию театра эстрады // Омская правда. 1942. 7 января.
- ⁴³ Омская правда. 1942. 21 октября.
- ⁴⁴ Смотр художественной самодеятельности // Омская правда. 1943. 7 июля; *Малочевский Б.* Перед городским смотром художественной самодеятельности // Там же. 22 сентября.
- ⁴⁵ *Рудник С.* Концерт «Русская земля» // Омская правда. 1943. 24 октября.

**ТЕМА ВОЙНЫ
В МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ВОЕННОГО ВРЕМЕНИ**

ВОЕННАЯ МУЗЫКА И «МУЗЫКА» ВОЙНЫ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА КУПРИНА

Одной из характерных черт современного отечественного музыкознания является стремление к максимальной научной точности. Сама по себе эта тенденция может лишь приветствоваться, если только не перейдена грань, за которой начинается формализация и выхолощенность, что, к сожалению, нередко встречается в работах наших исследователей. Одновременно теряется интерес к ощущению трепетного пульса художественной ткани. Пафос предлагаемой статьи, между тем, заключен именно в этом: предложить читателю приобщиться к живому – меткому и образному, замечательному гибкостью и естественностью интонаций – слову Куприна, тем более что в данном случае оно связано с эксклюзивной темой военной музыки и музыки войны в его прозе. Чтобы поднять ее, пришлось перечитать не только сочинения писателя с очевидной и скрытой военной тематикой, но и очерки, до которых вообще мало кто добирался, кроме профессиональных словесников.

Среди русских литераторов-классиков А.И. Куприн, как никто другой, много и подробно писал о военной музыке. Объясняется это целым рядом причин: детскими впечатлениями, военным образованием, военной службой и природной музыкальностью. Поскольку Куприн был сыном рядового дворянина и отец умер, когда ему был только год, для него существовал лишь один путь получения образования – военные учебные заведения и военная карьера.

Выйдя из Московского Разумовского сиротского пансиона в 1880 году, он поступил во Второй Московский кадетский корпус, затем – в Александровское военное пехотное училище в Москве. Это было прославленное учебное заведе-

ние, неслучайно с 1908 года в списках его юнкеров числился цесаревич – великий князь Алексей Николаевич.

В 1890 году Куприн в чине подпоручика заканчивает училище и командировается в 46-й Днепровский пехотный полк, где проводит четыре тягчайших года. Единственным положительным результатом этого пребывания стал бесценный для будущего писателя опыт: познание всей подноготной русской армии конца XIX века, что позволило ему описать царившие в ней порядки в гениальном «Поединке».

В течение полутора десятилетий военной карьеры Куприн постоянно сталкивался с военной музыкой. Не только он, конечно, – все его однокашники и сослуживцы, но только он захотел и, главное, смог создать почти исчерпывающую панораму военной музыки своего времени. Обеспечила эту возможность и его природная музыкальность, и склонность к тотальной фиксации всех звуковых впечатлений – в чем бы они ни выражались.

В крупном плане описываемая Куприным военная музыка подразделяется на две области: **военная музыка мирного времени** и **музыка собственно военных действий**.

Музыка мирного времени – это музыка в полках: военные оркестры, строевые песни, музыка смотров на плацу. В описании ее конкретных проявлений Куприн далек от прекраснотушия, иногда показывает ее беспощадно жестко. Хотя бывают и исключения, к которым относится военный оркестр, бывший подлинной страстью Куприна. Когда в «Поединке» Ромашов вспоминает, как в детстве, когда мать запирала его дома, он спускался по водосточной трубе из окна и увязывался на другой конец Москвы за военной музыкой или похоронными духовыми оркестрами, скорее всего, он описывает свои детские проказы-увлечения.

В Александровском училище музыкальные представления Куприна существенно пополнились. К этому знаменитому на всю Россию учебному заведению был приписан один из лучших военных оркестров того времени, который, как пишет Куприн, составлял «почтенную московскую достопримечательность». Он пишет о нем с таким восторгом, что возникло естественное желание узнать об этом коллективе побольше. Однако не помогла ни специальная литература¹,

ни Интернет. В конечном итоге пришлось признать, что самая объемная информация дана именно Куприным в романе «Юнкера». Характерно, что тот же Бабурин, описывая Александровское училище, постоянно ссылается на этот автобиографический роман писателя. Созданный уже в эмиграции, он окрашен в ностальгические тона: возвращение в мир юности доставляет автору истинное наслаждение.

Именно с таким чувством описан училищный оркестр, чему посвящена самостоятельная глава (VI, «Танталовы муки»). Руководил им, со дня основания в 1863 году, знаменитый Крейнбринг. Это подлинная историческая личность, как и персоналия молодых исполнителей Москвы на духовых инструментах времени обучения Куприна (первая половина 1880-х годов), многие из которых в Александровском оркестре отбывали призыв. Куприн с нескрываемым восторгом перечисляет – поименно! – «звездный» состав коллектива, подчеркивая, что многие музыканты были недавними, лучшими выпускниками Московской консерватории. Из Александровки после окончания службы они переходили в великолепный оркестр Большого театра. Отдельного внимания удостоивается также несменяемый, «великий», по определению Куприна, артист Индурский, барабанщик Александровского оркестра – «маленький, стройный старичок с черными усами и с седыми баками по пояс. *Он первейший из всех барабанщиков Московского военного округа, а может быть, всего мира...*» известно, что Индурский никому не хочет сообщить тайну своей несравненной дробы и унесет ее с собой в могилу»².

Оркестр играл не только в особых случаях, но каждую неделю, по четвергам, во время обеда юнкеров. Отметим это как примечательный факт, весьма существенно пополняющий наши представления о военном образовании в царской России. В норме были и аплодисменты, и заказ на исполнение какой-нибудь любимой вещицы, например «Мельницы», или «Турецкого патруля», или «Почты в лесу». Это названия, которые упоминает Куприн. Что это за музыка – выяснить не удалось. Можно только констатировать, что репертуар оркестра, описанный Куприным, отличался невероятной широтой и традиционной для военных оркестров «всеядностью»: от незатейливых шлягеров того времени до труднейших

сочинений западной и русской классики, включая безумно сложную в техническом отношении увертюру к глинкинскому «Руслану». Как пишет Куприн, исполняли мастерски, с деталями, создавали *«самое сладкое пиано с тонким совершенством хорошего струнного оркестра»*³.

Само собой разумеется, инструментальный состав военного оркестра Куприн знал досконально: основные инструменты, их разновидности, строи и, конечно, их образные возможности. Описывая сцену смотра полка, он суммарно дает краткие, но поэтичные характеристики образных амплуа: *«С правого фланга резко, весело и отчетливо понеслись звуки встречного марша. Точно шаловливые, смеющиеся дети, побежали толпой резвые флейты и кларнеты, с победным торжеством вскрикнули и запели высокие медные трубы, глухие удары барабана торопили их блестящий бег, и не поспевавшие за ним тяжелые тромбоны ласково ворчали густыми, спокойными, бархатными голосами»*⁴.

У этой линии есть свой апогей. В «Юнкерах» Куприн вспоминает, как в октябре 1888 года, после спасения во время крушения царского поезда, когда чудом никто не пострадал, Александр III приехал в Москву поклониться древним святым. Его встреча была устроена воистину «по-царски». Все полки были выстроены в ожидании его появления (фрагмент дается с большими купюрами):

«Ухо слышит, что откуда-то справа далеко-далеко раздается и нарастает особый, до сих пор неразличимый шум, подобный гулу леса под ветром или прибою невидимого моря...

Какими словами мог бы передать юнкер Александров *это медленно наплывающее чудо, которое должно вскоре разрешиться бурным восторгом*, это страстное напряжение души, растущее вместе с приближающимся ревом толпы и звоном колоколов. Вся Москва кричит и звонит от радости. Вся огромная, многолюдная, крепкая старая царева Москва. Звонит и Благовещенский, и Успенский соборы, и Спас за решеткой, и, *кажется, загремел сам Царь-Колокол и загрохотала сама Царь-Пушка!*

А когда в этот ликующий звуковой ураган вплетают свои веселые медные звуки полковые оркестры, то кажется, что слух уже пресыщен, – что он не вместит больше.

Но вот заиграл на правом фланге и их знаменитый училищный оркестр, первый в Москве. В ту же минуту в растворенных настежь сквозных золотых воротах, высясь над толпою, показывается царь»⁵.

Куприн создает здесь самую настоящую стереофоническую феерию: рев толпы, уподобленный многим природным стихиям, звон колоколов, подключение полковых оркестров, к которым в последнюю минуту присоединяется знаменитый училищный... Как истинный драматург-симфонист он выстраивает *грандиозное крещендо* – «ликующий звуковой ураган», а на гребне его располагает нечто совершенно невероятное: в данном случае почти фантастическое, так как мы слышим то, что никогда не звучало и не будет звучать – гром Царь-Колокола и грохот Царь-Пушки!

В отличие от ностальгических «Юнкеров», в «Поединке» Куприн совсем не восторжен, и больше всего описывает, конечно, музыкальные военные будни, причем с той стороны, которая для непосвященных остается полностью закрытой. Это взгляд изнутри, фиксирующий неведомую штатским, опостылевшую солдатам повседневность. Именно так Куприн представляет солдатские песни и пляски: не бодрые и залихватские, а «из-под палки». «Солдаты осунулись и глядели идиотами. В редкие минуты отдыха из палаток не слышалось ни шуток, ни смеха. Однако их все-таки заставляли по вечерам, после переклички, веселиться. И они, собравшись в кружок, с равнодушными лицами гаркали:

Для расейского солдата
Пули, бонбы ничего,
С ними он запанибрата,
Всё безделки для него.

А потом играли на гармонии плясовую, и фельдфебель командовал:

– Грегоращ, Скворцов, у крут! Пляши, сукины дети!.. Веселись!

Они плясали, но в этой пляске, как и в пении, было что-то деревянное, мертвое, от чего хотелось плакать»⁶.

Вот купринский образец «смеха сквозь слезы», данный с беспощадной правдивостью. Рядовые поют и пляшут весе-

лье, будучи разбитыми и бессильными «идиотами». Поэтому они даже не притворяются. Истинные марионетки.

Все, что до этого было перечислено, – примеры реальной военной музыки: ее поют, исполняют на различных музыкальных инструментах и пр. Но есть у Куприна и «метафорическая» военная музыка. И для нас она представляет наибольший интерес.

«Метафорическая музыка» Куприна – это **звуковые образы военной службы и звуковые образы собственно военных действий**, созданные без участия музыкальных инструментов, без вокала. В зону метафорической музыки попадают особые типы лингвофонетических конструкций – таких, например, как «музыка» военных учений и команд.

Один из персонажей «Поединок» рассказывает: «Смотрю, в одиннадцатой роте сигналы учат. Хором. “На-ве-ди, до гру-ди, по-па-ди!” Я спрашиваю поручика Андрусевича: “Почему это у вас до сих пор идет такая музыка?” А он говорит: “Это мы, вроде собак, на луну воём”»⁷. Показательно, что сами офицеры называют эту хоровую муштру музыкой, но, конечно, несерьезно, откровенно иронично.

Чуть дальше: «Сми-ирррна! – закричал протяжно, строго и возбужденно капитан Слива с другого конца площади <...>. Солдаты громко и нестройно закричали с разных углов плаца: – Здравия желаем, ваш-о-о-о!»⁸

В такого рода произнесении-выкрикивании команд проявлялось виртуозное владение *техникой голосового устрашения*. Это – военная азбука, усваиваемая на подсознательном уровне, это – ежедневная музыка военной командно-усмиряющей дисциплины. Типовые интонационные формулы военных команд закреплялись десятилетиями и на протяжении нескольких веков не претерпели никаких изменений. Они входили в плоть и кровь, как заученные наизусть положения воинского устава. Так же как и ответы подчиненных: «Между офицером и денщиком давно уже установились простые, доверчивые, даже несколько любовно-фамильярные отношения. Но когда дело доходило до казенных официальных ответов, вроде “точно так”, “никак нет”, “здравия желаю”, “не могу знать”, то Гайнан невольно выкрикивал их

тем <...> сдавленным, бессмысленным криком, каким всегда говорят солдаты с офицерами в строю»⁹.

Куприн фактически создает в романе звуковой командно-ответный армейский кодекс. И делает это с блеском.

Наиболее сложно метафорическая музыка войны представлена в очерке Куприна «События в Севастополе», подлинном его шедевре, несмотря на то что это – формально – не художественная проза. Он небольшой – всего пять неполных страниц текста, на которых Куприн рассказывает о восстании на крейсере «Очаков». Описывая, он ничего не «выдумывает», поскольку ему довелось быть очевидцем события, фактически это дневниковая запись трагедии, произошедшей в ночь на 15 ноября 1905 года. Кстати, первое название очерка – именно «Ночь 15 ноября». Эта трагедия наблюдалась писателем с берега и фиксировалась во всех визуально-звуковых подробностях. Самое примечательное в созданной, поистине апокалипсической, картине – параллельное воспроизведение визуального и звукового ряда происходящих событий. Куприн дает их в синхронной динамике. Основные звенья этой трагедии представим в виде цитат.

Начало.

Звук:

«Мы в Балаклаве услышали первые звуки канонады часа в три-четыре пополудни. Сначала думали, что это салюты в честь монарха или кого-то из его августейшей семьи. Но выстрелов было слишком много, более сорока [блистательный зачин: царскую расправу Куприн начинает с обманной мысли о салюте в честь монарха. – И.С.]»¹⁰.

Вид:

«Точно кошмарный обрывок из картины переселения народов, гонимых страхом смерти... Дорога к Севастополю идет в гору. Когда мы поднялись на нее, то увидели дым от огромного пожара. Весь город был залит электрическим светом

прожекторов, и в этом мертвом, голубоватом свете клубы дыма казались белыми, круглыми и неподвижными. Город точно вымер...»¹¹.

Продолжение. Въезд Куприна в Севастополь.

Вид:

«Посредине бухты огромный костер, от которого слепнут глаза и вода кажется черной, как чернила. Три четверти гигантского крейсера – сплошное пламя. Остается целым только кусочек корабельного носа, и в него уперлись неподвижно лучами своих прожекторов “Ростислав”, “Три святителя”, “XII Апостолов”»¹².

Звук:

«Вдоль каменных парапетов Приморского бульвара густо стояли жадные до зрелищ мещане. И это сказалось с беспощадной ясностью в тот момент, когда среди них *раздался тревожный, взволнованный шепот*:

– Да тише, вы! Там *кричат!*..

И *стало тихо, до ужаса тихо*. Тогда мы услышали, что оттуда, среди мрака и тишины ночи, *неется протяжный высокий крик*:

– Бра-а-тцы!..

И еще, и еще раз»¹³.

Разгар трагедии.

Вид и звук в нерасторжимом единстве:

«Вспыхивали снопы пламени, и мы опять видели четкие черные фигуры людей... Это все происходит среди тревожной ночи, освещенной электрическим светом прожекторов и *пламенем умирающего корабля*.

– Это еще что-о, братцы! А вот когда дойдет до носа – там у них кроют-камера, это где порох сложен, – *вот тогда здорово бабахнет!*..

Но в ответ – ни обычной шутки, ни подобострастного слова. Солдаты повернулись к нему спиной... [ответ на цинизм стоящего рядом офицера. – И.С.]

А гигантский трехтрубный крейсер горит. И опять *этот страшный, безвестный, далекий крик*:

– Бра-а-тцы!..

И потом вдруг что-то ужасное, нелепое, что не выразишь на человеческом языке, *крик внезапной боли, вопль живого горящего тела*, короткий, пронзительный, сразу оборвавшийся крик»¹⁴.

Конец.

Вид и звук в нерасторжимом единстве:

«А крейсер *беззвучно горел*, бросая кровавые пятна на черную воду. *Больше криков уже не было*, хотя мы еще видели людей на носу и на башне...

Опять лопается броневая обшивка. *Больше не слышно криков...*»

В конце – убийственная ирония Куприна: «По официальным сведениям – две или три жертвы. Хорошо пишет литературный адмирал Чухнин»¹⁵. (Чухнин впоследствии подал на Куприна иск в суд за ложь в изображении событий, писатель отделался домашним арестом.)

Хотя эти выдержки были приведены лишь как образец динамического развития зрительно-звуковой картины, некоторые ее детали невозможно не отметить особо, так как принадлежат они к числу подлинных откровений. Например, глаголы двойного смысла или двойной семантики: одновременно и визуальные и звуковые. Куприн пишет: «Стала лопаться раскаленная броня с ее стальными заклепками. *Это было похоже на ряд частых выстрелов...*» Глагол «лопаться» автор новейшего словаря русского языка С.А. Кузнецов толкует так: «разрываться с шумом, грохотом (о гранатах, бомбах и т. п.) <...> с треском рваться (о том, что натянуто). Струны лопаются...»¹⁶

Но этот же глагол вызывает и конкретные зрительные представления – внезапный разрыв целостности, разлетающиеся в разные стороны обломки брони. У С.А. Кузнецова: давать трещины, разрываться, разламываться (от сильного расширения, давления).

Такое же двойное значение имеют уникальные фразеологические словосочетания, причем они не столько «придуманы» Куприным, сколько увидены и услышаны. «Вопль живого горящего тела» – реальный зримо-слышимый образ невиданной экспрессии, ибо горящее тело еще живое, а его боль выражена даже не криком, а воплем. «Крейсер беззвучно горел» – еще одна находка. Глагол «гореть» имеет звуковую коннотацию, ведь и маленькая лучина потрескивает при горении, как бы сопротивляясь уничтожению. Когда же гигантский крейсер горит беззвучно, это уже выражение полной обреченности, конца сопротивляемости.

Так же впечатляет в этой чудовищной картине звуковое выражение *ужаса* – шепот и крик: «Да тише, вы! Там *кричат!*... И *стало тихо, до ужаса тихо*». Эти несколько слов с плакатной яркостью передают две *крайности данной эмоции* (*крик и полное безмолвие*) – точно в соответствии с ее научными описаниями в работах психологов¹⁷.

В 1857 году, то есть почти за полвека до Куприна, Н.А. Некрасов посвятил только что закончившейся Крымской войне поэму «Тишина», в которой тоже описывается Севастополь. Тишина трактуется Некрасовым совсем иначе, нежели Куприным. Она наступает после войны: мир (спокойствие) мира (земли), пусть и не избавившегося еще от ран:

Война молчит – и жертв не просит,
Народ, стекаясь к алтарям,
Хвалу усердную возносит
Смирившим громы небесам.

<...>

Молчит и он¹⁸... как труп безглавый,

<...>

Войска ушли... кругом пустыня,

Могилы... Люди в той стране

Еще не верят тишине,

Но тихо...¹⁹

Эти слова – как пожелание наступления такой же тишины – можно адресовать всем, кто вынужден воевать.

Примечания

- ¹ Например: *Бабурин АЮ.* Александровское военное училище // Военно-исторический журнал. 2008. № 1 – самая известная работа об Александровском училище; *Воробьёва АЮ.* Российские юнкера. 1864–1917. История военных училищ. М., 2002.
- ² *Кутрин АИ.* Собрание сочинений в 6 томах. М., 1957–1958. Т. 6. С. 177–178 (все курсивы в цитируемых далее отрывках из этого издания мои. – И.С.).
- ³ Там же. С. 178.
- ⁴ Там же. Т. 3. С. 458–459.
- ⁵ Там же. Т. 6. С. 196.
- ⁶ Там же. Т. 3. С. 454–455.
- ⁷ Там же. С. 304.
- ⁸ Там же. С. 311.
- ⁹ Там же. Т. 6. С. 322–323.
- ¹⁰ Там же. С. 575–576.
- ¹¹ Там же. С. 576.
- ¹² Там же. С. 577.
- ¹³ Там же. С. 578.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же. С. 579.
- ¹⁶ Большой толковый словарь русского языка / ред. С.А. Кузнецов. СПб., 2000. С. 505.
- ¹⁷ См.: *Рейковский Я.* Экспериментальная психология эмоций. М., 1979. С. 303, 104; или классические труды по психологии: *Джеймс У.* Психология. СПб., 1922; *Рубинштейн С.* Основы общей психологии. М., 1940.
- ¹⁸ Севастополь. – И.С.
- ¹⁹ *Некрасов НА.* Собрание сочинений: в 3-х томах. М., 1978. Т. 1. С. 310.

ВЛАДИМИР ДЕШЕВОВ И ЕГО МУЗЫКА К ФИЛЬМУ
ФРИДРИХА ЭРМЛЕРА
«ОБЛОМОК ИМПЕРИИ» (1929)

Новаторство – это традиция ломать традиции.

Когда я кончаю лекцию или статью, мне всегда хочется сказать:
«А может быть, все было как раз наоборот».
*С.С.Аверинцев*¹

В 1929 году фильм Фридриха Эрмлера «Обломок империи»² открыл советскому кинозрителю психологически напряженный, политически весьма рискованный сюжет. Чудом выживший в страшных боях Первой мировой войны, потерявший память офицер царской армии Филимонов вернулся к действительности в совершенно иную эпоху – в первые годы Советской власти. Движимый стремлением найти свою жену, Филимонов, по замыслу авторов, должен оставить в прошлом личную трагедию и включиться в новую реальность, обретая здесь свое место и становясь строителем социализма.

«Ранние советские фильмы», по замыслу их авторов, должны были «любовно и заботливо» открывать отечественному зрителю 1920-х годов невиданную им ранее *кинематографическую* красоту окружающего мира – с «первым трактором, первым клубом, первым Домом культуры, первым социалистическим городком или новой столовой»³. Зримая мощь открытий, несомненно, опьяняла творцов, масштаб визуальных новаций в сфере их творчества, казалось, воистину был способен раздвинуть грани реальности. Именно тогда и именно этому поколению – кинематографистов и первых зрителей – «Обломок империи» Эрмлера запомнился как воплощение пусть «простодушной и наивной, но высокоэмоциональной радости показа впервые вещей нового мира»⁴.

Так случилось, что судьба автора музыки, специально созданной к этому немому кинофильму, В.М. Дешевова, оказалась во многом созвучной сюжетным коллизиям фильма. Он воевал на фронтах Первой мировой, оказался и в гуще послереволюционного строительства в стране Советов, искал свое место в этом новом мире. Как и для офицера Филимонова из фильма, страшная лента событий 1914 и 1917 годов прервала в его жизни некогда заданную логику, нарушила предсказуемый порядок вещей. Потомственный дворянин, сын надворного советника, горного инженера и изобретателя, молодой музыкант Владимир Дешевов до этого помнился друзьям и одноклассникам в родном Царском селе (потом и в Санкт-Петербургской консерватории), как «маленький, подвижной, с лицом Шопена, с черными горящими глазами». Он «появлялся на концертах, подбегал к роялю и исторгал из него бешеный водопад звуков, заставляя зал замирать от восхищения и патриотической гордости: на эстраде был первый царскосельский композитор, и потому затравленный рояль ни в ком не вызывал жалости»⁵.

Энергия совершающихся историко-политических перемен в отечественном мире поначалу ошеломяла и Дешевова. Как отмечала автор монографии о композиторе А. Бушпен, «для композитора начиналась новая жизнь, рубежом войны отделенная от прежних уже прожитых лет. <...> Композитор видел то, чего до сих пор никогда не видел; прислушивался к тому, о чем слышать никогда не приходилось; он соприкасался вплотную с армейской массой. Слушал солдатские песни...»⁶.

Подобно офицеру Филимонову, Дешевов пытается распознать в новой реальности знакомые очертания, постичь логику ее стремительного движения вперед. Цепкий слух композитора в первую очередь остро ощутил изменение музыкально-стилевых вибраций окружающего мира. Новизна неожиданных звучаний открылась, по его собственному признанию, «с “Яблочка”: в 1919 году впервые услышал эту универсальную формулу (и пели ее до зубов увешанные патронными лентами, бомбами, гранатами и кобурами озверелые лица), был потрясен скрытой силой мрака и стихийной дерзостью. <...> Уличный мелос волновал меня, и, чтобы из-

бавиться от этого напряжения, в котором я ощущал стихийность Октябрьских дней, я жадно и запойно слушал и воплощал в разнообразных образах и красках революционный мелос, пользуясь техническими приемами, как академическими, так и вновь творимыми»⁷.

В 1925 году Дешевов становится заведующим музыкальной частью и дирижером в только что созданном ТРАМе, пишет музыку ко многим спектаклям этого и иных театров Ленинграда, находится в гуще экспериментов музыкально-театральной жизни. Друзья и знакомые, наблюдавшие его в этот период, часто замечали, как Дешевов, захлебываясь, «рассказывает, что пьесы сочиняются коллективно», каждая из таких пьес «становится ясна ее авторам лишь на премьере», а «Мейерхольд расхваливает этот ТРАМ до самозабвения»⁸ и т. д. Именно там и тогда им была создана музыка к спектаклю на производственную тематику «Рельсы» (1926). Нашел отражение в этом сочинении, как и в новаторских опытах в ТРАМе в целом, его феноменальный слуховой опыт, а также семейные традиции звуковой инженерии, воспринятые композитором от отца – М.М. Дешевова⁹.

К слову сказать, весьма значимой для экспериментаторов ТРАМа и особенно для Дешевова стала заметная в то время рецензия А.В. Луначарского на их московские гастроли 1928 года. Автору музыки к спектаклю ТРАМа «Плавятся дни» тогда были адресованы весомые комплименты. «Превосходное использование музыки» виделось именитому рецензенту не столько в том, что она «звучит часто и очень хорошо вплетается в действие, поддерживая и разъясняя его», но также и в радикально новаторских экспериментах композитора. Отмечены, к примеру, моменты, «когда мещанская семья Василия с пением почти ритуально-пьянственных песен и поклонами подносит ему чарочку и когда сцену заливают призрачный синий цвет, а музыка банального припева – “пей до дна, пей до дна” – ускоряется в бешеном темпе, превращается в какой-то лязг, в какую-то грозно наступающую, могучую в своей пошлости силу, от которой, как безумный, бежит прочь чуть было не схваченный ею Василий». Или же «два других музыкально-драматических момента: спор с колокольней и разговор с заводским гудком»¹⁰.

Несомненная фактологическая новизна самой темы «В.М. Дешевов» заставляет сегодня искать устойчивые историографические координаты в оценке его творчества и связанных с ним событий. В преддверии интересующего нас события – создания в 1928–1929 годах специально написанной музыки Дешевова к кинофильму «Обломок империи» Эрлера – логично было бы обратиться к свидетельствам Д. Мийо и С.С. Прокофьева, общавшихся с композитором в обозначенный период. Тем более что и того, и другого в той или иной мере заинтересовала судьба напумевшего балетного эксперимента Дешевова – «синтетической поэмы» «Красный вихрь (Большевики)» (1924).

Известно, что внимание Мийо, побывавшего в Советском Союзе в 1926 году, привлекли авангардные стиливые (музыкально-конструктивистские¹¹) эксперименты в музыкально-театральных работах Дешевова. Мийо отметил: «...сильнейшее впечатление произвел в Ленинграде молодой Дешевов. Это – настоящая гениальность, совершенно чуждый академизму подход к искусству, новые веяния... На всех его сочинениях лежит печать крайней оригинальности»¹². Наибольшее впечатление на Мийо произвел балет «Красный вихрь (Большевики)» (ор. 8). Премьера этой «синтетической поэмы в двух процессах с прологом и эпилогом» (либретто и постановка Ф. Лопухова) состоялась на сцене ГАТОБа 29 октября 1924 года, а накануне – 28 октября – в № 6 издания «Рабочий театр» был опубликован текст самой театральной программы с предваряющим ее анонсом. Несмотря на неудачную судьбу спектакля, выдержавшего всего три представления и непринятого балетной критикой, концептуальная новизна балетной «синтетической поэмы» произвела яркое впечатление¹³ на современников. Об авторской сюжете из балета тогда писали, что она «захватывает слушателя и дает ему почувствовать динамику наших дней»¹⁴. Запомнился радикализм музыкально-хореографического воплощения противоборствующих сил – революции и контрреволюции. Мийо тогда всерьез рассчитывал, что Дешевов пришлет для ознакомления фрагменты именно этого сочинения. (По некоторым сведениям, постановкой балета интересовался театр Мюнхена¹⁵.)

Похоже и сам композитор еще долгое время черпал в размышлениях об этом экспериментальном проекте 1924 года силы для внутреннего самоутверждения¹⁶. Так, в докладе, сделанном в Москве в январе 1938 года, Дешевов рассказывал о практической сложности и неординарности выдвинутой тогда перед ним автором либретто и балетмейстером Ф.В. Лопуховым «программы, стремящейся хореографически передать борьбу идей марксизма и капиталистических воззрений». Его по-прежнему увлекала пластика сценического воплощения двух антагонистических и абстрактных образов: с одной стороны, идеи, пластически выраженной «в виде стройных фигур красных, поднимающих руки <...> что-то вроде крыльев» с движениями «определенными и уверенными» и, с другой – «черных фигур», которые «с очень мелкими движениями образовывали различные комбинации и форму круга», «дикие прыжки черных и уверенные движения красных фигур...»¹⁷.

Появившийся в Ленинграде в 1927 году Прокофьев встречался с Дешевовым в кругу своих консерваторских однокурсников. С присущей ему ироничной интонацией он отметил в Дневнике знакомый еще с юных лет энтузиазм: «Дешевов нисколько не изменился: такой же юркий, любезный, восторженный, приятный. Ему под 40 лет, а все хочется сказать, что он начинающий и что подает много надежд»¹⁸. Заметно, что Прокофьев словно бы сверял свои давние студенческие впечатления о Дешевове с бесспорно известным ему недавним отзывом Мийо, не будучи вполне свободен от ревнивого чувства соперничества:

«...Играл Дешевов, которого в свое время так расхваливал побывавший в Ленинграде Мийо. Дешевов жив, игрив, не слишком диссонирующий, и если предварительно условиться, что не метит в большие композиторы, то его слушать очень приятно. На основании его отдельных пикантных пьес ему был заказан балет, но он не выдержал экзамена на большей вещи, хотя отдельные части этой вещи и удачны. Дешевов никак не хотел уходить от фортепьяно: ему хотелось сыграть и то, и другое, и переложенное на две руки, и на четыре – а я уж начинал торопиться слушать следующих, потому что время было позднее и мое внимание начинало притупляться»¹⁹.

Между тем в лаконичном описании этой встречи, состоявшейся 9 февраля 1927 года, Прокофьев со свойственной ему наблюдательностью уловил некоторую драматическую доминанту в положении бывшего сокурсника. За отмеченной им тогда лихорадочной готовностью Дешевова сыграть больше, чем допускал формат общения, без сомнения, угадывалось напряжение, ожидание психологической и профессиональной поддержки давнего приятеля и коллеги. В прозвучавшем «том и другом, переложенном на две руки и на четыре» легко угадывалась именно музыка балета «Красный вихрь» («ему был заказан балет»²⁰). Заметим, что в результате прослушивания этих фрагментов Прокофьев предпочел констатировать явно недостаточный, по его мнению, профессионализм Дешевова в решении задач балетного жанра («на основании его отдельных пикантных пьес ему был заказан балет», «не выдержал экзамена на большей вещи, хотя отдельные части этой вещи и удачны», «не метит в большие композиторы»). Подчеркнуто нейтрален Прокофьев был и в создавшейся тогда же неловкой ситуации, когда организаторы встречи были вынуждены незадачливо «Дешевова наконец деликатно удалить от рояля»²¹.

И все же в сухом протоколизме прокофьевских описаний, несомненно, был скрытый «балетный» подтекст, отражавший опыт его собственных недавних балетных «хождений по мукам» в антрепризе С.П. Дягилева. Фактически, Прокофьев тогда и сам пребывал в положении автора, одолевающего многотрудный путь на голгофу современного балетного театра. От сценически несостоявшихся «Алы и Лоллия» – через компромиссную «Скифскую сюиту» (ор. 20) и первые пробы сложно дававшегося «Шута» – Прокофьев, как известно, упорно продвигался к воплощению конструктивистской идеи «Стального скака». И если премьера «Стального скака» состоялась в Париже через 4 месяца после встречи с Дешевовым – 7 июня, то в дни самой встречи, то есть в феврале 1927 года, Прокофьев как раз и вел активные переговоры о российских репетициях и исполнениях «Скифской сюиты» и «Шута» под управлением В.А. Дранишникова, а в дальнейшей перспективе – и об исполнении в России только что созданного и ожидающе-

го премьеры «Стального скака». Хроника прокофьевского Дневника на сей счет такова:

12 февраля. *«Утром репетиция в Колонном зале. Дранишников, впрочем, репетировал и вчера, пока мы катались в Царское: учил “Шута” и “Скифскую”. В зале набралось довольно много народу, но им велено сидеть за колоннами и не мешать. Дранишников начал со “Скифской” сюиты, причем я внес ряд поправок в темп и звучность. Затем последовал “Шут”».*

13 февраля. *«Вскоре после отхода поезда все собрались у меня в купе. Разговор касался, прежде всего, будущей постановки “Игрока”, причем Экскузович обещал отдать мне мою оригинальную партитуру, застрявшую у него в библиотеке Мариинского театра, а я обещал, что премьеру “Игрока” будет в Мариинском театре, о чем, впрочем, мы уже говорили два года тому назад в Париже. Кроме “Игрока”, намечался еще балетный спектакль, в который вошли бы “Шут”, “Ала и Лоллий” и, если удастся добиться разрешения от Дягилева, то мой новый советский балет» [здесь речь идет о «Стальном скаке». – МЩ.]*

11 апреля. *«Дягилев объявил мне, что раз я уж ни за что не даю ему романовской увертюры, то он согласен взамен уступить мне право на “Стальной скак” для России с первого января 1928 года, если его Луначарский об этом попросит. Я согласился».*

11 июня. *«Вечером “Стальной скак”, последний спектакль. Лучшие и очень большой успех. Я не выхожу. За кулисами благодарю Дягилева, брудершафт, посвящение балета (позволь, чтобы мое первое обращение к тебе на “ты”)».*

Заметим, что и спустя два года после встречи в Ленинграде Прокофьев продолжал оставаться болезненно ревнивым (чувствительным) к успеху чужой балетной музыки, пусть просто «соседствующей» со «Стальным скаком» в театральном вечере исполнения²².

Однако таковы «взгляды извне» – Мийо и Прокофьева – на ситуацию с театральными премьерами Дешёва и «музыкальным конструктивизмом» в Ленинграде 1920-х годов. Это, конечно же, не может раскрыть в полной мере реальный драматизм происходящего вокруг Дешёва.

Кажется, логично было бы найти ответы на многие вопросы в единственной отечественной монографии о жизни и творчестве Дешевова, написанной к тому же его соученицей по консерватории – Александрой Дмитриевной Бушен. Зная Дешевова не только по годам учебы в консерватории, но также и по жизни в блокадном Ленинграде и т. д., – несомненно, она могла бы отразить многие события не только как очевидец, но также и как человек, услышавший их оценку от самого композитора. В пользу последнего из предположений свидетельствуют многие детали в тексте ее книги. Например, только сам Дешевов мог сделать столь предметные признания о практических трудностях своей работы с первыми звукозаписывающими устройствами и техникой звукозаписи, активно развивавшейся в 1930-е годы: «...Музыка с экрана звучит совсем иначе, чем во время репетиции в студии. Тогдашний микрофон как бы “обесцвечивал” звучание различных инструментов, до известной степени лишая их характерного, присущего им тембра. Сильно деформировалась звучность всей группы струнных, а у деревянных духовых и медных особенно заметно подвергались искажению тембры гобоя и валторны. Лучше звучали флейта, кларнет, фагот, трубы, тромбоны, туба. Совсем плохо звучали флейта пикколо и контрабас. По-разному у разных инструментов деформировалась сила звука. Все эти особенности и множество оттенков этих особенностей не были еще тогда в полной мере изучены и учтены, и композитор узнавал их только в процессе работы на собственном, отнюдь не безболезненном опыте. Но Владимир Михайлович очень быстро освоился со всеми особенностями звукозаписи. Недаром творческий облик Дешевова характерен сочетанием от природы обостренного восприятия музыкального колорита с приобретенным умением тонко разбираться в комбинациях звучащих оркестровых инструментов»²³. (Особо отметим осторожное определение – «отнюдь не безболезненный опыт»!..)

Странно, но и в 1960-е годы исследователь, близко знавшая композитора, предпочла обойти молчанием идеологически сложные процессы, развитие которых тогда – в конце 1920-х – начале 1930-х годов, сделало ее поколение свиде-

телями (и участниками) печально знаменитых публикаций вроде «Сумбур вместо музыки» и подобных показательных судилищ такого рода. Не случайно спустя более 30 лет после премьеры «Красного вихря» Бушен акцентировала лишь негативизм некогда увлекших Дешевого задач музыкально-сценического воплощения таких образов, как «накопление элементов социалистического мирозерцания без националистической окраски» или «трансформация энергии из музыкальной в световую и далее в форму живого организма», а также «монолита социализма», «утверждения звезды»²⁴ и т. п.

С так называемой «советской темой в музыке» у композитора, считала Бушен, складывались сложные отношения несмотря на то, что «с этой проблемой Дешевов оказался связанным с первых шагов своей творческой деятельности по возвращении в Петроград»²⁵. Создавая монографию уже после смерти Дешевого (он умер в 1955 году), Бушен продолжала последовательно избегать открытых высказываний и оценок²⁶, предпочитая штампы казенно-газетных определений, следовавших тогда от власти. Иначе говоря, опыт экспериментальной работы композитора в ТРАМе получил здесь ожидаемо уклончивые и обтекаемые определения: «Музыкальное сопровождение к пьесе “Рельсы” чрезвычайно интересно как пример отражения в театральной музыке тех эстетски-формалистических поисков, которые столь характерны для искусства середины и конца двадцатых годов. Оно интересно как свидетельство увлечения “новейшими” образцами западноевропейской музыки». И далее – само увлечение Дешевого упомянутыми «образцами западноевропейской музыки» и в 1960-е годы продолжало оцениваться Бушен как «интересный пример заблуждений, показательных для многих талантливых и наиболее горячих музыкальных деятелей советского искусства в бурное десятилетие, предшествовавшее 1932 году». Печально, считал исследователь, что «не мог оставаться вне сферы этих увлечений и Дешевов»²⁷.

Однако кульминационным следует признать такой жест автоцензуры Бушен, как необъяснимое «изъятие» ею из творческой биографии Дешевого на редкость неординарного факта написания им музыки к фильму Ф. Эрмлера

«Обломок империи»: работа не упомянута не только в самом тексте, но также и в списке его сочинений. Что же заставляло исследователя спустя более 30 лет быть столь осторожной с информацией об «Осколке империи» 1929 года? Тем более что как раз в середине 1960-х годов немой фильм после реставрации вновь появился на экранах. Ведь отметила же Бушен несомненно новаторское решение Дешевовым музыки в первом звуковом мультфильме «Почта», созданном в 1930 году сразу же после «Осколка»: «Необычность поставленной перед ним задачи увлекла Дешевова». Правда, тут же с опасливой оговоркой: «Но сколько неожиданностей подстерегало композитора, впервые писавшего для нарождающегося звукового кино!»²⁸

Скорее всего, к особой бдительности автора монографии о Дешевове побуждала не столько сама экспериментальная работа композитора в необычном жанре, сколько кинематографические обстоятельства создания этого произведения. А между тем выпуск «Совкино» в 1929 году *трех* немых фильмов – «Новый Вавилон», «Золотой ключ» и «Обломок империи» – *со специально написанной к ним музыкой* был кульминационным экспериментальным проектом, завершившим первое десятилетие существования раннего советского *предзвукового* кино. На поверхности остались сегодня лишь некоторые факты этих событий: музыка Д.Д. Шостаковича к «Новому Вавилону», знаковый переход классика советского кино Ф. Эрмлера из немого в звуковое кино.

Истинной же причиной своеобразной «недооценки» этих событий в советской истории был факт несправедливого и скорого суда и далее расстрела автора всей идеи создания трех «омузыкаленных» немых фильмов – блистательного и даровитого А. Пиотровского, тогда руководителя петроградской студии «Совкино».

Подвергавшаяся столь долгому умолчанию ситуация лишь приоткрывается. Формируется пока сдержанный интерес к изучению «последних годов [т.е. 1928–1929. – МШ.] производства немых фильмов ленинградской студией «Совкино», объединившей много превосходных режиссеров и актеров», и к самой уникальной «инициативе замены таперов симфоническим оркестром, который бы исполнял

во время демонстрации фильма специально сочиненную музыку»²⁹. Внимание исследователей к экспериментальному проекту, без сомнения, со временем будет только увеличиваться. Равно как и к самой активно обсуждавшейся в 1920-е годы идее практического соединения музыки и кинофильма. Сформированный тогда Пиотровским проект трех фильмов со *специально написанной и «живую» исполнявшейся* музыкой, без сомнения, отражал лишь одно из направлений в развитии этого сложного процесса, где возникали и столь радикальные предзвучковые идеи, как создание «киносимфонии» (С.М. Эйзенштейн, 1925) и т. д.³⁰

Обратимся же к нотным материалам музыки Дешевова к фильму Эрмлера «Обломок империи» в наших исторических фондах. Они, без сомнения, по-своему уникальны: перед нами – чудом уцелевший печатный экземпляр. После сопоставления всех сведений о публикациях произведений Дешевова 1920-х годов представляется целесообразным сделать следующие выводы:

1. Перед нами, возможно, единственный сохранившийся печатный экземпляр издания 1929 года – *«Вл. ДЕШЕВОВ. Музыка к кино-фильму «Обломок империи» в 6-ти частях (для оркестра и любого камерного и симфонического ансамбля). Режиссер Фридрих Эрмлер»*.
2. Это музыкальное произведение Дешевова вышло в свет в весьма необычной комплектации: были изданы *только оркестровые голоса* (по одному экземпляру каждого! – партитура осталась неизданной и хранится в фонде композитора в Отделе рукописей РНБ).
3. Информация на титульном листе содержит авторские указания относительно возможных вариантов исполнения: *«Примечание. В случае желания исполнять эту музыку в каком-либо ином составе оркестра или ансамбля, надлежит все имеющиеся в наличии партии исполнять вместе с клавиром. Ленинград, СОВКИНО. 1929»*. Перед нами, по существу, характерное использование монтажно-вариативных исполнительских практик этого времени³¹,



В. Дешевов. Музыка к кинофильму «Обломок империи». Издание 1929 г.

также являющихся частью экспериментального искусства тех лет.

4. Нами предприняты попытки: 1) «собрать» электронную партитуру этого сочинения по имеющимся голосам; 2) сверить «воссозданную» технически партитуру с авторским рукописным вариантом из РНБ; 3) соединить условный электронный вариант «озвучания» (предлагаемый программами нотного электронного набора) с имеющимся видеорядом кинофильма «Обломок империи».
5. Как показала предварительная сверка двух рукописей – вновь созданной электронной и авторской рукописной (хранится в ОР РНБ), – они почти полностью совпадают. Различает их больший объем сокращений в автографе, что позволяет сделать вывод о том, что партитура была исключена из издания автором принципиально, так как являлась своего рода «картой возможного варьирования» текста музыки и была рассчитана на конкретный процесс синхронизации исполнения «живой» музыки и изображения.
6. Такой принципиальный «ансамбль» *рукописной партитуры и полиграфически выполненных пар-*

тий убеждает в том, что дирижером премьерных исполнений, конечно же, был сам автор, что, по всей вероятности, давало ему возможность более гибко работать с музыкальным текстом, синхронизируя живое звучание с киноизображением.

7. Практика нашей «подгонки» электронного звукового ряда к киноизображению в соответствии с ремарками из автографа партитуры и специальными титрами для зрителя в кадрах самого немого фильма – все убеждало в том, что партитура *как бесконечно вариативный музыкальный текст* была обоснованно исключена автором из комплекта издания. Наиболее характерным является «музыкально-конструктивистский» эпизод с отходом поезда и имитацией в музыкальной ткани его характерных мелодико-ритмических фигур.

Примечания

- ¹ Цит. по: *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. М., 2000. С. 165, 166.
- ² Иное название – «Господин фабком». (Фабком – фабричный комитет). Картина была создана в Ленинграде на киностудии СОВКИНО (ныне – «Ленфильм»), черно-белая, 78 мин.
- ³ *Пиотровский А.И.* Фильм о монгольском народе // Театр. Кино. Жизнь / сост. и подгот. текста А.А. Акимовой, общ. ред. Е.С. Добина. Л., 1969. С. 273.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Так описал молодого Дешеева его соученик по реальному училищу Э. Ф. Голлербах (см.: *Голлербах Э.Ф.* Город муз [Повесть о Царском селе]. М., 1990. С. 167).
- ⁶ *Шен Д. [Бушен А.]* Владимир Михайлович Дешеев. Л., 1961. С. 10.
- ⁷ Цит. по: *Журавлева А.Э.* Владимир Дешеев: десятилетия поиска // Советская музыка. 1991. № 2. С. 66.
- ⁸ *Шаторина Л.* Дневник. Рукопись // ОР РНБ. Ф. 1086. № 2. Л. 11–12.
- ⁹ Как известно, отец композитора – горный инженер и надворный советник М.М. Дешеев – занимался исследованиями в сфере практической электротехники, изобрел микрофон, сам собрал домашний орган и пр. (см.: Дешеевы // История Царского села в лицах. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://tsarselo.ru/yenciklopedija-carskogo-sela/istorija-carskogo-sela-v-licah/deshevovy.html#.VRW7hmfWgal>).

В. Дешевов и его музыка к фильму Ф. Эрмлера «Обломок империи» (1929)

- ¹⁰ *Луначарский А.В.* ТРАМ // Правда. 1928. № 157. 8 июля (цит. по: *Луначарский А.В.* Искусство и молодежь. М., 1929).
- ¹¹ Более подробно об этом см.: *Барсова И.А.* Опыт анализа музыкального конструктивизма в связи с творчеством Александра Мосолова (социальная функция, место в контексте других искусств, оркестровая техника) // Современная музыка и проблемы воспитания музыковеда: межвузов. сб. науч. трудов / [отв. ред. В.М. Калужский]. Новосибирск, 1988. Вып. 9. С. 43–58; *Меликсетян С.В.* Русский музыкальный конструктивизм: автореф. дисс. ... канд. иск. М., 2011. С. 4.
- ¹² *Мийо Д.* (интервью) // Известия. 1926. 19 мая. № 113 (см. также: *Журавлева А.Э.* Владимир Дешевов: десятилетие поиска // Советская музыка. 1991. № 2. С. 67).
- ¹³ Следует заметить, что некоторыми исследователями сегодня приводятся иные (впрочем, документально неподтвержденные) сведения о премьерном успехе «Красного вихря» как «яркого творческого достижения» и «первого в истории музыки балета на советскую тематику, имевшего чрезвычайную популярность в годы, последующие за его созданием». И далее – «балет выдержал множество постановок и принес своему автору признание и успех» (см.: *Мещерякова И.* Человек своего времени. О Владимире Михайловиче Дешевове // Малоизвестные страницы истории консерватории: Альманах. СПб., 2012. Вып. 12. С. 65).
- ¹⁴ Цит. по: *Никитина Л.* Владимир Дешевов: 20-е годы // Советская музыка. 1980. № 1. С. 25.
- ¹⁵ См. более подробно: *Журавлева А.Э.* Владимир Дешевов: десятилетие поиска. С. 67. Впрочем, И. Мещерякова упоминает, что «по инициативе Дариуса Мийо в Париже были исполнены фрагменты из “Красного вихря”» (см.: *Мещерякова И.* Человек своего времени. О Владимире Михайловиче Дешевове. С. 63).
- ¹⁶ О трепетном внимании композитора к обсуждению его сочинений в прессе тех лет говорит подробнейшая коллекция вырезок из газет, составленная им самим и оставленная в архивных хранениях его фонда (ЦГАЛИ СПб. Ф. 104. Оп. 1. Д. № 214).
- ¹⁷ Цит. по: *Никитина Л.* Владимир Дешевов: 20-е годы. С. 88.
- ¹⁸ Сергей Прокофьев. Дневник. 1907–1933. Париж, 2002. Т. 2: 1919–1933. С. 521.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Ввиду отсутствия более точных свидетельств, Н.П. Рязанова предполагает, что Дешевовым тогда могли исполняться фрагменты из его второго балета 1920-х – «Джебелла» (1926) (см.: *Рязанова Н.П.* Встреча С. Прокофьева с ленинградскими композиторами в 1927 году. Диалог П. Рязанова и С. Прокофьева о постановке «Огненного ангела» // Общество, среда, развитие. 2015. № 1. С. 98).

²¹ Там же.

²² Так, 28 мая 1929 года в Дневнике записано: «Вечером на дягилевском спектакле. Первым номером “Стальной скок”, по-прежнему идущий с успехом, затем премьера “Бала” Риети. Музыка довольно милая, но человека, потерявшего бразды: с мира по нитке – бедному рубашка. Декорации Кирико средние, но костюмы очень удачные. Успех с самого начала: громко аплодировали после каждого номера. Поймал себя на том, что злюсь. Что это? Зависть? Нежелание терпеть около себя успех? Но тогда это позор. *Лучше, если я злюсь оттого, что незначительная и несамостоятельная, но приятная музыка (“приятное свинство”) вызывает энтузиазм.* [Вспомним реакцию на показ Дешевовым своей балетной музыки – «если предварительно условиться, что не метит в большие композиторы, то его слушать очень приятно». – МШ.] *Но и то: раз по соседству замешан мой балет и я, конечно, полу-сознательно примериваю к нему, то и это “благородное негодование” надо подавить: ну что-ж, публика не на такой высоте культуры, чтобы сразу разобраться, пусть веселится. В конце овацши»* (Сергей Прокофьев. Дневник. 1907–1933. Т. 2. С. 708).

²³ Шен Д. Владимир Михайлович Дешевов. С. 45–46.

²⁴ Там же. С. 17.

²⁵ Там же. С. 16.

²⁶ Примечательно, что эта книга – единственная из публикаций автора! – издана ею под псевдонимом «Д. Шен».

²⁷ Шен Д. Владимир Михайлович Дешевов. С. 27.

²⁸ Там же. С. 45.

²⁹ Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. М., 2006. С. 65–66. Следует назвать также вышеупомянутое исследование С.В. Меликсетян «Русский музыкальный конструктивизм».

³⁰ К примеру, в съемках «Осколка империи» Эрмлером использовался ставший популярным в кинопроизводстве этого времени прием использования музыканта-тапера уже в процессе самих съемок для усиления экспрессии актерской игры и т. д. (см. об этом: История современной отечественной музыки / под ред. М.Е. Тараканова. Вып. 1. 1917–1941. М., 2005. С. 451); Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 185; Лисса З. Эстетика киномузыки. М., 1970. С. 33 и др.

³¹ Достаточно вспомнить первую советскую «коллективную» ораторию («музыкальное действие в 3 звеньях») «Путь Октября» (1927) с использованием техники музыкального монтажа и т. д.

СЕМАНТИКА ГОРЯ В ФИНАЛЕ ШЕСТОЙ СИМФОНИИ НИКОЛАЯ МЯСКОВСКОГО

Несмотря на несомненную важность композиторского наследия Николая Яковлевича Мясковского для русского симфонизма XX столетия, этот автор остается мало популярным. Такое отношение к его творчеству труднообъяснимо, ибо, хотя его сочинения неравновелики по своему уровню, лучшие симфонии производят глубокое впечатление. Чем дальше я постигал эту музыку, тем увереннее росло мое убеждение в том, что Мясковский – отчетливо узнаваемый композитор-мыслитель, достойный сравнения с такими крупными симфонистами-новаторами первой половины XX века, как Я. Сибелиус и К. Нильсен. Я хотел бы поделиться некоторыми соображениями, подкрепляющими этот вывод. Особенно это касается Шестой симфонии – одного из высших творческих достижений Мясковского.

Партитура Шестой симфонии интересна со многих точек зрения, в частности потому, что оказалась одним из первых значительных музыкальных произведений, посвященных Октябрьской революции. Как и в случае с Пятой симфонией Д.Д. Шостаковича, московская премьера 1924 года получила глубокий эмоциональный отклик слушателей. Русский раскольнический стих, исполняемый хором в заключительной части финала симфонии, трогает действительно глубоко, и чем больше я изучал это произведение, тем больше проникался пониманием причины его столь глубокого эмоционального воздействия. То, что Мясковский задействует хор всего за пять минут до конца симфонии, – весьма любопытное явление. Почему этот краткий эпизод – учитывая и простоту его мелодии, и сдержанность, с которой композитор ее использует, – оказывает столь мощное

воздействие, сразу понять нельзя, по крайней мере ограничиваясь только анализом партитуры. Мне кажется, разгадка заключается в том, сколь тщательно готовится этот момент на протяжении всей симфонии, становясь итогом тонально-тематических процессов, которые являются не только в высшей степени сложным и убедительным симфоническим доводом, но и символическим аналогом некоего психологического поиска. Надеюсь, что через анализ этих процессов я смогу выразить свое субъективное видение как психологического состояния Мясковского, так и оригинальности его симфонического мышления.

Сосредоточенность Мясковского на теме насилия и смерти в Шестой симфонии имела не только формально-абстрактный характер: она была глубоко укоренена в его личном опыте. Три года композитор провел в самой гуще боевых действий во время Первой мировой войны, где едва не погиб, а в 1918 году потерял горячо любимого отца, убитого бандитами, которые по ошибке приняли его за белогвардейского офицера. То, что реакция Мясковского на революцию как художника была сложной и неоднозначной, вряд ли удивительно: подобные события не могли не нанести композитору глубокой травмы.

Когда я изучал Шестую симфонию, меня поразило то, что ее тонально-тематические процессы можно рассмотреть с точки зрения посттравматического психологического состояния и его последующего преодоления. Слово «травма» происходит от греческого слова «рана» и в узком смысле используется для описания состояния, вызванного опытом ошеломляющей силы, которая разрушает чувство психологической защищенности. При том что объяснения, предлагаемые разными психологами, значительно отличаются друг от друга, большинство из них сходится в одном. Чтобы защититься от полномасштабного воздействия невыносимого для нас опыта, психика задействует защитные механизмы блокирования эмоций, вызванных этим опытом и причиняющих страдания: в той или иной степени они вытесняются из сознания. Однако такое вытеснение имеет лишь частичный успех и обходится дорого: как правило, оно сопровождается эмоциональным ступором и тяжелыми на-

рушениями психических функций. Целостность психики нарушается, а травма излечивается лишь после того, как вытесненные воспоминания и эмоции будут заново пережиты, переработаны и пропущены через фильтр сознания.

В тонально-тематических процессах Шестой симфонии можно усмотреть впечатляющие символические параллели с подобным психологическим актом. В этом отношении особого внимания заслуживают несколько моментов. Диалектическое содержание симфонии развивается в основном как жесткий конфликт между двумя резко контрастными типами музыкального материала: один – беспокойный и остродиссонантный, другой – лиричный и модально-диатоничный; по своему характеру они поляризованы настолько, что выражают совершенно непримиримые эмоциональные состояния. Между тем, как ни удивительно – и, увы, на этом моменте в рамках данной статьи нет возможности остановиться подробно, – обе эти противоположные категории музыкального материала обнаруживают близкое мотивное родство, которое в финале приводит к их синтезу на более высоком уровне. В первой части превалирует хроматический музыкальный материал, возникающий из захватывающей начальной последовательности. Верхний голос этого зловещего мотива движется по нисходящим трезвучиям *es-moll* и *Ces-dur*, которые гармонизованы остро-диссонантными созвучиями на основе увеличенных трезвучий, восходящих по полутонам. Эта идея играет первоочередную роль на протяжении всего произведения, часто выступая как фактор гармонической дестабилизации в важных пограничных разделах. Однако, как будет показано дальше, зона тональности *H-dur*, энгармонически равной *Ces-dur*, играет решительно важную роль с точки зрения тонального замысла, в соответствии с которым *Es-dur* утверждается в конце симфонии.

Впрочем, в удержании любого тонального центра смысла здесь мало: центральное положение *es-moll* непрочно даже в экспозиции. Такая гармоническая неустойчивость преобладает на протяжении первой части: вся ее гармония кажется непрочной и шаткой. Хотя побочная партия начинается в *Fis-dur*, эта тональность ненадолго устанавливается

только в кодетте. На самом деле немало места в побочной партии отведено развитию дополнительной лирической идеи, которая непрерывно модулирует, все время переходя из одной тональности в другую. Весь эпизод гармонической передышки зиждется на первой идее побочной партии: это печальная тема в дорийском *gis-moll*, которая тонко предвещает появление темы духовного стиха также в дорийском ладу в финале. Однако момент передышки недолог, и, когда эта тема вновь проводится в конце экспозиции, ее гармоническая устойчивость исчезает: сюда вторгаются диссонантные гармонии увеличенного лада из мотива вступления.

Впечатляет то, как композитор дальше обращается с этим материалом в дорийском ладу. Разработка проникнута стремлением утвердить этот материал, добиться тональной устойчивости, однако всякий раз предпринятое разворачивание прерывает вступительный мотив, который, расширяясь и принимая все более угрожающие формы, разрушает гармонию. Этот конфликт заканчивается страстной диссонантной кульминацией, которую фактически можно считать атональной. Реприза так же тонально неустойчива, как и экспозиция, причем у нее есть одна особенно значимая черта. Хотя, судя по первоначальным пяти диезам, выставленным здесь при ключе, может показаться, будто Мясковский собирается повторить материал побочной партии на квинту ниже, *H-dur* так и не наступает, в отличие от *Fis-dur*, который ненадолго устанавливается в самом конце экспозиции: это место остается тонально неоднозначным. Еще одна примечательная деталь: неожиданно Мясковский вставляет в коду краткий эпизод ослепительной красоты, явно написанный в *Es-dur* несмотря на то, что тоническое трезвучие в нем так и не звучит. Конечный пункт тонального плана симфонии ненадолго приоткрывается как одна из возможностей, однако вскоре возвращается мрачный *es-moll*, а побочная партия в дорийском ладу становится похоронным маршем.

Все черты, которые я описал, – резко поляризованный характер музыкального материала и кажущаяся невозможность обрести устойчивый тональный центр – суть всецело подходящие аллегории посттравматической природы: состояние, характеризующее глубинными психическими над-

ломами и постоянными неразрешенными противоречиями. В остальных трех частях доминирует напряженная борьба, конечной целью которой является выход из этого состояния и разрешение всех конфликтов: его символизирует достижение устойчивого Es-dur в заключении.

Беспокойное Скерцо номинально звучит в f-moll, однако, как и в первой части, быстрые безостановочные смены тонального центра затуманивают главенствующее положение этой тональности: ее тоническое трезвучие появляется редко. Тонально устойчивые моменты имеют место лишь в эпизодах трио, причем в первом из них также слышен материал в дорийском ладу: на этот раз – секвенция «*Dies irae*» из католического реквиема. Этот заимствованный материал не только подчеркивает мотивное сходство с идеей побочной партии первой части (в дорийском ладу), но и порождает семантическую ассоциацию этого модального материала с идеей плача. Стоит отметить, однако, что «бесплотная» оркестровка этого эпизода придает ему некое аэмоциональное звучание, – и это отнюдь не глубоко прочувствованное излияние горя. Здесь ощущаются раздвоенность и нереальность, подобно той подавленной эмоции, которая еще не может быть ни полностью прочувствована, ни пропущена через фильтр сознания. Довольно скоро мотив «*Dies irae*» сменяется повторным проведением неистового по характеру материала Скерцо, и во втором эпизоде Трио, очень коротком, он не появляется вовсе: после ожесточенного заключительного натиска эта часть симфонии внезапно заканчивается и ее противоречия остаются неразрешенными.

В медленной части продолжает доминировать конфликт между противоположными категориями музыкального материала. Ее вступительный раздел тонально неустойчив, однако по ходу развертывания части консолидируется тонально устойчивая зона – собственно H-dur, который не был реализован в первой части. В этой зоне, в трех отдельных местах части, которые прерываются эпизодами конфликтного характера, Мясковский вводит безмятежную мелодию широкого дыхания, которая в итоге начинает преобладать над диссонантным музыкальным материалом. В своем воздействии она глубоко драматична и трогательна, в частности потому,

что именно здесь, впервые в симфонии, прочно устанавливается тональность. Более того, идея эта представлена вместе с мелодией «*Dies irae*», которая звучит на педали ***b*** в *gis-moll*, вновь подчеркивая совпадение прочного становления тональности с реализацией возможности выразить идею плача с максимальной эмоциональной отдачей. Еще одна красноречивая деталь: развертывание лирической идеи заканчивается восходящей гаммообразной последовательностью, которая заметно подчеркивает тон ***dis***. Это, как мне кажется, имеет очень тонкое символическое значение: ***es***, энгармонически равный ***dis***, устанавливается надежно, но пока еще только как III степень другой тональности.

Медленная часть заканчивается в безмятежном настроении, H-dur достигает в ней центрального положения. Однако непримиримые противоречия еще ни в коей мере не разрешены: это означает, что драматический центр тяжести всей симфонии должен быть сконцентрирован в ее финале. Признаюсь, что, когда я впервые услышал Шестую симфонию, обе песни Французской революции, с которых начинается заключительная часть, несколько резанули ухо: их пошловатое звучание показалось мне несоизмеримым с глубоко поэтичным завершением медленной части. Почему композитор предпочел «*Ça ira*» и «*La Carmagnola*» («Карманьола») русским революционным песням – в самом деле интересный вопрос: за это Мясковского много критиковали советские комментаторы его творчества. Одним из возможных ответов может быть тот, что Французская революция стала архетипом для Русской и что Мясковский, по-видимому, хотел подчеркнуть универсальный характер конфликтов и страданий, вызываемых событиями подобного рода. Однако по зрелом размышлении я пришел к выводу, что объяснение нужно искать не в этом, а в ассоциациях, вызываемых текстами этих песен и их музыкальным характером. Обе песни выражают исключительно одностороннее, примитивное оправдание революционного насилия: в частности, в «*Ça ira*» подробно поется о тех унижениях, которым будут подвергнуты аристократы, и о том, как все они будут висеть на фонарных столбах. Ни в одной из этих песен не поется ни слова о том, какие страдания приносит революция. Кро-

ме того, тексты обеих песен положены на пошлые, бездумно веселенькие мелодии, которые поразительным образом не сочетаются с их кроважидным содержанием, вводя сознание в состояние, которое в глубине своей отмежевывается от всяких последствий насилия. И, как показывает их дальнейшее использование, именно такой односторонний взгляд на революцию композитор в своей симфонии отвергает.

При начальном проведении тем этих песен дважды происходит попытка закрепить Es-dur, как бы принуждая тем самым предшествовавшие конфликты симфонии к их преждевременному разрешению искусственным путем. Однако обе попытки терпят сокрушительное поражение: в обоих случаях мотивные очертания заключительной фразы «*Ça ira*» вырождаются в последовательность трезвучий, отчетливо вызывающую в памяти тот зловеще-разрушительный мотив, с которого начинается вся симфония, а тональную устойчивость Es-dur вскоре подрывают гармонии, основанные на тонах увеличенного трезвучия. Символика здесь очевидная и весьма мощная. Сначала повторно звучит мелодия «*Dies irae*», за ней следует первое проведение темы духовного стиха в дорийском b-moll у кларнета. Темы песен Французской революции вновь пытаются утвердиться, однако сменяются еще более резко, после чего исчезают совсем. Вместо них Мясковский опять проводит несколько самых напряженно-диссонантных пассажей из первой части, но на этот раз разрешает их в Es-dur на пике чрезвычайно мощной кульминации, возвещающей вступление хора. Сначала хор поет серию пронзительно-диссонантных, поступенно нисходящих интонаций плача, которые состоят из двух лигованных нот и совпадают с начальными интонациями темы «*Dies irae*». И лишь затем в дорийском миноре звучит, наконец, сам плач, в котором тоника уже устанавливается прочно. (Впрочем, здесь немаловажно отметить, что для первых слушателей Шестой симфонии Мясковского в двадцатых годах гораздо более очевидной была ассоциация с интонациями плача Юродивого из оперы «Борис Годунов»: их контекст имеет совершенно явное сходство.)

Психологи, специализирующиеся на душевных травмах, полагают, что для успеха излечения недостаточно

заново испытать подавленные эмоции, вызванные травмирующим событием, – помимо этого, также необходимо, чтобы сочувствующий специалист объективно засвидетельствовал реальность вызванных ими страданий. Примечательно в этом отношении то, что в тексте духовного стиха подчеркивается именно такой «взгляд со стороны»: «Что мы видели?.. Телу мертвую...» Ощущение, что причиненные революцией страдания наконец засвидетельствованы, подчеркивает не только то, что стих звучит в основной минорной тональности, но и то, что, в отличие от *«Dies irae»*, это русская песня, исполняемая на русском языке, поэтому здесь эмоциональная актуализация во всех отношениях имеет место, что называется, не в бровь, а в глаз. Тогда и только тогда Es-dur может закрепиться – и именно в этой тональности звучит безмятежная лирическая тема медленной части, ибо теперь все противоречия преодолены.

Надеюсь, мне удалось дать некоторое представление о тонально-тематических процессах в Шестой симфонии Мясковского, об их сложности и о том, на размышления о каких удивительных символических смыслах они наводят, а также пролить свет на то, почему вступление хора в заключении финала симфонии трогает так глубоко и воздействует столь мощно. Это произведение выдающегося, тонкого музыкального мыслителя, который заслуживает большего признания как один из самых мастеровитых и незаурядных симфонистов своего поколения.

Перевод с английского Дмитрия Горбатова

КОМПОЗИТОР НА ВОЙНЕ И О ВОЙНЕ. НИКОЛАЙ МЯСКОВСКИЙ

Николай Яковлевич Мясковский, композитор-классик XX столетия, не только участвовал в Первой мировой войне, но и рассказал о своем пребывании на фронтах 1914–1918 годов в «Автобиографических заметках о пройденном пути»; по его словам, только для того, чтобы показать, как в условиях, чуждых, в сущности, искусству, сперва инстинктивно, а затем сознательно высвобождалось музыкальное мышление художника¹. В нижеследующих заметках речь пойдет о двух симфониях – 4-й и 22-й, созданных, соответственно, во время Первой и Второй мировых войн. Чтобы представить общие и особенные стилевые черты двух симфонических фресок, необходимо кратко рассказать о военных корнях семьи Мясковского, о пребывании композитора на фронтах войны 1914–1918 годов и о размышлениях композитора-патриота над трагичнейшими событиями Великой Отечественной войны.

Военная карьера или путь в музыку? Только второе. В истории отечественной композиторской школы были выдающиеся творцы, представители потомственно военных семей, например Римские-Корсаковы или Кюи. Отцу Мясковского, генералу царской армии, по долгу службы приходилось менять местопребывание. Многочисленные дети семьи Мясковских появлялись на свет в разных городах. Николай Яковлевич вспоминает: «Родился я в крепости Ново-Георгиевск, Варшавской губернии, где с 1881 года провел первые семь лет моей жизни». Далее были Оренбург, Казань и Нижний Новгород, в которых начались годы обучения и открылась неистребимая тяга к музыке. Семья состояла из пятерых детей, у которых рано умерла мать... «Большая семья и скром-

ное жалование заставляли отца пристраивать нас в закрытые учебные заведения (интернаты) на казенный счет. Вслед за братом меня отдали в Нижегородский кадетский корпус. Развивавшийся музыкальный инстинкт получил довольно случайный выход. В Нижегородском корпусе была у меня довольно хорошая учительница музыки, сулившая мне большие успехи». Трудности, однако, возникали в связи с пользованием роялем, юного музыканта постоянно прогоняли старшие воспитанники. Утешало, однако, пение в концертном хоре.

При переезде семьи Мясковских в Петербург Ц.А. Кюи, сослуживец отца по Инженерной академии, порекомендовал учителя, пристрастил Николая к игре в четыре руки, что в будущем сблизит его с юношей С.С. Прокофьевым, соучеником по Петербургской консерватории. Сложности в связи с занятиями на инструменте проявились быстро: «Тут уж меня гоняло начальство, вызывая чувство жгучей ненависти». В кадетском корпусе, как и в других обучающих военных заведениях, особое внимание уделялось музыкальному образованию. Здесь Мясковский начал играть на скрипке (хотя большее внимание посвящал роялю), что позволило ему записаться в корпусный симфонический оркестр. «Руководителем оркестра был композитор, артиллерийский офицер Н.И. Казанли, дирижировавший нами чаще при помощи ножки от стула, так как в ярости ломал все дирижерские палочки. Окончание кадетского корпуса в 1899 году вызвало дальнейшее укрепление весьма не любимой мною военной карьеры, куда я автоматически вовлекался – по семейным и общественным традициям. Я поступил в наименее военное по духу училище – Инженерное, в то время бывшее под весьма либеральным (с узко военной точки зрения) начальствованием генерала-историка Н.К. Шильдера. Из всех закрытых военно-учебных заведений – это единственное, которое я вспоминаю с меньшим отвращением. Причина та, что здесь я получил наиболее сильные музыкальные зарядки, при несколько большей свободе в пользовании своим временем. Училище это комплектовалось всегда лучшими учениками, окончившими кадетские корпуса, поэтому, наряду с большим процентом “зубрил” и карьеристов, оно служило приютом и юношам с сильной интеллектуальностью...»

Мясковский окончил Инженерное училище весной 1902 года и тогда же был переведен в Москву, в 17-й саперный полк. «На войну 1914–1918 годов я был мобилизован в первый же месяц и после небольшой проволочки попал на австрийский фронт – на осаду крепости Перемышль. Затем – поход в Бескиды, на границу Венгрии, стремительное обратное бегство через Галицию и Польшу, с пренеприятными задержками под Ярославлем, Красноставом, Грубешовом, на реке Любочаевке; затем жуткое продвижение через Полесье, и, наконец, длительная остановка под Двинском... После Октябрьской революции я через пару месяцев был переведен в морской генеральный штаб, в котором и прослужил до своей полной демобилизации и приглашения профессором в Московскую консерваторию в 1921 году». Именно тогда и до конца жизненного и творческого пути Мясковский занимал здесь место лидера московской композиторской школы.

Из переписки военных лет. Главными респондентами Мясковского, которым он доверял свои мысли о неприятии войны (в виде кратких «репортажей» о событиях) и кому он задавал вопросы о музыкальной жизни, поверял свою тоску по творчеству, были В.В. Держановский и С.С. Прокофьев. Дружеские связи с первым установились во время работы композитора в журнале «Музыка», с Прокофьевым, как известно, – в результате совместного обучения в Петербургской консерватории.

Тридцатитрехлетний фронтовик-музыкант ощущает что-то вроде преждевременно наступившей старости: «Я чувствую, что стар стал, ибо хоть усердно предаюсь своим обязанностям, но чувствую каждый миг, что это мне совершенно чуждо и во-все не задевает моего нутра. Я не испытываю никакого подъема, никакого патриотического волнения с самого начала войны, когда я даже не подозревал, что меня куда-нибудь притянут. Кроме недоумения, вызываемого диким немецким озлоблением (ни негодования, ни даже отвращения я не испытываю, а именно какое-то недоумение, отчасти брезгливое), кроме этого недоумения я испытываю лишь чувство какой-то необъяснимой отчужденности ко всему происходящему, точно вся эта глупая, животная, зверская возня происходит совершенно в другой плоскости» (Боровичи, 19 августа 1914).

Открытые Держановскому чувства естественного отчуждения от «животной и зверской возни» перемежаются расспросами о мирной жизни, прежде всего о творчестве С.С. Прокофьева, И.Ф. Стравинского или, например, А.К. Лядова (его консерваторского наставника): «Если у Вас в Москве известно что-нибудь о Лядовском музыкальном наследстве, сообщите мне. Я едва ли уловлю газету, где будет что-нибудь ценное, а сегодня, например, в “Новом времени” наткнулся на такой перл, что Лядов написал “ряд маленьких балетов”».

Но – на войне, как на войне: «Ничегошеньки ни в чем не понимаю, ибо никогда не командовал ротой, и потому сижу целыми днями и все стараюсь вникнуть в хозяйство, разобратся в бесчисленных требованиях и хоть как-нибудь наладить обучение наших замечательных войск». Через месяц тому же респонденту (д. Капитолово, 11 сентября): «Стоим мы в верстах 15 от Питера. Верстах в двух к северу строим укрепленную позицию... Хоть мы и ополчение, но рассматривают нас без церемонии как полевые войска и предъявляют все требования. Копаем мы и ерундим с утра до вечера». А вот далее следует строка, смысл которой трудно отнести только к событиям столетней давности, а не к практике современности: «Отчетности наши с каждым днем растут, в конце концов, мы, вероятно, захлебнемся в бумажном потоке. Надоело мне все изрядно».

Через год, 14 января 1915 года, тому же респонденту: «Ежели Вы думаете, что я все еще подо Львовом, Вы глубоко ошибаетесь – я несколько дальше и гораздо ближе к боевой обстановке, чем раньше. Настоящей боевой обстановки я еще не видел, да это и не очень по специальности моей. Но перебираясь с полком, где работают мои саперы, на новую позицию, проторчал целые сутки под чистым (не вполне, впрочем, так как шел изрядный снег) небом, покоченел ночью на снегу, ибо окопы только строились, да еще на мокрой местности, землянок не было, костра разводить нельзя было. А сегодня невзначай попал и под артиллерийский огонек, исследуя обстоятельства смерти одного и ранения снарядом другого моего сапера. Скажу откровенно – не понравилось, особенно когда угощение такое в нескольких шагах от тебя попадает в человека и разворачивает ему грудь и руку, убивая

наповал. Над лесом рвутся шрапнели, в лесу воняет пороховым дымом и гарью – гадко. А тут еще места замечательные, такая красота, что с трудом ковыляя по аршинному снегу и еле взбираясь по крутизнам, все же находишь момент, чтобы выдохнуть из себя какое-нибудь ах! <...> Все-таки скажу – к черту войну всякую. Несмотря даже на мое миролюбие, я чувствую, как развиваются во мне разрушительные инстинкты: когда перед носом происходит ружейная перестрелка (разведчики часто сталкиваются), то так и тянет взять у кого-нибудь ружье и самому попробовать сшибить австрийскую фигуру. Вот сейчас пишу такую гадость, а ей-ей не ощущаю ни малейшего угрызения»².

Письма к Держановскому порой изобилуют страшными сообщениями. Например, в ночь штурма Перемышля Мясковскому с полком чудом удалось избежать обстрела (1 апреля 1915 года). Рассказывает Николай Яковлевич и о неприступности для немцев Карпат: «Кончилось естественно – немцы, конечно, не пошли на рожон, ибо Карпаты были неприступны, а поднаперли с боку, прогнали нас на 150 верст и весьма просто и легко очистили те же самые Карпаты». И далее законный вопрос-возмущение, который Мясковский обращает к военному начальству: «Почему этого никто не мог предвидеть – уму не постижимо. И за что это у вас в Москве так “любят” высокого главнокомандующего, у нас в передовых частях решительно не понимают. У нас ни плана кампании, ни вооружения, ни организации снабжения войск. Есть невооруженные, необученные банды, которые бегут от первой шрапнели, таща сапоги в руках» (17 мая 1915 года, д. Липино).

Постепенно в письмах начинают возникать другие, прежде всего творческие, мотивы. В марте 1918 года: «Блаженство (это об эвакуации. – ЕД.). Чем я стану, наперед сказать трудно – москвичом, подмосквичом, или тем же закоренелым петербуржцем останусь... между прочим, есть еще один мотив, по которому меня тянет из Питера, – “Идиот”... завтра в самую заутреню я дежурю в пустом Адмиралтействе. Буду оркестровать симфонию и обсасывать “Идиота”».

Дневниковые записи Мясковского свидетельствуют, что творческими для него были из военных только два года – 1914-й и 1918-й. В марте 1914 года Мясковский закон-

чил 3-ю, трагическую, симфонию и в апреле ограничился только проектами на будущее – «тихая симфония (Е, G, D) в четырех частях. Andante таинственно с главной темой колыбельного характера³; другая симфония («Космогония» с примесью «Эврики» Э. По)».

1918 год, запись от 27 апреля, г. Ревель; «здесь струнный квартет, сонаты, немного работал – 18 фортеп. пьесок. С 20 XII 1917 года по 5-ое апреля 1918 года написал две симфонии – 4-ю, e-moll (*вне плана*) и 5-ю D-dur. Думаем с П.П. Сувчинским над «Игроком»» (курсив мой. – ЕД.).

Война и композитор. Симфония вне плана. В цитированных «Автобиографических заметках» Мясковский делает важное обобщение, касающееся стилевой и образно-смысловой направленности своего творчества: «Пребывание на войне и некоторые встречи в значительной мере укрепили мои демократические склонности, оформившиеся в консерватории, а в Февральскую революцию принявшие довольно крайнее, хотя все же не вполне определенное направление... *Война сильно обогатила запал моих внутренних и внешних впечатлений и вместе с тем почему-то повлияла на некоторое просветление моих музыкальных мыслей* (курсив мой. – ЕД.). Большинство моих музыкальных записей на фронте имело если не светлый, то все же уже гораздо более «объективный» характер (многие темы потом вошли в 5-ю симфонию, причем одна запись русинской колядки подо Львовом). И все же первым делом по возвращении в Петроград в конце 1917 года было не сочинение уже ранее задуманной 5-й симфонии, а работа над более напряженной, как отклик на близкое пережитое, но со светлым концом, 4-й симфонии».

Напомним, что первые симфонии (вместе с симфонической поэмой «Аластор») принадлежали линии драматического симфонизма, где образ смерти, гибели героя становился финальной смысловой точкой. Но именно 4-я, с бетховенской идеей от мрака к свету, стала для Мясковского первым осуществлением этой концепции именно в военной фреске. Чрезвычайно характерно ее начало, вызывающее в памяти «Шаги на снегу» К. Дебюсси: флейта словно изображает чью-то трудную поступь⁴ (*пример 1*).



Пример 1

Композитор оставил разбор своей 4-й симфонии, где объявил, что «вторая часть очень невелика, написана в медленном движении и проникнута характером суровым и сосредоточенным, сменяемым вспышками лирического... Третья – быстрый и энергичный финал (рондо), в котором сочетаются мотивы всех тем финала. *Конец – быстрый, восторженно светлый*» (курсив мой. – ЕД.). Последнее было *абсолютно новым в симфоническом мироощущении Мясковского*. Вместе с тем он прокладывал путь к просветленной (петербургской) 5-й симфонии, с которой, а не с трагедийной 6-й, что объективно справедливо, принято было начинать летосчисление советского симфонизма⁵.

Три симфонии Мясковского, созданные в период Второй мировой войны, представляли собой образно-смысловой триптих, где 22-я и 24-я – лирико-эпико-драматические фрески (их три части идут без перерыва), а в центр поставлена 23-я симфония-сюита с привлечением кабардино-балкарского фольклора⁶.

Композитор и война. «И дрогнули враги». Есть такое крылатое выражение: «Когда грохочут пушки, тогда молчат музы». Это справедливо относится к тем пушкам, которые своим грохотом подавляют жизнь, радость, счастье, культуру. То грохочут пушки тьмы, насилия и зла. «Мы воюем во имя торжества разума над варварством... Когда грохочут наши пушки, поднимают свой могучий голос наши музы» – так писал Д.Д. Шостакович по поводу первого исполнения в Москве своей 7-й симфонии (29 марта 1942 года, Колонный зал Дома союзов). Как известно, эта симфония стала символом сопротивления, однако у нее есть хронологиче-

ская предшественница, ставшая первым откликом на войну, навязанную СССР Германией.

Приведем даты окончания симфоний: 22-я Мясковского завершена 3 ноября 1941 года, 7-я Шостаковича – 27 декабря того же года. Первое исполнение Симфонии-баллады состоялось весной 1942 года в Москве оркестром Всесоюзного радиокомитета под управлением Н.С. Голованова. По мнению А.А. Иконникова, присутствовавшего на премьере, партитура Мясковского была исполнена несколько вяло, о чем он написал композитору, находившемуся в эвакуации. В ответном письме Мясковского читаем: «Чего я боялся, то и случилось. Эту симфонию мог сделать К. Иванов, а Голованову надо было дать 23-ю (на кабардино-балкарские темы. – ЕД.). Очень мне жаль. Первоначальное название 22-й симфонии – “Симфония-баллада об Отечественной войне”. Композитор сообщает Иконникову, что «после его письма он снял этот подзаголовок. Раз что-то непонятно в самой музыке, никакие слова не помогут. Лучше без». В этом же письме есть очень важное рассуждение Мясковского, касающееся содержания его военной фрески: «Почему баллада? А разве тон повествования не чувствуется? Конечно, там нет никакого конкретного сюжета, а разве на фоне спокойной повести первой части не слышна угроза (начало). Разве вторая часть не кошмар завоевательных и тому подобных ужасов, а в финале не слышно борьбы за освобождение (2-я тема)? А разработка? В ней главное – тема Адажио и гимн победы, но без бряцания оружием. Неужели недостает всей мишуры, звуковых и словесных выкрутасов, чтобы психологическое отношение художника к войне стало ясным? Я предпочитаю снять тему, нежели говорить пошлости»⁷.

Как видим, внешнее иллюстрированное соответствие традиционной атрибутике военных произведений было для Мясковского абсолютно неприемлемым. Не реальные звуки войны, а сосредоточенное размышление о ней избирает Мясковский в качестве *motto* этой трехчастной композиции, где унисонная тема бас-кларнета и контрафагота будет наплывать в неизменном виде трижды: после экспозиции сонатного *Lento* первой части, при переходе ко второй и в коде финала. Здесь это как бы голос автора, его свидетельство, что было именно так⁸ (*пример 2*).



Пример 2

В письме к К.С. Сараджеву (от 5 мая 1943 года) Мясковский пояснял, что «есть музыкальные элементы-образы, которые несут кое-какую конкретную нагрузку, например тема вступления. Она включает в себе интонации предчувствия надвигающегося бедствия, затем уже прямой угрозы (переход ко второй части) и как итог – воспоминания о ней (конец симфонии)».

Расшифровывает Мясковский и смысл темы Adagio – глубочайшая скорбь и отчаяние, даже когда она появляется в Tutti (после среднего эпизода). В си-минорной симфонии для медленной части избрана многозначковая тональность b-moll.

И наконец, прислушаемся к еще одному замечанию композитора: «В симфонии автор для воплощения содержания не прибегал к внешне изобразительным средствам, это верно, но не совсем». Есть, например, «зловещий образ врага – своеобразный лик нашествия, поясняющий психологическую сторону вторжения – экспрессивно-драматический абрис этой темы передает, а не изображает: страдания, боль утрат, оплакивание» (*пример 3*).

Эту скорбную хроматическую тему Мясковский определяет как образ нашествия (он появится еще во вступлении к 2-й части и в ее разработке). Композитор подчеркивал, что «мотив нашествия» все время идет параллельно с главной темой финала, образом борьбы. В целом же музыка финала пронизана фанфарными интонациями. Да и главная тема первой части, что наплывает в финале, здесь обретает иной облик – звучит в мажоре, словно говоря, что победа восторжествует.

22-я симфония⁹, первый отклик на события Великой Отечественной войны, оказалась совсем не единственной, отражающей великую для России тему сопротивления врагу



Пример 3

и победы над ним. Добавим, что сама идея непокоренности, жизнеутверждения наполняет и другие произведения Мясковского, созданные композитором в годы Великой Отечественной войны. Она своеобразно представлена в песенной 23-й симфонии-сюите (1941), в кантате «Киров с нами» (1942), в лирической, с чертами героики, 24-й симфонии (1943). В последней музыка озарена отсветом войны, о чем, в частности, свидетельствуют тихие коды всех ее трех частей. Словно следуя запросам военного времени, Мясковский не только обратился к неведомому дотоле жанру кантаты, но и уже в начале июля 1941 года написал две боевые песни – «Боец молодой» (слова Светлова) и «Боевой приказ» (слова Винникова). Также в числе первых откликов композитора на события войны – два марша для духового оркестра ор. 53.

Для концертных бригад, организованных Московской консерваторией для поездок и выступлений на фронтах войны, Мясковский сделал несколько переложений романсов (А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского) с аккомпанементом струнного квартета.

Итак, обе мировые войны (с зеркально повторяющимися цифрами 14–41) оказались на пути композитора этапными в размышлении о Мире и Войне.

Примечания

- ¹ Мясковский Н.Я. Автобиографические заметки о творческом пути // Н.Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания / сост. С.И. Шлифштейн. М., 1960. Т. 2. С. 5–18. Дальнейшие цитаты – из указанного издания.
- ² Там же. С. 352–353.
- ³ Так готовится замысел 5-й симфонии.
- ⁴ Подобный зачин способен вызывать самые широкие ассоциации, в числе которых, например, тяжелые шаги по окровавленному снегу. Свою любовь к Дебюсси Мясковский не скрывал, называя, в частности, его «Море» одной из лучших в мире симфонических партитур.
- ⁵ Пройдут многие десятилетия, прежде чем музыковеды начнут исторически объективно понимать многие новации в симфонических исканиях Мясковского, в частности, в его 6-й симфонии. М.Г. Раку справедливо пишет о цитатах, введенных здесь композитором: «Две песни Французской революции недвусмысленно были интерпретированы автором симфонии в качестве символа смертоносной революционной стихии в соединении с другими мотивами, отражающими апокалиптический ужас эпохи» (*Раку М.Г.* Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской сталинской культуре: автореф. дисс. ... докт. иск., М., 2015. С. 18).
- ⁶ Находящиеся в эвакуации на Кавказе Прокофьев, Ан.Н. Александров и Мясковский воспользовались записями образцов народных песен и танцев, предоставленных им Х.С. Темиркановым, отцом известного дирижера. Прокофьев на этом материале создал свой 2-й квартет, а Александров ввел отдельные мелодии в оперу «Бэлла».
- ⁷ Иконников А.А. Художник наших дней Н.Я. Мясковский. М., 1966. С. 265.
- ⁸ Напомним, что подобный драматургический ход был в высшей степени свойственен симфонической тектонике Прокофьева. Его объединяющую функцию композитор объяснил еще в рамках 1-го одночастного фортепианного концерта, где присвоил ему имя «Три кита».
- ⁹ 22-я симфония входит в число немногих (6-я, 17-я), к программе которых есть авторский комментарий, однако Мясковский снял эпиграфы, говоря, что слова ничего не меняют, если смысл непонятен. А были они следующими: 1-я часть – «Мирная жизнь, где кое-когда прорывается угроза», 2-я часть – «Внимая ужасам войны», 3-я часть – «И дрогнули враги».

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ:
«Я ОЧЕНЬ ХОТЕЛ БЫ, ЧТОБЫ ЭТИ ПЕСНИ ПЕЛИСЬ...»¹
(СЕМЬ МАССОВЫХ ПЕСЕН
ДЛЯ ГОЛОСА С ФОРТЕПИАНО ОР. 89, 1941–1942)

Со дня нашей Великой Победы прошло семь десятилетий, которые мало изменили суть таких базовых для человеческого бытия понятий, как «война», «мир», зато неузнаваемо изменился социум, особенно на постсоветском пространстве. Утрачена актуальность ряда идеологических посылов как советской эпохи, так и времен перестройки. Сформированы иные критерии отношения к событиям и персоналиям отечественной истории, в том числе музыкальной культуры. Неизменной, как общепризнанный факт, остается высокая оценка роли советской музыки в Великой Отечественной войне. К этому стоит добавить взвешенно-аргументированный вывод современных музыковедов: «Никогда – ни десятилетием ранее, ни тем более позднее, ведущие наши мастера не имели такой безусловной официальной поддержки, как в годы войны. <...> Альянс власти и большой музыки в те годы был исключительно прочен. И объяснялся он, прежде всего, интересами большой политики»².

Советское искусство в годы войны в известном смысле было «ангажировано» государственной партийной властью. Бесспорно, сталинский «ангажемент» сыграл как положительную, так и негативную роль в жизни и творчестве великого русского композитора Сергея Сергеевича Прокофьева. Наиболее показательным, иллюстрирующим этот тезис сочинением композитора является опера на военный сюжет – «Повесть о настоящем человеке». Драматические последствия несправедливой огульной критики оперы стоили Прокофьеву, по большому счету, жизни³. Между тем в критическом ракурсе рассматривались и другие сочинения Прокофьева, написанные им во время и вскоре после войны:

кантатно-ораториальные произведения, марши для духовых оркестров, некоторые симфонические и инструментальные сочинения и песни, которые (в отличие от опер) до сих пор носят клеймо «творческие неудачи Прокофьева». По мнению советских критиков, для этих сочинений композитора характерны «излишняя элементарность стиля», «отсутствие привлекательной для масс общительной интонации и особых музыкальных достоинств»⁴. Наиболее дискуссионной стороной прокофьевского наследия военных лет стали «массовые песни». Обращение к малоизвестному, редко исполняемому опусу 89 «Семь массовых песен для голоса и фортепиано» обусловлено не столько желанием опровергнуть или подтвердить мнение критиков, сколько стремлением выявить закономерное и особенное в разработке Прокофьевым песенного жанра. Помимо того, внимание к «Семи массовым песням» фокусирует *ряд важных вопросов* изучения прокофьевского наследия как значимой части отечественного музыкознания.

Во-первых, необходимо актуализировать музыкальное наследие Прокофьева в новых условиях (отношение к творчеству композитора также нуждается в переоценке), так как в процессе трансформации современного общества изменился контекст культурной памяти.

Во-вторых, в последние десятилетия отечественное музыкознание практически оставило за рамками изучения музыкальную культуру периода Великой Отечественной войны 1941–1945 годов (в частности, вопросы семантики песенного жанра как музыкальной эмблемы военного времени и его «взаимоотношений» с «серьезной» академической музыкой, не имевшей в то время, в силу элитарности восприятия, большого влияния на массовое сознание). Однако именно во время войны в советской культуре был запущен «механизм» создания нового музыкального официоза для «оформления» послевоенной идеологии «народа-победителя» на основе успешных образцов песенного творчества военных лет. Композиторы, активно работавшие в псевдонародном песенном стиле, вскоре оттеснили на обочину культуры признанных мастеров отечественного музыкального искусства, а в 1948 году произошло то, что сегодня квалифицируется как «разгром русской музыки». На долгие десятилетия музы-

ка СССР оказалась разделена на официально-признанную и «отверженную», которая либо полностью запрещалась, либо с невероятными сложностями доходила до слушателя (в случае с большими мастерами, такими как, например, Шостакович и Прокофьев, эту часть творчества до сих пор лукаво называют «сочинениями с трудной судьбой»).

В-третьих, вопросы музыкального источниковедения по-прежнему остаются наиважнейшей сферой научно-исследовательской деятельности и (как ни странно!) одновременно ахиллесовой пятой современного изучения творчества Прокофьева.

Таким образом, исследование «периферийного» скромного военного опуса Сергея Прокофьева оказалось не менее интересным и плодотворным, чем обращение к масштабным и крупным пластам биографии и творчества композитора. В ор. 89 «Семь массовых песен для голоса с фортепиано» (1941–1942) Прокофьева входят восемь сочинений – семь песен (№ 3–7 на слова М.А. Мендельсон) и марш:

1. «Встанем на зов» (на слова В. Маяковского «Дрянь адмиральская...»);
2. «Песня смелых» (на слова А.А. Суркова);
3. «Клятва танкиста»;
4. «Сын Кабарды»;
5. «Подруга бойца»;
6. «Фриц»;
7. «Любовь воина»;
8. Марш ля мажор для фортепиано.

Впервые состав опуса опубликован в нотографическом приложении к сборнику «С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания»⁵. Информация без изменений вошла во второе, дополненное, переиздание⁶ и соответствует рукописному перечню сочинений композитора⁷ (автограф М.А. Мендельсон-Прокофьевой хранится в РГАЛИ). Единственное разночтение – в рукописном опуснике нет указания на тональность марша.

Достоверность и датировка этого архивного источника – тема особого и специального исследования, так как в фонде композитора хранится несколько вариантов списков или опусников за разные годы⁸. Некоторые из них на-

писаны Прокофьевым, другие – Мендельсон-Прокофьевой, в ряде случаев – ее рукой с пометами композитора. То, что опус был задуман Прокофьевым, ясно из черновика песни на слова Маяковского⁹ – композитором проставлен номер опуса – «89», и песни – «№ 1». То есть намерение Прокофьева написать не одно произведение, а несколько – очевидно. Как, когда, из каких сочинений в итоге сложился опус «Семь массовых песен» – требует пояснения.

Источниками нотного текста опуса являются черновики эскизов сочинений и чистовые автографы Прокофьева, хранящиеся в РГАЛИ и ВМОМК имени М.И. Глинки, а также пять песен, изданные в конце 1942 – начале 1943 года Музфондом ССК (способ печати стеклография)¹⁰.

Песня на слова Маяковского – единственный пример обращения Прокофьева к творчеству поэта, которого он хорошо знал лично. Стихотворение «Десятилетняя песня», написанное Маяковским в 1928 году, напечатано в газете «Рабочая Москва» к 10-летию РККА рядом с передовицей¹¹. Почему эти стихи обратили на себя внимание Прокофьева и как к нему попал текст – не ясно, но яростный накал поэзии Маяковского оказался созвучен эмоциям композитора по поводу начала Великой Отечественной войны. 22 июня 1941 года Прокофьев и его вторая жена Мира Мендельсон встретили в подмосковном поселке Кратово, где после возвращения из Сочи в мае снимали дачный дом. Даты написания песни на карандашном черновике (июль 1941) и на беловом автографе (25 июня 1941 год) не совпадают¹². Скорее, верна дата на черновике. Чистовик или беловой автограф с датой 25 июня, свидетельствующей о незамедлительном творческом отклике на события, Прокофьев, вероятно, передал в стихийно возникший в начале войны при ССК Штаб военной песни¹³. Туда советские композиторы приносили свои песни, написанные в искреннем патриотическом порыве. Получившие одобрение Союза и разрешение цензуры сочинения оперативно поступали для исполнения на радио или в печать. Песня Прокофьева на слова Маяковского была принята Радиокомитетом¹⁴, но не исполнена. Следует отметить, что анахронизм содержания или несоответствие стихов¹⁵ Маяковского моменту были очевидны автору музыки:

Дрянь адмиральская, пан и барон
шли от шестнадцати разных сторон.
Пушка – французская, английский танк.
Белым папаша антантовый стан.
Билась Советская наша страна
Дни грохотали разрывом гранат.
Не для разбоя битва зовет –
Мы защищаем поля и завод.
Шли деревенские, лезли из шахт,
дрались голодные в рвани и вшах.
Серые шлемы с красной звездой
Белой ораве крикнули: – Стой!

Текст Маяковского в песне сокращен, первоначальное название – «Песня на слова Маяковского» – в чистовом автографе изменено: «Встанем на зов» (по стихотворной фразе: «Стоимиллионные встанем на зов»). Сведений, что песня когда-либо исполнялась, нет. Примерно такая же участь постигла песню № 2 на слова А.А. Суркова:

Стелются черные тучи
Молнии в небе снуют.
В облаке пыли летучей
Трубы тревогу поют.

Рефрен – «Смелого пуля боится, / Смелого штык не берет» – выдержан в духе знаменитых поговорок генералиссимуса Суворова. Стихотворение «Песня смелых» из цикла «Декабрьский дневник», написанного в 1939–1940 годах, опубликовано поэтом незадолго до войны¹⁶. Прокофьев побудило к написанию музыки на этот текст появление «Песни смелых» на странице газеты «Правда» в первые дни войны – 25 июня 1941 года¹⁷. К сожалению, ни черновика, ни белого автографа песни не обнаружено. Вероятно, рукопись песни, попавшая в Союз композиторов, Музфонд или Радиокомитет, затерялась. Однако «Песня смелых», в отличие от «Встанем на зов», была издана, судя по текстовым изменениям (изъятие из куплета имени И.В. Сталина), только после 1956 года. По сути, источником нотного текста этого сочинения является первое печатное издание.

Неуспех первых двух номеров опуса объясним некоторыми музыкальными особенностями песенного стиля

Прокофьева. Оба произведения написаны в мажоре, имеют жизнеутверждающий характер. Однако оригинальность вокальной партии, непривычность музыкальной интонации не соответствуют жанру массовой песни. Как писал один из исследователей жанра советской песни, А.Н. Сохор: «Массовая песня имеет куплетное (строфическое) строение (часто с рефреном-припевом). Музыкальный образ сконцентрирован в самостоятельной по значению вокальной мелодии, обобщенно отражающей смысл слов и допускающей исполнение без инструментального сопровождения. Общезначимость содержания массовой песни в сочетании с простотой формы, поэтического и музыкального языка, использование певческих голосов в наиболее употребительных регистрах обуславливают ее максимальную доступность для всеобщего исполнения и восприятия»¹⁸. В песне «Встанем на зов» главенствует инструментальное мышление, мелодика изобилует резкими скачками, ритмический рисунок острый, колкий и неожиданный. Например, в словосочетании «Серые шлемы» ямбический стих Маяковского получает распевание шестнадцатыми и акцент перемещается на последнюю восьмую: «серые» – / – / – '. Форма песни не куплетная, а скорее трехчастная с неярко выраженным рефреном: «Дрянь адмиральская, пан и барон». Тональный план песни сложен: *As-dur* – *C-dur* – *E-dur*. Модуляции типично прокофьевские – свежие и прозрачные. Гармонический язык, неожиданная форма делают песню похожей на красивый шахматный этюд. Но как быть с «всеобщим восприятием» и как это петь «массам», особенно без аккомпанемента?

«Песня смелых» более традиционна и по форме, и по музыкальному языку. Но и здесь проявилась присущая Прокофьеву «удивляющая» компонента. Рефрен «Смелого пуля боится...», ожидаемый в маршевом облике (как было в запеве), меняет ритмический рисунок, будучи выписан триолями, взлетающими ввысь. Исполнить такой припев непросто даже профессиональному певцу. О «максимальной доступности» и речи нет. Кроме этого, прокофьевской «Песне смелых» просто «не повезло», так как 26 июня, за одну ночь после газетной публикации стихов Суркова, В.А. Белый тоже написал музыку на этот текст. Вскоре, исполненная по радио

певцом П.Г. Лисицианом и А.П. Долуханяном (партия фортепиано), песня Белого стала популярна и любима народом, что неудивительно – после мажорного маршевого вступления запев в миноре интонационно перекликается с началом русской народной песни «Окрасился месяц багрянцем...». Прокофьевская «Песня смелых» осталась незамеченной и была надолго забыта.

В следующих песнях опуса, как уже говорилось, использованы стихи М.А. Мендельсон-Прокофьевой. По ее свидетельству, она писала тексты на уже готовую музыку или на заданные Прокофьевым ритмо-метрические размеры¹⁹.

Песни № 3 «Сын Кабарды» и № 4 «Клятва танкиста» имеют иную, чем первые, историю создания и связаны с кабардино-балкарской темой в творчестве композитора. Об этом подробно написано в монографии И.В. Нестьева и в воспоминаниях М.А. Мендельсон-Прокофьевой²⁰.

В августе 1941 года Прокофьев с группой работников искусства был эвакуирован в Нальчик. Там Прокофьев сочинил свой Кабардинский квартет ор. 92 и две песни. Написанные по заказу Радиокомитета Нальчика в сентябре–октябре 1941 года, песни посвящались героям, отличившимся на фронте, – лейтенанту-артиллеристу кабардинцу Казбулату Таубекову и танкисту балкарцу Хакиму Депуеву²¹. 17 ноября²² 1941 года по местному радио в литературно-музыкальном монтаже песни прозвучали в исполнении А.Л. Доливо и автора (партия фортепиано). В песнях присутствуют элементы народной музыки Кабарды и Балкарии, анализ использования которых сможет дополнить историю создания Второго квартета и прояснить профессиональные приемы Прокофьева в работе с фольклорным материалом народов Кавказа. Композитор не считал эти песни несущественными «однодневками», их черновики и эскизы, наброски оркестровки – свидетельство упорной работы над вариантами сочинений. Возможно, что «Клятва танкиста» и «Сын Кабарды» были инструментованы для голоса с оркестром – в 12 уцелевших листах черновиков опуса хранится дирекцион партитуры (автограф) и страница оркестровки (рукописная копия), датированная 6 октября 1941²³. Полной партитуры (если она вообще была завершена композитором) не сохранилось.

Еще два сочинения – № 4 «Фриц» и № 5 «Подруга бойца» – присоединились к опусу 89 в 1942 году в Тбилиси, куда Прокофьев переехал в связи с оккупацией фашистами части Кавказа. Песни были заказаны Тбилисским Домом Красной Армии через Ю. Шапорина, возглавившего в эвакуации Ансамбль красноармейской песни и пляски Закавказского военного округа²⁴. Дата создания песен – не позднее 17 мая 1942 года, так как в письме из Тбилиси к сотруднику Музфонда Л.Т. Атовмьяну Прокофьев спрашивает: «...попали ли в Ваши руки две моих песни о кабардино-балкарских героях войны. Я очень хотел бы: 1) чтобы эти песни пелись; 2) чтобы их напечатали; 3) чтобы ССК заплатил мне за них гонорар. Я еще написал две песни, которые перешлю при okazji»²⁵. Полученный «с оказией» автограф песни «Подруга бойца» Атовмьян сохранил и позже вернул композитору или Мире Александровне с пометами издательского характера и цензуры²⁶ (ценные приметы времени!). «Подруга бойца» – лучшая песня опуса! Простая лаконичная мелодия, минимальное, как бы парящее, фортепианное сопровождение создают возвышенную атмосферу одухотворенной любви. Эта песня, по существу, – музыкальный «оберег вне времени и пространства» или молитва, способная защитить далекого любимого: «Образ милой всегда с тобой / С новой силой идешь ты в бой». Стихи Миры Мендельсон здесь весьма удачны. Назвать следующую песню – «Фриц» – удачей не позволяет содержание текста: «Фриц на русском фронте немножко ранен был... / В немецкий тыл, желанный тыл, поспешно Фриц отбыл». Песня «Фриц» – образчик сатирического изображения противника, типичная агитка, высмеивающая ситуацию, которая в жизни не смешна и не имеет отношения к национальности воюющих сторон, так как случалась и по ту и по эту сторону окопов (солдат вернулся с фронта, а жена с другим). Музыка Прокофьева изобретательно представляет музыкальную квинтэссенцию жанра бытовых немецких песенок: смесь легкомысленного наигрышанагубнойгармоникеисентиментально-бюргерской «*O, du lieber Augustin...*». Песня «Фриц» сохранилась в черновике и эскизах²⁷ (автограф). Помимо них в РГАЛИ (фонд Прокофьева) обнаружен относящийся к «Фрицу» бесценный документ, приоткрывающий «тайны» творческой лаборато-

рии Прокофьева. На тетрадных листках рукой Прокофьева²⁸ (автограф, карандаш, синие чернила) сделан набросок двух тем в А-dur – куплета и припева песни «Фриц». Рядом выписана композитором или Мирой Мендельсон (трудно понять – кем из них) схема нужного для музыки текста. Используются значки – нечто среднее между музыкальной ритмической фигурацией с тактовыми черточками и записью стихосложения трехсложной (похоже на трехстопный амфибрахий) стопы с «тезисом «—» и арсисом «.»». Затем Мира Мендельсон записала два куплета и припев текста, которые не вошли в песню. «Не успел той раны / Он вылечить, как блиц! / Напали партизаны, и в пятку ранен Фриц. / Подальше в тыл, румынский тыл, / Дрожащий Фриц отбыл»²⁹. С большой долей уверенности можно сказать, что перед нами черновые наброски сочинения, которое первоначально называлась «Фриц и Минна»³⁰. В окончательном варианте в песне фигурируют незадачливый трусливый Фриц и его неверная жена Амальхен.

Седьмая песня опуса, вошедшая в цикл «Семь массовых песен», – «Любовь воина», песня из музыки к кинофильму «Тоня»³¹. Слабый сценарий, нелепое с точки зрения правды о войне режиссерское решение не спасли даже любимые зрителем актеры – необыкновенно трогательная Валентина Караваева и образец мужской красоты Сергей Столяров. В этой слабой и заурядной киноновелле единственной удачей стала музыка Прокофьева. Музыка, которая долгие десятилетия оставалась неизвестной даже специалистам – знатокам творчества композитора, существует в черновиках и эскизах в фондах РГАЛИ³².

Величавую тему песни, которая, как эпический зачин, открывает фильм, Прокофьев далее излагает в оркестре, варьирует, развивает, меняет характер музыки и средства выразительности, следуя сюжету фильма. Таким образом, музыка к кинофильму является миниатюрным примером основных принципов прокофьевского симфонизма. Автограф песни «Любовь воина» сохранился в виде фрагмента черновика финального куплета с неполным текстом: «Будут черные полки разбиты / По-суворовски – за Родину вперед!». Кинофильм не вышел на экраны, песня «Любовь воина» на долгие годы осталась невостребованной.

На основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы.

Название «массовые песни» у Прокофьева не подразумевает того, что это общедоступные, воспринимаемые широкой публикой вокальные сочинения. Прежде всего это произведения в жанре серьезной, академической музыки. Быть в числе песен, любимых в народе и распеваемых повсеместно (как, например, «Катюша» М.И. Блантера или «Песня артиллеристов» Т.Н. Хренникова), «Семи массовым песням» было не дано по определению. Музыкальное дарование Прокофьева и его предназначение заключались в иной сфере. Однако композитор оказал существенное влияние на формирование стиля советской официальной песенной культуры, особенно в жанре «славления». Прокофьевский стиль «величавого вокала» являлся ориентиром для многих куда менее талантливых композиторов.

Музыка песен ор. 89 незаслуженно обижена критикой. Не отмечено, что характерно-прокофьевская музыка полна мелодических находок, мастерства и таланта. Музыку опуса отчасти «погубила» словесная фальшь – изложи Прокофьев тот же тематический материал в сочинениях на другую тему, в другом вербальном контексте, его восприятие было бы совсем иным.

Не стоит сбрасывать со счетов, что во время войны Прокофьев работал на износ ради материальной поддержки двух семей, детей, родственников. Кроме того, работа над другими, более важными для композитора в творческом отношении сочинениями (назовем хотя бы его любимое детище – оперу «Война и мир») препятствовала более тщательной отделке произведений в прикладных жанрах.

Осталась неразгаданной (с источниковедческой точки зрения) тайна Марша ля мажор для фортепиано³³, присоединенного к военному песенному опусу композитора. Не обнаружено ни источника текста, ни печатного издания, ни упоминаний или заметок, объясняющих, для чего марш был написан Прокофьевым и почему фортепианная пьеса (16-й по счету марш из написанных композитором) внесена в этот опус.

Итак, опус 89 «Семь массовых песен» задуман в 1941 году и сформирован самим композитором из сочинений

1941–1942 годов. Песни – свидетельство искренних патриотических настроений Прокофьева. Композитор хотел «бить врага» и помогать Родине в тяжелую годину всем, чем мог. Удивительно, но в военные годы, полные трагизма и лишений, Прокофьев был очень счастлив! Не только потому, что вновь обрел личное счастье (рядом с ним был близкий ему человек – Мира Мендельсон, единомышленник, горячо любящая и любимая женщина). Прокофьеву выпал счастливый жребий оказаться во время страшного мирового катаклизма там, где он должен был находиться – в России, и делать то, что должно – писать музыку Великой Победы.

Примечания

- ¹ С.С. Прокофьев. Письмо Л.Т. Атовмьяну. Тбилиси, 17 мая 1942 // Рядом с великими: Атовмьян и его время / сост. Н.Я. Кравец. М., 2012. С. 76–77.
- ² Власова Е.С. 1948 год в советской музыке: Документированное исследование. М., 2010. С. 203.
- ³ Менее чем через год после неудавшегося показа оперы в Кировском театре, летом 1949-го, Прокофьев перенес очередной инсульт, последствия которого привели композитора к смерти в возрасте 62 лет. Оценка произведения современниками композитора достаточно полно изложена в монографическом исследовании Н.А. Лобачевой: «...опера – формалиста Прокофьева была... единогласно очернена <...>, как образец формализма <...> в выступлениях на Втором пленуме правления Советских композиторов СССР (1948) и на Пятом пленуме правления Союза композиторов СССР (1951 год)». «Опере посвящены отдельные разгромные статьи в газетах того времени» (Лобачева Н.А. Повесть о настоящем человеке С.С. Прокофьева: 60 лет спустя. М., 2008. С. 8–9).
- ⁴ Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973. С. 459.
- ⁵ С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / сост. С.И. Шлифштейн. М., 1956. С. 386–387.
- ⁶ С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / сост. С.И. Шлифштейн. 2-е изд. М., 1961. С. 590–591.
- ⁷ Мендельсон-Прокофьева М.А. Нотографический справочник сочинений С.С. Прокофьева. 18 листов. Автограф. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 22.
- ⁸ РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 83–138.

С. Прокофьев: «Я очень хотел бы, чтобы эти песни пелись...»

- ⁹ РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 277. Л. 1. Автограф С.С. Прокофьева. Карандаш.
- ¹⁰ Были изданы № 3 «Клятва танкиста», № 4 «Сын Кабарды», № 5 «Подруга бойца», № 6 «Фриц», № 7 «Любовь воина». За пять песен ор. 89 из расчета 300 рублей за песню композитор получил 1500 рублей за вычетом немалых налогов военного времени (см.: Рядом с великими: Атовмьян и его время. С. 78).
- ¹¹ Рабочая Москва. 1928. [февраль]. Газета издавалась с 1922 года, с 1936-го – под названием «Московский большевик», с 1950-го – «Московская правда». Сведения о первой публикации стихотворения приводятся по электронному изданию: *Маяковский В.В. Десятилетняя песня («Дрянь адмиральская...») // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» (ФЭБ). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/ms9/ms9-034-.htm?cmd=1>*
- ¹² *Прокофьев С.С.* «Встанем на зов» на слова В. Маяковского // ВМОМК имени М.И. Глинки. Ф. 33. Ед. хр. 387. Беловой автограф, синие чернила. Судя по водяным знакам («Produkt Stambulu №4 16 ling»), Прокофьев использовал нотную бумагу, произведенную в Стамбуле. Не та ли это «иштамбульская бумага», о которой упоминал Прокофьев в письме Шостаковичу в 1942 году в отзыве о его Симфонии № 7? Автограф (оригинальная рукопись) симфонии написан Шостаковичем также на стамбульской бумаге, только партитурного формата (см. письмо С.С. Прокофьева Д.Д. Шостаковичу. Тбилиси, 24 мая, 1942 года, цит. по: «Всегда дорожу Вашим мнением». Публикация М.Г. Козловой // Встречи с прошлым. М., 1978. Вып. 3. С. 257). Известно, что Шостакович привез из поездки в Турцию (1935) дефицитную в Советском Союзе нотную бумагу и, возможно, подарил некоторое количество листов коллеге – Прокофьеву.
- ¹³ Вероятно, деятельность Штаба военной песни была недолгой – до начала массовой эвакуации композиторов из Москвы в августе 1941 года. О том, что песня была передана Прокофьевым в ССК, а затем возвращена автору, косвенно свидетельствует штамп «Музыкальная библиотека ССК № 53093». ВМОМК имени М.И. Глинки. Ф. 33. Ед. хр. 387. Л. 1 об.
- ¹⁴ *Нестьев И.В.* Жизнь Сергея Прокофьева. С. 459.
- ¹⁵ Уже в первых словах песни («Дрянь адмиральская») заключалось противоречие: в 1940 году в СССР было учреждено воинское адмиральское звание, соответствующее званию «генерал армии».
- ¹⁶ *Сурков А.А.* Это было на севере. Сборник стихов. М., 1941. Яркий представитель советского поэтического официоза, талантливый поэт Сурков вскоре, в 1942-м, напишет другие, горькие строки

о войне: *«Трупы в черных канавах. Разбитая гать. / Не об этом мечталось когда-то. / А пришлось мне, как видишь, всю жизнь воспевать / Неуютные будни солдата»*, и, может быть, лучшие строки в отечественной военной лирике, ставшие воистину народными: *«Бьется в тесной печурке огонь...»*

- ¹⁷ В первые дни фашистского нашествия Сурков при публикации в «Правде» изменил текст стихотворения, добавив строки: «С бандой фашистов сразиться / Сталин на битву зовет».
- ¹⁸ *Сохор А.Н.* Массовая песня // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. С. 476.
- ¹⁹ *Мендельсон-Прокофьева М.А.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967 / науч. ред., предисл. и коммент. Е.В. Кривцовой. М., 2012. С. 69.
- ²⁰ *Нестьев И.В.* Жизнь Сергея Прокофьева. С. 459–460; *Мендельсон-Прокофьева М.А.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967. С. 67–70.
- ²¹ О подвиге артиллериста лейтенанта К. Таубекова Прокофьев узнал из сводок Советского Информбюро 28 июля 1941 года. Рассказ о танкисте Х. Депуеве был опубликован в газете «Красная звезда» в номере от 1 августа 1941 года.
- ²² По воспоминаниям Мендельсон-Прокофьевой, 17 ноября 1941 года состоялась радиотрансляция песен (см.: *Мендельсон-Прокофьева М.А.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967. М., 2012. С. 69). Однако в записной книжке С.С. Прокофьева фигурирует другая дата премьеры песен – 19 октября 1941 года (см. наст. сборник, статью Н.А. Бабаташ «Военные песни С. Прокофьева»). Ед. хр. 22. Л. 1. Автограф.
- ²³ РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед.хр. 277. Л. 2–7.
- ²⁴ Об этом сообщает Мендельсон-Прокофьева в маргиналиях к списку песен ор. 89 (*Мендельсон-Прокофьева М.А.* Нотографический справочник сочинений С.С. Прокофьева // РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 22. Л. 1. Автограф).
- ²⁵ С.С. Прокофьев. Письмо Л.Т. Атовмьяну. Тбилиси, 17 мая 1942 // Рядом с великими: Атовмьян и его время. С. 76–77.
- ²⁶ РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 277. Л. 10.
- ²⁷ РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 277. Л. 11–12. Автограф С.С. Прокофьева, карандаш, чернила.
- ²⁸ РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 1–4.
- ²⁹ В окончательном тексте песни слова «румынский тыл» заменены на «желанный тыл», также в текст не вошли следующие строки: «Там его прохожий / В сторонку поманил; / «Ариец?» – и по роже / Увесисто влепил. / А где же тыл, надежный тыл? / С досады, с досады... / Фриц громко взвыл» (Там же. Л. 4).

С. Прокофьев: «Я очень хотел бы, чтобы эти песни пелись...»

- ³⁰ Поверенный издательских и финансовых дел Прокофьева Атовмьян пишет композитору в Алма-Ату 23 марта 1943 года о переводе оплаты за песню «Фриц и Минна» (см.: Рядом с великими: Атовмьян и его время. С. 78).
- ³¹ Первая часть дилогии короткометражек «Наши девушки» (ЦОКС, Алма-Ата, режиссер А.М. Роом, 1942).
- ³² С.С. Прокофьев. Музыка к кинофильму «Тоня», 1942. Автограф. Черновик клавира с разметкой оркестровки // РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 102. Л. 1–5.
- ³³ Версия о том, что Марш был сочинен и записан на пленку Прокофьевым как музыкальный антракт между «кабардинскими» песнями для радиотрансляции музыкально-литературного монтажа в Нальчике осенью 1941 г., пока не имеет подтверждений.

ВОЕННЫЕ ПЕСНИ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

Семь массовых песен и марш A-dur op. 89 С.С. Прокофьева – может быть, самый неизвестный опус композитора военных лет. Он не издан полностью, не исполнялся целиком и, по сути, мало исследован.

Пять из семи песен были стеклографированы Музгизом небольшим тиражом, одна песня после смерти композитора вошла в собрание сочинений, завершающий марш и начальная песня никогда не публиковались.

Не существует и полной записи опуса. Пять песен, без начальной и заключительной, а также без марша, были записаны в 2000 году компанией «Delos» (США) в рамках собрания песен и романсов Прокофьева¹. В другом собрании сольной фортепианной музыки Прокофьева удалось обнаружить единственную, по сведениям автора данной статьи, запись Марша A-dur (исполнитель О.В. Маршев)².

Критика также обошла op. 89 стороной. Даже в «профильной» монографии Н.И. Рогожиной «Романсы и песни Прокофьева» (М., 1971) песням посвящена лишь одна страница, на которой уместилась скупая характеристика только трех из них. Единственный в биографических исследованиях отзыв принадлежит И.В. Нестьеву. Ученый отметил, что песни «не принадлежали к числу удач», и сослался на критиков, отмечавших «излишнюю элементарность» их стиля и отсутствие привлекательной для масс общительной интонации³. В других отечественных исследованиях даже упоминания песен редки, нечего и говорить о зарубежных монографиях.

Между тем значение песенного жанра для начала 1940-х годов было беспрецедентным, и целый песенный альбом свидетельствовал о несомненном интересе композитора к жанру.

Песни из рассматриваемого альбома относятся к так называемым массовым, то есть ориентированным на широкого слушателя. Основной посыл жанра, распространившегося в СССР в 30-е годы, емко сформулировал А.Н. Сохор: «Дать трудящимся вместо агитки настоящее искусство, соединяющее в себе массовость и художественность»⁴. Главные признаки жанра были сформулированы в 1926 году в дни Первой конференции Наркомпроса по музыкальной политико-просветительной работе: простая, ясная, сжатая, но динамичная форма, а также свойство без специальных усилий становиться достоянием широких масс и постоянно воспроизводиться ими в быту⁵. Именно последнее свойство, а точнее цель, которая должна была достигаться сочетанием перечисленных признаков, была наиболее эфемерной, представляющей «легкий» песенный жанр с совсем «нелегкой» стороны.

Думается, что Прокофьеву, обожавшему решать необычные творческие задачи и обладавшему непоколебимой верой в собственный гений, жанр массовой песни представлялся оптимальным с точки зрения совпадения интересов композитора и широкой публики. К середине 1930-х годов, когда Прокофьев впервые обратился к массовой песне, потребность в ней была очевидна: «свои» песни хотели петь и заводские рабочие, и колхозники, и метростроевцы⁶. Прокофьеву же, осваивавшемуся в СССР, несомненно, хотелось быть горячо любимым публикой, удовлетворить интересы слушателей⁷.

Читая высказывания композитора 1930-х годов о «новой простоте», нетрудно заметить, что круг идей, высказываемых композитором на эту тему, практически совпадает с задачами, поставленными перед массовой песней. Показательно и предостережение Прокофьева: «Из этого не следует, что надо подлаживаться под эту аудиторию»⁸. «Рецепт» Прокофьева – простота и доступность материала, но вместе с тем оригинальное, нетрафаретное решение.

Тематика песен Прокофьева, впрочем как и песен других композиторов, вполне традиционна для своего времени. Данный факт, на наш взгляд, негативно отразился на восприятии песен исследователями. Вкупе с зачастую низким

качеством текста это создавало своего рода идеологический капкан: песни Прокофьева как бы автоматически попадали в ранг «заказных» произведений и рассматривались преимущественно в данном аспекте, что, как нам кажется, не совсем верно. Композитор верил, что, даже выйдя за рамки, установленные массовой песней, он сможет увлечь миллионы слушателей силой своего музыкального обаяния.

Песни, как правило, писались Прокофьевым по одной-две, а при издании объединялись в опус из нескольких произведений. Так должно было случиться и с военными песнями. В воспоминаниях «Художник и война» композитор отметил, что сразу после начала войны написал две песни и марш⁹. Принадлежность упомянутых песен к опусу 89 не вызывает сомнений, других Прокофьев в то время не писал. К тому же опусу, по предположению комментатора воспоминаний В.П. Варунца, относится и марш. Осенью 1941 года в Кабардино-Балкарии были написаны еще две песни. К началу 1942 года относятся три последние песни опуса. Объединение песен с маршем, имеющее место в ор. 89, не ново у Прокофьева – ранее таким же образом был сформирован ор. 76. Любопытно, что в обоих случаях марши не связаны с песнями тематически и не несут функции тонального объединения. Не вдаваясь в подробные размышления о роли марша в рассматриваемом опусе, отметим, что сам жанр связан с культурой массовых шествий и, таким образом, выглядит органично в окружении песен, написанных для той же аудитории.

Отличия опуса 89 от предыдущих песенных альбомов касаются прежде всего поэтического содержания. Большинство из тем, затронутых здесь, осваивались композитором либо в новом ракурсе, либо вообще впервые: это и сатира (в песне № 6 «Фриц») и любовная лирика (песни № 5 «Подруга бойца» и № 7 «Любовь воина»)¹⁰. В кабардино-балкарских песнях героическая тема приобрела черты документальной, так как композитор писал о реальных людях, своих современниках – и это также было ново для массовых песен Прокофьева.

Музыкальный стиль опуса 89 демонстрирует важную и, пожалуй, единственную уступку канонам жанра – подавляющее большинство произведений написано в куплетно-



Пример 1

строфической форме, которую Прокофьев старался избегать в более ранних сочинениях (до оп. 79). Тем не менее во всех без исключения частях оп. 89 присутствуют характерные детали стиля композитора. Именно поэтому, вероятно, в дальнейшем он смог включить две песни в оперу «Повесть о настоящем человеке» – это «Подруга бойца» и «Любовь воина» на стихи М.А. Мендельсон, названные Нестьевым лучшими в опусе. Исследователь отметил в них «чистоту и строгость чувства»¹¹. Со своей стороны отметим, что при всей простоте мелодии фактура обеих песен расцвечена изысканными штрихами. Так, в «Подруге бойца» припев начинается с мелодии, дублированной у фортепиано (*пример 1*):

Такое приведение аккордовой фактуры к единой мелодической линии – характерный для Прокофьева прием, обычно подчеркивающий начало припева¹².

«Любовь воина», напротив, с унисонов начинается, однако затем партия аккомпанемента подвергается значительному развитию, а последняя строфа транспонируется на полтона вниз. Таким образом, налицо попытка разнообразить строфическую форму, а само качество разработки материала свидетельствует скорее о концертно-эстрадном потенциале произведения.

По архивным материалам удалось выяснить некоторые детали создания песни «Подруга бойца»: заказчиком выступил Тбилисский Дом Красной Армии, которым руководил в те годы не кто иной, как композитор Ю.А. Шапорин. Прокофьев обязался представить две песни: ими стали «Подруга бойца» и «Фриц». 21 мая 1942 года было заключено трудовое соглашение¹³, а уже 24 мая композитор получил гонорар

за готовые песни¹⁴. Любопытно, что песни были написаны ранее. Процитированное Е.В. Кривцовой в статье настоящего сборника письмо Прокофьева к Л.Т. Атовмьяну от 17 мая 1942 года, в котором композитор упоминает уже готовые песни, обосновывает приведенную в статье датировку – не позднее 17 мая¹⁵. Точнее определить время создания песни «Любовь воина» не представляется возможным. В записной книжке композитор лишь указал, что впервые песня передана по радио 25 сентября 1942 года в Алма-Ате в исполнении Л.М. Соломыка¹⁶.

Другая пара песен, схожих по настроению, – «Клятва танкиста» № 3 и «Сын Кабарды» № 4. В записной книжке композитора указаны даты создания: песня «Сын Кабарды» закончена 3 октября 1941 года, «Клятва танкиста» «на неделю раньше», то есть 26 сентября. Любопытно, что в следующей записи за октябрь композитор отметил: «5го кончил оркестровку кабардинской песни, бго балкарской»¹⁷. Сам факт оркестровки песен на сегодняшний день оставляет больше вопросов, чем ответов. Партитура песен сохранилась в РГАЛИ¹⁸, однако до сих пор не удалось обнаружить документы, подтверждающие факт исполнения песен с соответствующим сопровождением. Единственное указание на оркестровую версию содержит газетная статья о заказчике песен Х.С. Темирканове, который в 1941 году руководил Комитетом по делам искусств Кабардино-Балкарии¹⁹ (впрочем, автор статьи не ссылается на источник информации). Можно предположить, что в суровых реалиях военного времени композитор не стал бы оркестровать песни, если бы не рассчитывал на соответствующее исполнение. В записной книжке Прокофьев указал на следующие обстоятельства премьеры: она состоялась 19 октября 1941 года на радио Нальчика в исполнении соратника Прокофьева по фронтовым концертам А.Л. Доливо²⁰. Изначально рассчитывая на бас певца, композитор записал обе песни в ключе *F* (единственный случай в массовых песнях Прокофьева).

«Сын Кабарды» и «Клятва танкиста» стали первым опытом композитора по воплощению образа современника-героя²¹. Они посвящены героям Кабардино-Балкарии, отличившимся в первые дни войны. Так сообщало о подвиге

одного из них Совинформбюро: «В одном из упорных боев на Юго-Западном фронте лейтенант Таубеков прямой наводкой из гаубицы расстрелял вражескую колонну и вывел из строя 50 автомашин неприятеля»²². Судьба Касбулата Таубекова сложилась печально: он погиб в бою в августе 1943 года²³. Жизнь второго из героев – Хакима Дешпуева²⁴ – сложилась весьма успешно, он отдал военной службе 42 года и дослужился до должности заместителя командующего войсками Туркестанского военного округа. Подвиг Хакима Дешпуева был описан в одной из статей газеты «Социалистическая Кабардино-Балкария»: «На рассвете после артподготовки наши пошли в наступление <...> Командир танковой роты Дешпуев передал, что на шоссе показались мотоциклисты, а за ними танки противника, противотанковая артиллерия, автомашины с пехотой. Когда колонна выровнялась на гребне насыпи, грянул залп наших танков. У врага произошло замешательство. Дорога была закупорена разбитой, горящей техникой <...> Враг отстреливался. Его снаряды попадали в наши танки <...> Вокруг танка Дешпуева трещали сосны. От непрерывной стрельбы в танке стало жарко. Экипаж задыхался от бензиновой гари и едкого порохового дыма <...> Прямой наводкой били фашисты по нашим боевым машинам, идущим в атаку, но ничего не могло остановить их стальную лавину <...> Противник, побросав орудия, отступил в панике»²⁵. Известно, что Прокофьев и М.А. Мендельсон изучали выпуски газеты за первые месяцы войны и делали выписки о героях. В рассматриваемых песнях, однако, нет истории конкретных подвигов, их скорее можно назвать обобщенным воспеванием героев.

Песня «Клятва танкиста» написана в характере сдержанного марша. Впрочем, Прокофьев, по всей видимости, избегает очевидных жанровых ассоциаций. Нет ни характерного пунктирного ритма, ни прямолинейного преподнесения гармонической триады T-S-D, ни формульного аккомпанемента. Мелодия по-прокофьевски пластична, а аккомпанемент содержит характерные для стиля композитора детали фактурного оформления: скупые дублирующие терции в начале песни, хроматический «подвывающий» бас в припеве, яркая заключительная каденция (II₄₃^{#1} – T) (*примеры 2, 3*).



Пример 2



Пример 3

Песня «Сын Кабарды» демонстрирует иные жанровые характеристики: она написана в размере $\frac{3}{4}$ в размеренном темпе. Именно такими напевными, квазигимническими мелодиями будет наполнена последняя опера Прокофьева «Повесть о настоящем человеке». Довольно специфична мелодия, в которой жители Кабардино-Балкарии услышали близкий родной музыке восточный колорит²⁶, и все же качество тематизма, его характерность вряд ли позволили бы обывателю с первого раза запомнить песню. Необычен для массового жанра и синтаксис: начальные восьмитакты сформированы по схеме 5 + 3. Затем появляются и другие неквадратные структуры: 4 + 3, 4 + 6, 4 + 9. Таким образом, на наш взгляд, песня оказывается более приспособленной к концертно-эстрадным условиям бытования.

«Десятилетняя песня» на стихотворение В.В. Маяковского (или «Дрянь адмиральская», если называть по первым строкам) должна была открывать опус 89. Само обращение к стихам одного из главных поэтов советской эпохи свидетельствовало о серьезности, с которой композитор воспринимал жанр. Сегодня можно судить о песне лишь по сохранившемуся эскизу²⁷. Текст стихотворения Маяковского вкупе с отмеченными Прокофьевым повторами позволяют частично его расшифровать.

«Десятилетняя песня» должна была стать действительно особенной массовой песней, в ее основе 13 строф текста, из которых нельзя выкинуть ни строчки. Ранее такой протяженный текст Прокофьев использовал в песне «Двадцатилетний» на стихи С.Я. Маршака (ор. 76 № 6). Примеры работы с текстами Маршака и Маяковского свидетельствуют о том, что композитор не обращал внимания на протяженность понравившегося стихотворения, рассчитывая на то, что сила стихов и музыки сможет удержать внимание публики.

Музыкальный язык «Десятилетней песни» самый сложный в опусе 89. Эскиз демонстрирует три музыкальные строфы, и это единственный пример многотемности в данном цикле. Судя по отмеченным повторам, песня представляла собой рондо с разделами в As-dur, C-dur и E-dur.

Материал рефрена, на наш взгляд, может указывать на полусатирическую трактовку стихотворения Маяковского. «Подпрыгивающий» аккомпанемент, акценты на сильных долях, несколько торопливая просодия создают впечатление «солдафонского» марша²⁸ (пример 4).



Пример 4

Впрочем, музыка других строф лишена такой заостренности и в большей степени приближена к героическим маршам. Помимо нестандартного тонального плана отметим изменение темпа просодии в одной из строф. Данный прием часто использовался Прокофьевым и в других песнях, позволяя избежать ритмического однообразия²⁹.

Сатирическая песня «Фриц» (№ 6) более других отвечает канонам массовой песни. Марш, изложенный в прозрачной фактуре, приобретает совсем уж «легковесный» характер, а мелодия и вовсе напоминает песенку «Чижик-пыжик» (*пример 5*).



Пример 5

Пожалуй, лишь детальное знакомство с другими песнями Прокофьева позволяет уловить типичные черты стиля – сворачивание вертикали в единую мелодическую линию в припеве. Однако, на наш взгляд, само настойчивое повторение лапидарных интонаций выдает авторство Прокофьева. С точки зрения интонационной доступности песню «Фриц» превосходит начало «Песни смелых» (№ 2; *пример 6*).



Пример 6

«Элементарный» по интонационности запев сменяется контрастным припевом. Ускоряется темп просодии, сопровождение сворачивается до октавных удвоений мелодии, за которыми следуют «ударяющие» аккорды (*пример 7*).

Песня объединена стройной гармонической идеей. На фоне C-dur'ной «белоклавишной» диатоники оба раздела содержат отклонения с использованием минорной субдоминанты новой тональности (в запеве в F-dur, в припеве в Es-dur).



Пример 7

Любопытно, что произведение, написанное сразу после начала войны, оказалось в ряду песен других композиторов на те же стихи А.А. Суркова. 25 июня стихи были опубликованы в газете «Правда»³⁰, 26 июня композитор В.А. Белый принес свою версию песни в Союз композиторов³¹, а на следующий день, 27 июня, сочинение Белого было подписано к печати в Музфонде и Музгизе³². Именно эта «Песня смелых» завоевала народную любовь и издается до сих пор³³. Свою «Песню смелых» в первые месяцы войны написали также В.П. Соловьев-Седой, Ю.С. Мейтус, Ян Пеккель. Все эти песни были опубликованы уже в 1941 году. А что же произведение Прокофьева? Его даже не стеклографировали при жизни композитора. Известна лишь дата премьеры песни на Радио Москвы – 8 июля 1941 года в 11 часов утра³⁴. Таким образом, можно установить временные границы написания песни: не ранее 25 июня, не позднее 7 июля. Тем не менее можно сказать, что «Песне смелых» повезло. Единственная из ор. 89, она вошла в собрание сочинений Прокофьева³⁴ и, таким образом, в отличие от Музгизовского стеклографа, является доступной для музыкантов. Сложно сказать, почему в одном томе с «Песней смелых» не был опубликован весь ор. 89, комментарии редакторов по этому поводу отсутствуют.

Опус 89 стал последним из песенных альбомов Прокофьева³⁶. Вошедшие в него произведения, безусловно, проиграла песням других композиторов в главном – они не стали «достоянием широких масс». Для композитора, вложившего в них подлинный патриотический пафос, эти песни стали своего рода стилистическим экспериментом, попыт-

кой найти «золотую середину» между вкусами публики и своим слышанием жанра – на это указывает ряд характерных для Прокофьева приемов.

С точки зрения стиля композитора 1940-х годов показательно стремление к разрежению фактуры и выразительности контрапунктирующих линий. Очевидна также простота вокальной партии и гармонического наполнения. Именно по причине большей доступности музыки ассоциации с другими сочинениями Прокофьева кажутся порой будто бы не совсем уместными. И сам Прокофьев настаивал на сравнении с произведениями того же жанра³⁷. Тем не менее при всем жанровом мезальянсе нельзя не отметить такие параллели, как припев «Песни смелых» и начало Седьмой фортепианной сонаты, басовые фигуры в «Клятве танкиста» и в номере «Русь под игом монгольским» из кантаты «Александр Невский».

Пожалуй, наиболее бесспорные аналогии обнаруживаются на уровне каденций. Очень распространенная у Прокофьева каденция с использованием доминанты с секстой вместо квинты (D^6 , он же III_6) встречается и в песнях ор. 89 (примеры 8а, б, в, г).

Сходные каденции с использованием VII₄₃ встречаются в песне «Клятва танкиста» и в «Медленном вальсе» из балета «Золушка» (примеры 9а, б).

Характерны для музыки Прокофьева также каденции с противонаправленным движением баса и мелодии. В ор. 89 – это каденции с использованием VII₇ (*примеры 10а, б*).

Аналогичный пример находим во второй части Второго скрипичного концерта (т. 9–10, см. также т. 17–18; *пример 10в*).



Пример 8а. «Песня смелых» ор. 89 № 2



Пример 86. «Фриц» op. 89 № 6



Пример 87. Фортепианный концерт № 5: 1 часть, т. 6–7



Пример 88. «Война и мир»: хор из 2-й картины Пролога

Таким образом, op. 89 Прокофьева имеет значение все-таки большее, чем сочинения «прикладного» жанра. Характерные черты стиля op. 89, перечисленные выше, – результат искомого композитором «микста» общепринятого и своего. В контексте последующего творчества важны сами темы, поднятые в песнях, и шесть лет спустя они получают яркое воплощение в опере «Повесть о настоящем человеке». А отмеченные стиливые качества свидетельствуют о том, что op. 89 скорее предназначен для профессиональных исполнителей, нежели простого обывателя³⁸. Можно сказать, что, держа «стойкую оборону» собственной композиторской индивидуальности, Прокофьев одновременно пытался овладеть тем жанровым пространством, на котором его огромный творческий потенциал был просто неприменим.



Пример 9а. «Клятва танкиста» ор. 89 № 3

Пример 9б. «Золушка»,
III действие «Медленный
вальс»



Пример 10а. «Клятва танкиста»
ор. 89 № 3

Пример 10б. «Фриц» ор. 89 № 6



Пример 10в.
Скрипичный концерт
№ 2. 2 часть

Парадокс заключался в том, что, пока Прокофьев писал массовые песни, из радиодинамиков раздавалось «Вставайте, люди русские», а это значило, что именно его «серьезная» музыка нашла, наконец, свой путь к умам и сердцам современников.

Примечания

- ¹ S. Prokofiev. Complete Songs and Romances. DE 3275. Исполнители: В.А. Евтодьева, К.И. Плужников, С.Н. Алексашкин, Ю.Э. Серов.
- ² Компания «Danacord» (Дания), DACOCD 393.
- ³ *Нестьев И.В.* Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. М., 1973. С. 459.
- ⁴ *Сохор А.Н.* Русская советская песня. Л., 1959. С. 112–113.
- ⁵ См. об этом: *Сохор А.Н.* Русская советская песня. С. 113. А.Н. Сохору принадлежит также определение массовой песни, фигурирующее в «Музыкальной энциклопедии»: «Массовая песня – в широком смысле сольная или хоровая песня, созданная профессиональным композитором (или любителем) и рассчитанная на массовое распространение в общественной жизни или домашнем быту» (Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. С. 476–477).
- ⁶ См. об этом, например: *Долматовский Е.А.* Было: записки поэта. 2-е изд. М., 1975. С. 367–369. Обращения с просьбой написать песни для различных рабочих коллективов поступали и Прокофьеву. В частности, в 1938 году он получил приглашение на совещание композиторов и поэтов по вопросу создания массовой песни рабочих тяжелой индустрии (см.: РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 810. Л. 5).
- ⁷ Показательно, что первые массовые песни («Партизан Железняк», «Анютка», «Растет страна» и «Сквозь снега и туманы» ор. 66) Прокофьев написал для конкурса газеты «Правда» в 1935 году.
- ⁸ [Массы хотят большой музыки. Из записной книжки, 1937 г.] // С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / сост. С.И. Шлифштейн. М., 1956. С. 96.
- ⁹ *Прокофьев С.С.* Художник и война // Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью / сост., текстол. ред. и коммент. В.П. Варунца. М., 1991. С. 205.
- ¹⁰ В предыдущих песнях Прокофьев лишь единожды обратился к теме родительской любви – в песне «Колыбельная» ор. 76 № 7.
- ¹¹ *Нестьев И.В.* Жизнь Сергея Прокофьева. С. 459.
- ¹² Аналогичные примеры, развернутые или в виде краткой фразы, встречаются в «Песне о Ворошилове» ор. 66 № 6, в песнях «Будьте здоровы» ор. 76 № 2, «Брат за брата» ор. 76 № 4, «Девушки» ор. 76

- № 5, «Стахановка» ор. 79 № 2, «Шел станицей казак» ор. 79 № 6, «Гей, по дороге» ор. 79 № 7, в «Песне смелых» ор. 89 № 2.
- ¹³ РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 806. Л. 32.
- ¹⁴ Установлено по записным книжкам С.С. Прокофьева // РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 136. Л. 3.
- ¹⁵ См. статью настоящего сборника: *Кривцова Е.В.* Сергей Прокофьев: «Я очень хотел бы, чтобы эти песни пелись...» (Семь массовых песен для голоса с фортепиано, ор. 89, 1941–1942).
- ¹⁶ РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 136. Л. 13.
- ¹⁷ РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 135. Л. 5.
- ¹⁸ РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 277.
- ¹⁹ См.: *Хагарова Д.В.* Отцовское завещание. Памяти Хату Сагидовича Темирканова // Кабардино-Балкарская Правда. 2013. 5 января. С. 6.
- ²⁰ РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 135. Л. 5. Альтернативную, хотя хронологически очень близкую, датировку приводит Е.В. Кривцова, основываясь на воспоминаниях М.А. Мендельсон (см. ее статью в настоящем сборнике).
- ²¹ В данном случае не имеются в виду упоминания вождей или политических деятелей.
- ²² Цит. по: Черекские вести. 2010. 7 июля. С. 3.
- ²³ См.: Черекские вести. 2011. 4 мая. С. 9.
- ²⁴ В стихотворении М.А. Мендельсон его фамилия, видимо, с целью упрощения произношения, написана с одной «п» – Деппев.
- ²⁵ Цит. по: *Занкишиев Х.Х.* Генерал из Холама // Литературная Кабардино-Балкария. 2008. № 4. С. 66.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 277. По свидетельству Нестьева, она была принята на радио, но не исполнена (см.: *Нестьев И.В.* Жизнь Сергея Прокофьева. С. 455).
- ²⁸ Возможно, будь песня оркестрована, данные признаки могли быть несколько нивелированы. Так, оркестровое сопровождение песен ор. 76 – в сравнении с фортепианной версией – звучит более мягко.
- ²⁹ Другие примеры – песни «Растет страна» ор. 66 № 3, «Будьте здоровы» ор. 76 № 2, «Брат за брата» ор. 76 № 4, «Двадцатилетний» ор. 76 № 6, «Колыбельная» ор. 76 № 7, «От края до края» ор. 76 № 8, «Песня о Родине» ор. 79 № 1, «Над полярным морем» ор. 79 № 3, «Песня смелых» ор. 89 № 2, «Солдатская походная» ор. 121.
- ³⁰ Стихотворение написано и впервые опубликовано ранее, в период Советско-Финской войны.
- ³¹ См. об этом: *Завадская Н.П.* Любимые песни военных лет. Рассказы. Песни. Фотодокументы. М., 1987. С. 31–33.

- ³² Причем, если тираж в Музфонде был традиционно скромным (200 экз.), то тираж Музгизовского издания составил 100 000 экземпляров.
- ³³ Только в 1941 году песня выдержала не менее 4 изданий. Даже спустя 5 лет (в 1946 году) она печаталась двухсоттысячным тиражом.
- ³⁴ РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 135. Л. 1.
- ³⁵ *Прокофьев С.С.* Собрание сочинений: в 20 т. Т. 17. Вокальные сочинения для одного и для двух голосов с фортепиано / ред. комис.: Н.П. Аносов и др. М., 1966.
- ³⁶ В дальнейшем композитором были написаны песни «К Родине» (1947), «Солдатская походная» ор. 121 (1950).
- ³⁷ См. об этом: *Нестьев И.В.* Жизнь Сергея Прокофьева. С. 409–410.
- ³⁸ Не случайно А.Н. Сохор назвал одну из первых массовых песен Прокофьева «Анютка» (ор. 66 № 2) именно концертно-эстрадной, а не массовой (*Сохор А.Н.* Русская советская песня. С. 170). Проведенный анализ военных песен, как кажется, свидетельствует о том, что и ор. 89 скорее приближается к концертно-эстрадному жанру. О некоторых отличиях массовой и эстрадной песни см.: *Сохор А.Н.* Массовая песня // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. С. 476–477.

ПРОКОФЬЕВСКИЙ МИФ О ВЕЛИКОМ ПОЛКОВОДЦЕ

Круг проблем данной статьи определяется следующими вопросами: как, из чего и почему был сотворен прокофьевский миф о Кутузове? В чем его источник: в определенной точке ли зрения самого Прокофьева, в следовании (или *не* следовании) в этом аспекте историческим фактам, роману Толстого или, может быть, в самом жанре и стиле оперы, которую композитор задумал и осуществил? По своей ли воле Прокофьев создал такого Кутузова или на его замысел оказали воздействие внешние факторы? И наконец, как драматургическое решение образа Кутузова в «Войне и мире» Прокофьева вписывается в контекст современного ему музыкального театра?

В реальности, как мы знаем, Кутузов обладал достаточно противоречивыми личностными качествами. Птенец Екатерининского гнезда, Михаил Илларионович прославился не столько на поле боя, как Потемкин, Румянцев и Суворов, сколько на поле переговоров и на поле придворных интриг¹.

Очевидцы войны 1812 года – и высокопоставленные генералы М.А. Милорадович, М.Б. Барклай-де-Толли, Д.С. Дохтуров, А.П. Ермолов, Н.Н. Раевский и П.И. Багратион, и рядовые участники военных событий – невысоко оценивали его полководческие таланты.

Лакировка образа Кутузова началась сразу после окончания войны 1812 года, поскольку (не без стараний самого Михаила Илларионовича) в первых официальных трудах он оценивается именно как спаситель Отечества². Далее, во второй половине XIX века, историки стали гораздо осторожней относиться к трактовке роли Кутузова. Так, С.М. Соловьев даст ему весьма сдержанную характеристику, позволяет себе

критиковать его в отдельных моментах войны. Эта тенденция сохранилась и в отечественной историографии советского периода вплоть до начала 1940-х годов. После разгрома исторической школы М.Н. Покровского настали новые времена. Сразу после победы над фашизмом, в 1945 году, в честь 200-летнего юбилея Кутузова вышла брошюра отдела агитации и пропаганды ЦК ВКП(б), в которой провозглашался тезис о превосходстве Кутузова над Наполеоном. Это было, безусловно, сделано не без влияния т. Сталина, увидевшего в «маневре Кутузова» оправдание всем своим ошибкам начала Великой Отечественной войны. В 1947 году он официально объявил, что Кутузов как полководец «на две головы выше Наполеона»: «...наш гениальный полководец Кутузов <...> загубил Наполеона и его армию при помощи хорошо подготовленного контрнаступления»³. С этого момента был дан старт целенаправленной, политически обусловленной идеализации Кутузова, которая только в последние десятилетия XX века стала спадать.

Сейчас почти все историки сходятся в том, что объективная роль Кутузова в войне 1812 года не совпадает с субъективными качествами его как человека и полководца. Приведу оценку Кутузова, которую дал великий историк Е.В. Тарле: «Замечательный полководец, умный осторожный генерал, сумевший сыграть громадную моральную роль народного вождя в труднейший момент русской истории. <...> По своим стратегическим и тактическим дарованиям, просто по размерам этих дарований не равен Суворову и подавно не равен Наполеону»⁴. Фактически Тарле говорит (и в этом я согласна с Алексеем Кузнецовым), что Кутузов – это человек, который оказался в нужном месте в нужное время, и что его роль народного вождя не в том, кем он являлся в действительности, а в том, каким его видело общество⁵.

Своеобразно трактован образ Кутузова у Л.Н. Толстого⁶. Как известно, Кутузов – носитель главной философской идеи романа: идеи народной войны, которая творится не личностями, а народным духом, исторической волей. Его бездействие – кажущееся: он просто чутко прислушивается к голосу свыше. Конечно, у Толстого образ Кутузова субъективирован, но не идеализирован. Внимательно

вчитываясь в строки романа, мы замечаем, что автор не проходит мимо некоторых достаточно неприятных черт своего героя: лени (постоянно сонный взгляд), нерешительности (не принял ни одного самостоятельного решения во время Бородинской битвы), интриганства (нарочно приказывает перед Аустерлицем похуже переодеть солдат, чтобы обвинить австрийцев в недостаточном снабжении), изворотливости и хитрости (сцены в штабе). Но также точно писатель подчеркивает его истинно народные качества – простоту и правду, мудрость и милосердие. Даже дряхлость и немощность, рыхлость и полнота Кутузова вызывают положительные, а не отрицательные коннотации. Толстой как великий художник, творя свой миф о Кутузове, не делает из человека икону: перед нами именно живой человек, со своими неповторимыми, запоминающимися чертами (напомню, что Толстой – гений деталей!), но именно такой тип личности и востребовала история в тот решающий момент⁷.

У Прокофьева все обстоит несколько иначе. Анализируя текст либретто 8, 10, 13 картин, то есть именно тех картин, где появляется Кутузов, можно заметить, что к концу оперы композитор все меньше опирается на текст Толстого. Е.А. Ручьевская констатирует также: «Более того, чем ближе к концу, тем более отличается концепция оперы от концепции романа»⁸. И далее: «План войны и массовых сцен тем дальше от Толстого, чем больше возникает ассоциаций с *Великой Отечественной войной 1941–45 гг.* – не в аспекте масштабов или полноты раскрытия современной войны, а в плане риторики, в плане лозунгов (курсив мой. – ЕШ.)»⁹.

Прокофьев, как известно, обратился к роману Толстого еще до войны. Однако хотелось бы подчеркнуть, что окончательная «доводка» образа Кутузова происходила в годы войны и сразу после ее окончания, то есть именно тогда, когда складывалась советская мифологема кутузовского образа¹⁰. Конечно, сама военная ситуация явно влияла на Прокофьева. Но были ли прямые идеологические воздействия? Было ли давление со стороны Комитета по делам искусств, курировавшего новые сочинения советских композиторов, или, может быть, других советских общественных институтов?

Этот вопрос поднимается все чаще: во многих научных трудах заново, с данной точки зрения изучаются мемуарные свидетельства, переписка Прокофьева с председателем Комитета по делам искусств М.Б. Храпченко, с Н.Я. Мясковским и П.А. Ламмом, а также письма С.И. Шлифштейна к Прокофьеву с замечаниями по опере.

В воспоминаниях М.А. Мендельсон читаем: «Над критическими замечаниями Сергей Сергеевич всегда задумывался и, если они казались ему мотивированными, убедительными, учитывал их в дальнейшей работе над произведением. Так, например, вносил изменения и дополнения в оперу “Война и мир”, в частности в картины “Перед Бородинским сражением”, “Москва”, “Смоленская дорога”. Сергей Сергеевич учел пожелания музыкальной общественности, высказанные на прослушивании оперы в Комитете по делам искусств, в театрах; в этих же картинах нашли отражение творческие разговоры Сергея Сергеевича с С.И. Шлифштейном, которому он часто показывал свои новые работы и к которому был дружески расположен, с С.М. Эйзенштейном (интересуясь его мнением, Сергей Сергеевич акт за актом сыграл ему оперу в 1942 году в Алма-Ате) и особенно с С.А. Самосудом. В результате долгих и частых бесед с С.А. Сергей Сергеевич написал для оперы дополнительно две картины – “Бал” и “Фили”, новую редакцию арии Кутузова в сцене “Фили”, новый финал оперы»¹¹. Таким образом, хоть и в деликатной форме (учитывая время, когда писались воспоминания Миры Александровны), перед нами – очевидное свидетельство влияния на Прокофьева.

Е.А. Ручьевская полагает: «Возможно (но только предположительно возможно), что Прокофьев испытывал если не прямое, жесткое давление, то “мягкое” – в виде наставлений и пожеланий расширить показ патриотической идеи – со стороны Комитета по делам искусств, учреждения, не терпящего противодействий и несогласий»¹².

О «мягком» давлении Комитета по делам искусств пишет уже на основании документов А. Утешев: «Осенью 1942 года пришел ответ из Москвы. Комитет по делам искусств, одобряя в целом оперу “Война и мир”, рекомендовал усилить, отчетливее акцентировать героико-патриотический харак-

тер произведения. <...> Это совпало с авторскими намерениями»¹³. И.В. Нестьев говорит уже о «настойчивом желании», а вовсе не о рекомендации¹⁴.

Замечательная подборка документов приведена в статье И.А. Медведевой, в которой прослеживается судьба автографа 1942 года. В ней, в частности, содержится ценное замечание о том, что в письме Шлифштейна от 10 мая 1942 года содержится пожелание, чтобы в образе Василисы и Денисова были отражены ассоциации *с современными народными мстителями и героями ныне идущей войны* (курсив мой. – Е.Ш.)¹⁵.

Выпукло и правдиво предстают социальный контекст и общественные настроения военных и первых послевоенных лет благодаря документированному исследованию Е.С. Власовой «1948 год в советской музыке»¹⁶. Опираясь на наблюдения исследователя, можно составить яркое впечатление о той атмосфере, в которой создавалась «Война и мир», – она отличалась крайней напряженностью и противоречивостью, в том числе в отношении Прокофьева.

С одной стороны, Прокофьев наконец устраивает свои непростые личные дела, улучшается его материальное положение. После значительного перерыва он становится лауреатом нескольких Сталинских премий; ему постоянно поступают заказы от Комитета по делам искусств¹⁷. Его творчество признано как значительное достижение советской музыкальной культуры. Так, в разгар работы над «Войной и миром», в 1944 году, на Пленуме Союза советских композиторов в содокладе «Творчество Прокофьева в дни войны» С.И. Шлифштейн (который на тот момент занимал пост постоянного консультанта по вопросам музыки в Комитете по делам искусств) «пожалуй, впервые за все время пребывания Прокофьева в Советском Союзе назвал его “великим талантом” и “великим мастером”»¹⁸. Шлифштейн выделил лирическую сторону дарования Прокофьева, а в «Войне и мире» отметил грандиозность замысла, где «удалось соединить народно-эпическую и лирико-психологическую темы в одном сочинении»¹⁹.

С другой стороны, этот период жизни Прокофьева никак нельзя назвать простым. «Война и мир» потребовали невероятных творческих усилий, а история постановки оперы

отнимала все уменьшающиеся физические и моральные ресурсы. Огромное напряжение сказалось в тяжелой болезни, которой композитор страдал, начиная с 1945 года. Страшным ударом для него стало печально известное Постановление 1948 года. Прокофьев вынужден оправдываться в самом главном – в своем творчестве. Вероятно, Прокофьев также был осведомлен о поступивших в адрес А.А. Жданова в январе 1948 года, то есть незадолго до Постановления, докладных записках, в которых имя Прокофьева и, в частности, его опера «Война и мир» подверглись резкой критике. Так, А.Б. Гольденвейзер, в силу личного знакомства с великим писателем ревностно относившийся к имени Л.Н. Толстого, в докладе «Вопросы музыкального фронта» высказывался следующим образом: «...Язык этой музыки чрезвычайно далек от склада песен русского народа. Даже Платон Каратаев поет на интернациональном музыкально-модернистическом “воляпюке”»²⁰. А начальник Управления музыкального радиовещания Всесоюзного Радиокомитета М.А. Гринберг упомянул «Войну и мир» среди «ошибочных и вредных» произведений советских композиторов. Ссылаясь на письма радиослушателей, он выразил протест против «искажения великого замысла Толстого». Среди прочего он отметил неудачную, с его точки зрения, трактовку образа Кутузова. «Музыка этой оперы чужда советскому народу», – делал вывод Гринберг²¹. Даже личные обстоятельства жизни Сергея Сергеевича становятся предметом склочных общественных обсуждений²².

Тучи над Прокофьевым, как и целым рядом других выдающихся музыкантов, начали сгущаться еще за пару лет до 1948 года, что не могло не отразиться на его самоощущении и на той обстановке, в которой шла работа над сценическим воплощением «Войны и мира».

В декабре 1946 года прошло Всесоюзное совещание по опере и балету, которое стало прямым следствием Постановления ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» от 26 августа 1946 года. Как справедливо замечает Е.С. Власова, опираясь на воспоминания Мендельсон-Прокофьевой, отказ Прокофьева летом 1947 года писать оперу на предложенный художественным руководителем театра имени С.М. Кирова Б. Хайкиным

сюжет «Хождения по мукам» А.Н. Толстого в пользу более современной «Повести о настоящем человеке» был во многом продиктован требованием времени и обстоятельствами, в которых композитор тогда существовал: «на его плечах была забота о двух семьях и невыплаченная ссуда за приобретенную на Николиной Горе дачу»²³.

Сформулируем выводы, к которым приводит изучение различных источников. Первое. Ситуация в момент создания оперы «Война и мир» вокруг Прокофьева была весьма непростой: и с точки зрения общественной атмосферы, и с точки зрения его жизненных перипетий. Однако следует признать, что в какой бы форме – настойчивой или мягкой – ни осуществлялось давление музыкальной общественности и партийных органов на Прокофьева, имеются *многочисленные пожелания насчет образа народа, но нет следов воздействия на образ Кутузова*. Второе. Среди друзей и коллег Прокофьева конкретные замечания, опять-таки по трактовке народных сцен, делал Шлифштейн. Возможно, некоторым образом повлиял на образ Кутузова у Прокофьева Эйзенштейн, но об этом можно лишь догадываться²⁴. Иное дело – дирижер Самосуд. Именно он оказался настоящим сотворцом Прокофьева в разработке образа Кутузова в опере. Разберем основные этапы работы композитора с Самосудом, опираясь прежде всего на собственные воспоминания дирижера²⁵, а также на книгу А.И. Волкова²⁶.

[Конец 1942 года]: «...в драматургическом построении либретто, в отборе сцен из романа, особенно в первом варианте, был допущен известный драматургический просчет (сравнить хотя бы роли Анатоля Курагина и Кутузова). И это требовало при доработке еще большего усиления патриотического звучания оперы, разработки темы “войны” в самом широком опосредовании. Это касалось и народных, хоровых эпизодов и имело особо важное значение применительно к центральному историческому образу Кутузова, который никак не мог пройти “стороной”, а должен был во всей своей *живой характеристике* (курсив автора. – ЕШ.), образно и мощно нести основную тему народно-героической эпопеи.

Сергей Сергеевич был согласен с этим, но как это конкретизировать по всей ткани оперы – еще было неясно.

Пока что речь шла о каких-то частностях. Сергей Сергеевич согласился, что те шутки-прибаутки, с которыми Кутузов обращался к партизанам, по самой своей интонации мельчат его характеристику (в дальнейшем они были переданы Денисову). От Кутузова *ждешь более развернутых, емких, ариозных выступлений* (курсив здесь и далее мой. – Е.Ш.) Думалось, что сама тема Кутузова должна проходить сквозь всю оперу, возникая, ширясь и утверждаясь все с большей силой. Развивая эту мысль, Сергей Сергеевич в ту пору ввел кутузовскую тему как грозное предостережение о народном гневe в наполеоновскую сцену на Шевардинском редуте (раньше ее не было), о чем и написал мне вскоре после возвращения из Москвы в Алма-Ату, весной 1943 года. И самого Прокофьева не удовлетворял финал оперы, которому не хватало торжественности, масштабности: хотелось и слышать, и видеть *народ*, который “погубил все нашествие”, и мы договорились о продолжении поисков апофеоза...»²⁷

[Январь 1945 года]: «...в результате в самый разгар репетиций мы получили от Сергея Сергеевича, как бы в развитие и в дополнение к монологу-обращению Кутузова к крестьянам-ополченцам в картине “Перед Бородинским сражением” (“Бесподобный народ...”), новую большую арию. Эта ария – “Железная грудь не боится суровости погод...” – характеризовала “движущую идею” Кутузова, впервые появляющегося перед зрителем. В последних постановках “Войны и мира” эта ария нередко опускается, поскольку в более поздней редакции появлялась новая картина – “Фили”, с новой, центральной арией Кутузова. Тогда еще “Фили” не было, и в превосходной передаче А. Пирогова эта ария в концертном исполнении “Войны и мира” [7, 9, 11 июня 1945 г. в БЗК] прозвучала с должной силой»²⁸.

[Осень 1946 года – Малый оперный театр стал работать над второй частью]

Принято решение сделать картину «Фили»²⁹.

Создана центральная ария Кутузова. (Напомню, что именно тогда складывалась сталинская официальная доктрина относительно места и роли Кутузова в войне 1812 года³⁰.)

Вновь обратимся к воспоминаниям Самосуда:

«Значительно более сложной и трудной задачей явилось создание масштабного портрета Кутузова, роль которого выходила далеко за пределы обычного сценического действия, а должна была стать одним из идейных и музыкальных центров оперы. В этих условиях важное значение обретала в сцене военного совета ария Кутузова, ставшая предметом особо настойчивых и напряженных поисков Прокофьева. На моей памяти по меньшей мере восемь ее вариантов, не считая мелких редакционных изменений и уточнений.

Как ни интересны уже с самого начала были эскизы этой арии, все же ощущалось: что-то главное, основное не досказано, не выявлено. Задача действительно была исключительной трудности. Хотелось, чтобы в этой арии, этом развернутом музыкальном монологе со всей силой был выражен исторический масштаб совершавшихся событий. И чтобы в то же время в ней раскрывался характер самого Кутузова во всем его своеобразии, его высокая духовная устремленность. И... чтоб это была ария в полном смысле слова, язык вокала»³¹.

«Та огромная идейно-смысловая, эмоциональная «нагрузка», которая падала на арию Кутузова, требовала и предельной вокальной выразительности, наполненности, могучего распева этой арии, так же как и должного богатства ее мелодики.

– Чего ж вы, наконец, хотите? – спрашивал иной раз, уже в некотором “накале”, после того как отвергался новый вариант, Сергей Сергеевич.

– Чтобы была такая ария – центральная, программная, *ключевая* – как в “Сусанине” или “Игоре”.

– Такую – не могу...

– Напишите лучше... Не можете не написать.

Новый вариант. И снова я вынужден сказать:

– Не то...

Сергей Сергеевич парирует:

– Это на ваш вкус...

– А я и не отказываюсь. Да, на мой вкус. Но что было бы с нами, если бы мы говорили вопреки своему вкусу...

<...>

И вдруг, когда, казалось, все возможные ходы уже исчерпаны и придется мириться с имеющимися, он молча протягивает листок, на котором написана тема. Его же тема песни русских воинов “Ой! ты горе горькое, степь татарская...”, доносившейся откуда-то из-за экрана в кадрах похода Эйзенштейновского Грозного на Казань.

– Это, кажется, то, что вы хотели...

Мало сказать – хотел. Это было то, о чем только можно было бы мечтать! Широкая, распевная, доходящая до сердца, русская из русских мелодий, как бы несущая в себе обобщенный музыкальный образ Родины, победы. И в то же время удивительно кутузовская, личная. Так родился один из самых сильных и впечатляющих лейтмотивов оперы – ария Кутузова “Величаява, в солнечных лучах, мать русских родов...”³².

[Осень 1947 года. После генеральной репетиции осенью 1947 года театр вынужден был приостановить выпуск спектакля.]

«Музыка, театр тут были ни при чем. Вопреки подлинным событиям, некоторым лицам показалось, что историческая концепция второй части оперы неверна. В этой связи руководству театра (в “неофициальном”, но не подлежавшем дискуссии порядке) было предложено изъять ряд важнейших сцен» [в ставке Наполеона и в горящей Москве]³³.

[Декабрь 1948 года. Восемь месяцев спустя после Постановления по борьбе с формализмом. Разгромное обсуждение «Повести о настоящем человеке» в Ленинграде, обсуждение второй части «Войны и мира» в МАЛЕГОТе. На последнем Прокофьев не присутствует.]

«Наиболее поздней переделкой была замена одного из разделов монолога Кутузова в картине “Фили” новой музыкой (с такта 3 ц. 381 до ц. 383). Раздел имел несколько вариантов, автограф последнего датирован 1952 годом (рукою Прокофьева)»³⁴.

Самосуд констатирует, что в окончательной редакции оперы – «усиление вокально-мелодических элементов, более щедрое применение вокальной кантилены, большая рельефность мелодических характеристик за счет сугубо речитативных», в том числе и большая распевность, развитие

центральной арии Кутузова (новая средняя часть), и более мощное хоровое звучание финала, и т. д.³⁵

Подведем итоги. Очевидно, что, помимо определенной политической ситуации, формирующей образ «непогрешимого и непобедимого генералиссимуса», помимо уже обрисованной выше напряженной общественной атмосферы и весьма непростых жизненных обстоятельств, был очевидный личностный фактор, который побудил Прокофьева изменить изначальную концепцию образа Кутузова: мнение Самосуда. Сначала герой был лишен автором присущей ему «живой характерности», в пользу развернутых, ариозных построений. Затем Прокофьев приходит (или, скорее, его привели) к мысли о центральной сцене-арии, к тому же дирижер отверг первоначальный, более драматический и реалистический портрет и задал композитору конкретные образцы: по типу Сусанина или Игоря, и настойчиво требовал именно эпического, мелодического обобщения. Самосуд добился своего: опера приобрела одну из самых великих мелодий русской оперной классики. Но образ Кутузова стал иным. Он отошел от Толстого, приобрел черты не реального человека, а идеального героя, полководца, народного вождя. На мой взгляд, Самосуд, естественно, также находился под влиянием политической конъюнктуры, но не в меньшей степени он следовал *стереотипам своей оперной практики*, основанной, естественно, на корпусе великих русских опер XIX века, и Прокофьев уступил ему.

Но Прокофьев никогда бы не пошел на компромисс только из-за давления извне. Как бы ни было авторитетно мнение Самосуда, в игру вступил имманентно-музыкальный фактор. Композитор интуитивно почувствовал, что предлагаемое и даже навязываемое ему решение может быть художественно оправданным. Все редакционные правки Прокофьев делал, ориентируясь на свой *внутренний компас*, стрелка которого явно показывала эпическую отметку.

Однако еще никогда ранее *в опере* перед Прокофьевым не стояла проблема создания образа народного вождя, да еще в столь сложных политических обстоятельствах, когда корреляция этой войны с войной 1812 года, и его Кутузова с современным вождем, Сталиным, была столь прямой.

На какой опыт он мог опереться? Ему ранее приходилось решать подобную задачу в кантате «Александр Невский», но там композитор, в силу жанровых условий, обошелся *без* арии Невского, предпочтя косвенную характеристику – через народные хоры. (Метод косвенной характеристики Прокофьев с успехом применил и в «Войне и мире»: вспомним мелодию хора «Как пришел к народу наш Кутузов», с которой начиналось сочинение оперы, а также важнейшие лейттемы оперы, связанные именно с образом Кутузова, например ариозо «Бесподобный народ».) Создавая своего Кутузова, Прокофьев мог апеллировать только к русской классике, в которой были успешно претворены подобные персонажи: Иван Сусанин и Князь Игорь. Однако аналогии никак не могли быть вполне прямыми. Кроме того, творческий метод Прокофьева-драматурга в корне отличен от метода Глинки и Бородина.

Прекрасные, глубокие арии Ивана Сусанина и Князя Игоря, в которых разносторонне раскрываются их образы, зиждутся на многообразно трактованной *мелодической* основе. Декламационные элементы вписаны в нее, обогащают ее, но не доминируют. Остановки-портреты соответствуют драматургическому ритму действия, поступательному, целеустремленному и в целом достаточно спокойному.

С первых шагов Прокофьева – оперного композитора определилась основная, самая сильная и индивидуальная сторона его оперной драматургии: характеристика героя через реплику, деталь, характерный штрих. Краткие же ариозные построения дополняют образ – в случае *лирических* героев – лирической составляющей. Быстрота действия, почти кинематографически-монтажный способ «раскадровки» сцен соответствовали этому методу. И в случае Кутузова Прокофьев поначалу идет по этому пути³⁶.

У Кутузова много емких реплик и кратких ариозо. В Восьмой и особенно в Десятой картине у героя самые значительные, на мой взгляд, в смысловом отношении фразы: «Стало быть, мне придется платить за разбитые горшки» и «Когда же свершилось это страшное дело». Кутузов здесь показан поистине трагическим героем, берущим на себя страшное решение: оставить Москву ради России, действительно мужественным человеком, понимающим свою ответ-

ственность перед Родиной и идущим на трудный шаг ради ее спасения. Но в следующей затем арии образ героя *меняется*. Перед нами – уже не столько Кутузов, сколько *миф о Кутузове как непобедимом полководце*. Пафос, внутренняя уверенность в своей правоте, на первый взгляд, противоречат не только *исторической* правде, но и правде *художественной*. Напомню, что в своих центральных ариях и Глинка, и Бородин показывают сомнения, терзания своих героев, тем более ценно их внутреннее мужество. В окончательном варианте арии Кутузова ничего подобного нет³⁷. Так безмятежно-лирически не принимаются решения об оставлении Москвы, если только перед нами не живой человек, а портрет с газетной первой полосы, отец народа, почти полубог.

Кажется парадоксальным, но самое красивое место оперы, всегда вызывающее аплодисменты публики, – ария Кутузова в сцене «Фили» – выпадает не только из живого драматического образа этого персонажа, но и из драматургического ритма оперы и, в частности, сцены военного совета с его нервным, стаккатным фактурным, ритмическим, мелодическим рисунком, она выбивается, потому что слишком *условно-оперна*, совершенно не по-прокофьевски оперна.

Однако, поместив эту арию в данном контексте, Прокофьев совершил, на мой взгляд, художественное открытие. Его идея – как я ее понимаю – связана именно с фиксацией неуловимого перехода *от истории к мифу*. В тот момент, когда в опере Кутузов принимает решение об оставлении Москвы, он переходит из категории реального человека в категорию мифологического персонажа. Не случайно потом, в финале оперы, его партия становится абсолютно безликой, почти ритуальной. Он является исключительно символом героической победы. Недаром тема арии Кутузова в ее хоровом, народном, варианте завершает оперу, становится народным гимном.

Все это, несомненно (и об этом уже неоднократно говорилось в музыковедении), – влияние *ораториальности*, с ее условностью, возвышенностью, обобщенностью героя, лишённого индивидуальных черт, героя как рупора идеи, с ее слиянием корифея и массы³⁸. Мне кажется важным подчеркнуть, что это воздействие ораториальности именно *XX века*, знающего «Эдипа-царя» И. Стравинского, «Царя

Давида» и «Жанну д'Арк» А. Онеггера, с особой, присущей эпохе дегуманизации искусства, наиндивидуальностью в решении образа главного героя.

Ораториальные признаки присущи многим произведениям музыкального театра, включая отечественные. Среди них есть сочинения, в которых прослеживается идея символизации персонажа. Об этом, например, позволительно говорить в отношении девятой картины «Леди Макбет» Шостаковича. Можно вспомнить и некоторые классические оперы, которые если и не послужили для Прокофьева прямыми образцами, то, вероятно, выступили в роли неких ориентиров. Так, в «Псковитянке» Н.А. Римского-Корсакова заключительный плач по Ольге становится символом всенародного плача³⁹. Еще более непосредственно эта идея выражена в «Жизни за царя» Глинки, где в Эпиллоге посмертный образ Сусанина отчасти переходит в ранг идеи (хотя и остается человеческим, «теплым» – благодаря не только арии и последним ариозо героя, но и трио родных «Ах, не мне бедному»). В то же время нельзя не заметить, что в великих эпических творениях Шостаковича, Римского-Корсакова и Глинки герои, при всей своей обобщенности, остаются в рамках человеческих страстей и переживаний. Мы запоминаем их именно как яркие реалистические, живые образы. В опере Прокофьева герой выходит за эти пределы. В связи с «монументализацией» Кутузова скорее возникает ассоциация с произведениями литературы и искусства советского периода: с «социальными» поэмами В.В. Маяковского, полотнами А.А. Дейнеки. Яркий аудиовизуальный образ, запечатлевший превращение человека в символ, есть в киноленте Г.В. Александрова «Цирк» (1936). Это кульминационный момент фильма, когда американка Марион Диксон со своим возлюбленным Иваном Мартыновым вдруг (в мечтах? на самом деле?) оказывается на массовом, видимо политическом, празднике. Любовь Орлова и Сергей Стояров, до этого игравшие живые человеческие взаимоотношения, неожиданно переносятся на огромную площадь и идут в многолюдном строю в одинаковых, как у всех остальных, белых одеждах. Герои теряют индивидуальные черты, становятся частью некоего радостного, но безличного целого.

Модулируя от комедии к патетической оде, построение кадра, ритм картины, даже актерская пластика невероятно меняются: они приобретают монументальность, статуарность, обобщенность. Эффект «выпадения из реальности», перехода в другое измерение подчеркнут замечательной музыкой И.О. Дунаевского – песней «Широка страна моя родная». Наряду с легко прочитываемой идеологемой «перековки» авторы «Цирка» демонстрируют мгновенный перенос из реального в идеальное пространство советского мифа.

Чутко прислушиваясь к голосу эпохи, но опираясь на многовековой фундамент отечественной истории и культуры, Прокофьев пришел к новой мифологической парадигме. Сотворенный им миф о великом полководце – это даже не миф о Кутузове: это, скорее, миф о великой России – России, в которой человеческое поглощается надчеловеческим, России, которая так любит мифы о себе самой.

Примечания

- ¹ Известно его прозвище «Кофейник», поскольку, будучи директором Пажеского корпуса, Кутузов ежедневно ездил к фавориту Екатерины II Плутону Зубову, часами высидывая в приемной, чтобы быть приглашенным к столу; сам вызывался варить кофе, утверждая, что он, будучи незадолго до этого послом в Турции, научился там замечательному рецепту (Из выступления А. Кузнецова в программе «Не так» на радио «Эхо Москвы» // [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.echo.msk.ru/programs/netak/939890-echo/#element-text).
- ² От знаменитого 14-томного труда генерал-лейтенанта А.И. Михайловского-Данилевского, написанного по прямому указанию Николая I, и других подобных работ – до трехтомника М.И. Богдановича «Истории Отечественной войны». Подробно этот вопрос освещен в кн.: *Троицкий Н.А.* Фельдмаршал Кутузов: мифы и факты. М., 2002. (Россия забытая и неизвестная. Государственные деятели и полководцы). С. 12–36.
- ³ Там же. С. 29.
- ⁴ Из письма Е.В. Тарле литератору Григорьеву (цит. по: *Троицкий Н.А.* Фельдмаршал Кутузов: мифы и факты. С. 23).
- ⁵ Из выступления А. Кузнецова в программе «Не так» на радио «Эхо Москвы» // [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.echo.msk.ru/programs/netak/939890-echo/#element-text.

- ⁶ Этот вопрос в контексте оперного шедевра Прокофьева рассмотрен в недавно вышедшей фундированной монографии Е.А. Ручьевской (*Ручьевская Е.А. «Война и мир»: роман Л.Н. Толстого и опера С.С. Прокофьева.* СПб., 2010) с опорой на научные комментарии Б.М. Эйхенбаума к Полному собранию сочинений Толстого 1934–1935 гг.
- ⁷ Б.М. Эйхенбаум в примечаниях к главам 4–5 пишет, что в первоначальных набросках к роману Толстой называл Кутузова «сластолюбивым, хитрым и неверным». Отношение его изменилось под влиянием взглядов и теорий С.С. Урусова. И, добавляет Е.А. Ручьевская, «в процессе работы над “Войной и миром”» (*Ручьевская Е.А. «Война и мир»: роман Л.Н. Толстого и опера С.С. Прокофьева.* С. 187–188).
- ⁸ Там же. С. 121.
- ⁹ Там же. С. 137.
- ¹⁰ Хронология работы Прокофьева над оперой «Война и мир», ее основные этапы прослежены в различных исследованиях. Назову важнейшие, на которые я опиралась: *Утешев А.* История создания оперы «Война и мир» // Черты стиля Прокофьева / ред.-сост. Л.Г. Бергер. М., 1962. С. 58–82; *Курдюмова М.* Первая редакция оперы Прокофьева «Война и мир» // Научные чтения памяти А.И. Кандинского / ред.-сост. Е.Г. Сорокина, И.А. Скворцова. М., 2007. С. 257–271; *Мендельсон-Прокофьева М.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве // С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / ред.-сост. С. Шлифштейн. М., 1956. С. 208–235; *Волков А.И.* «Война и мир» Прокофьева. Опыт анализа вариантов оперы. М., 1976; *Блок В.* Метод творческой работы Прокофьева. М., 1979; *Медведева И.* История прокофьевского автографа, или ГУРК в действии // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма, воспоминания, статьи / ред.-сост. М.П. Рахманова. М., 2001. С. 216–239. (Труды ГЦММК имени М.И. Глинки).
- ¹¹ С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1956. С. 219–221.
- ¹² *Ручьевская Е.А.* «Война и мир»: роман Л.Н. Толстого и опера С.С. Прокофьева. С. 130.
- ¹³ *Утешев А.* История создания оперы С. Прокофьева «Война и мир». С. 77.
- ¹⁴ *Нестьев И.* Прокофьев. М., 1957. С. 335.
- ¹⁵ *Медведева И.* История прокофьевского автографа, или ГУРК в действии. С. 230.
- ¹⁶ *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке: Документированное исследование. М., 2010.

- ¹⁷ Согласно данным, представленным Б.М. Ярустовским на обсуждении Постановления 1948 года на закрытом партийном собрании московских композиторов в феврале 1948 года. Надо сказать, что выступление Ярустовского было выдержано в совершенно недопустимом тоне, и поскольку он в то время занимал пост консультанта в Управлении пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), то есть выражал отнюдь не только свою личную точку зрения, сообщенные им факты выглядели как прямой донос (см.: *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке. С. 285).
- ¹⁸ Там же. С. 199.
- ¹⁹ Цит. по: Там же. С. 200.
- ²⁰ Цит. по: Там же. С. 251.
- ²¹ Цит. по: Там же. С. 258.
- ²² См. упомянутое выше выступление Б. М. Ярустовского, сноска 17.
- ²³ *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке. С. 220.
- ²⁴ Обратим внимание, что Прокофьев рассчитывал на сотрудничество с Эйзенштейном как режиссером, именно с ним советовался по поводу оперы, но тот был слишком занят «Иваном Грозным», а вскоре скончался. Таким образом, Кутузов виртуально встает в ряд с эйзенштейновско-прокофьевскими историческими образами: Александром Невским и Иваном Грозным. Но с каким из них? И с каким Иваном Грозным – первой или второй серии фильма? Совпала ли эволюция режиссера Эйзенштейна с эволюцией композитора Прокофьева? Можно предположить, что нет... Кутузов Прокофьева стоит где-то рядом с его Александром Невским – великим полководцем земли русской, вне зависимости от их реальных исторических черт.
- ²⁵ *Самосуд С.* Встречи с Прокофьевым // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. М., 1965. С. 123–173.
- ²⁶ *Волков А.И.* «Война и мир» Прокофьева. Опыт анализа вариантов оперы. М., 1976.
- ²⁷ *Самосуд С.* Встречи с Прокофьевым. С. 129–130.
- ²⁸ Там же. С. 140–141.
- ²⁹ Там же. С. 154–155.
- ³⁰ Добавлю, что имеется еще одна рифма Сталина и Кутузова, относящаяся к этому времени. Оба имели высшее воинское звание, которое существовало на тот момент. Но вопрос о заслуженности этого звания, на мой взгляд, остается открытым. Кутузов получил звание генерал-фельдмаршала за Бородино, спустя четыре дня, 30 августа 1812 года, в результате отправленной им почти победной реляции, когда решение об оставлении Москвы еще не было принято, а донесение о колоссальных потерях еще не достигло столицы. Сталину (который, как известно, не воевал ни

дня!) было присвоено звание генералиссимуса в 1945 году – за победу над фашистской Германией, в которой советский народ понес поистине неисчислимые жертвы.

³¹ Самосуд С. Встречи с Прокофьевым. С. 155–156.

³² Там же. С. 157–158.

³³ Там же. С. 163.

³⁴ Волков А.И. «Война и мир» Прокофьева. Опыт анализа вариантов оперы. С. 23.

³⁵ Самосуд С. Встречи с Прокофьевым. С. 167.

³⁶ Тут необходимо сказать, что этому способствовала и текстовая сторона: у Кутузова в романе нет больших сцен, его характеристика дана в немногих страницах научно-исторического описательного текста. «Это значительно усложнило задачу либреттистов», – пишет Ручьевская. И делает вывод: Кутузов – «решительно не оперный герой» (Ручьевская Е.А. «Война и мир»: роман Л.Н. Толстого и опера С.С. Прокофьева. С. 188). Когда концепция изменилась, задача написать текст для развернутых ариозных построений легла на плечи авторов либретто. Конечно, текст, ими созданный, не обладал энергетикой гениального толстовского слова и не достиг уровня других сцен оперы.

³⁷ В более раннем варианте вся картина заканчивалась плачем Параша, а ария имела драматическую середину. Вопреки стереотипам о косности певцов приведу слова В.П. Левандо (исполнитель партии графа Ростова) на обсуждении оперы в МАЛЕГОТе, который почувствовал этот эмоциональный «диссонанс»: «Картина Фили мне больше нравилась в том варианте, который был на прошлом просмотре. Теперь ария Кутузова несколько шарманообразная. Для решения этого вопроса на просмотре надо было показать и в том, и в другом варианте. <...> До показа сцена в Филлах кончалась на плаче Параша. Было закончено хорошо, и напрасно С.А. Самосуд испугался этого варианта» (Мендельсон-Прокофьева М.А. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946–1950 годы // Сергей Прокофьев. Воспоминания. Письма. Статьи. К 150-летию со дня смерти / ред-сост. М.П. Рахманова. М., 2004. Ч. 1. С. 131. (Труды ГЦММК имени Глинки).

³⁸ Напомню, что так называемая «тема Кутузова» (тема его ариозо «Бесподобный народ») звучит в опере не единожды и не всегда в прямой связи с Кутузовым.

³⁹ Благодаря за эти идеи, высказанные в ходе дискуссии, Е.С. Власову и Л.В. Кириллину.

СОВЕТСКАЯ КАНТАТА И ОРАТОРИЯ В ГОДЫ ВОЙНЫ: МИФОЛОГИЯ СЮЖЕТОВ

Великая Отечественная война изменила содержание кантатно-ораториального творчества советских композиторов. Современные героико-патриотические сюжеты пришли на смену столь распространенным в конце 1930-х славильным, празднично-триумфальным, историко-эпическим. Целая плеяда опусов – исторически беспрецедентный факт! Даже в блокадном Ленинграде создавались монументальные кантаты и оратории. В первую блокадную зиму А.Ф. Пащенко пишет «Реквием памяти героических бойцов, жизнь свою на полях битв положивших в Великую Отечественную войну». Героической обороне Ленинграда были посвящены кантата Г.Н. Носова «Город на Неве» (1941–1944), кантата «На берегах Волхова» М.И. Чулаки (1943).

Свой вклад в развитие героико-патриотической темы в годы войны внесли композиторы, уже известные своими достижениями в области вокально-симфонической музыки. В 1941–1942 годах Д.Б. Кабалевский работает над кантатой «Родина великая», в 1942-м заканчивает сюиту для хора и оркестра «Народные мстители». Оратории «Народная священная война» (1941), «Чкалов» (1942), кантату «Москва боевая» (1942) создает М. В. Коваль. Кантату «Мы победим» (1941) – Г.Г. Крейтнер, кантату «Бородино» на стихи М. Ю. Лермонтова (1942) и ораторию «Полтава» по А.С. Пушкину (1944) – Д.С. Васильев-Буглай и т. д. Особое место в кантатно-ораториальной жанровой нише занимает в это время музыка представителей союзных республик. Таковы кантата «Белорусским партизанам» А.В. Богатырева (Белоруссия) (1943) и кантата-симфония «Украина моя» А.Я. Штогаренко (Украина) (1943).

Как видно из ряда перечисленных произведений, жанры кантаты и оратории проявляют себя посредством множества форм. Это и героический ораториальный эпос, и патриотическая кантата, и песенная сюита, и поэма, и реквием. В свою очередь мифологические архетипы тоталитаризма в сюжетах этих произведений перестают играть первостепенную роль. На второй план оттесняется, например, тема вождя (как в культовом, так и в историческом аспекте), идеологическая риторика корректируется жизненной актуальностью. На авансцене тоталитарного мира оказывается народ, сражающийся за свою независимость. Причем народ впервые в сталинском искусстве предстает в качестве конкретных людей, простых, порой безымянных героев, чей подвиг обретает в произведениях искусства воистину эпические очертания. Повышается по сравнению с 1930-ми годами и степень авторского «участия» в повествовании, что находит свое выражение в усилении лирико-драматического начала, а также в изменении драматургических векторов.

Разумеется, смещение тематических акцентов не могло не отразиться на мифологии сюжетов кантат и ораторий военного времени. Наиболее показательными в этом отношении являются оратория Ю.А. Шапорина «Сказание о битве за Русскую землю» (1942–1944) и поэма-кантата Н.Я. Мясковского «Киров с нами» (1942).

В.А. Васина-Гроссман в статье об оратории Шапорина называет композитора «летописцем современности»¹. Говорящая о многом оценка! Действительно, фабула оратории в первую очередь резонирует с символикой памятника древнерусской литературы «Словом о погибели Русской земли», а лирико-эпическое содержание – со «Словом о полку Игореве» (откуда взят поэтический рефрен оратории «О, русская земля!»). Вместе с тем эта очевидная аллюзия ставится в современный контекст, поскольку авторами стихов выступают М.Л. Лозинский, К.М. Симонов, А.А. Сурков, С.Л. Северцев (Фейнберг). И если ранее созданная Шапориным симфония-кантата «На поле Куликовом» являлась эпическим повествованием о русской истории в зеркале современности, то «Сказание» – повествование о современности в зеркале русской истории. Заметим, что такой ракурс сюжета

во многом определил *дальнейшую судьбу жанра*: кантат и ораторий на чисто исторические темы до конца сталинского периода советские композиторы за редким исключением уже не писали, и начиная с военного времени сакрализация «своей» советской истории стала более актуальной, нежели мифологизация далекого прошлого.

Драматургические акценты оратории «Сказание о битве за Русскую землю» формируют канву, вмещающую узнаваемые мифологические коды искусства сталинского времени и одновременно свидетельствующую об отклонениях от довоенных «канонов».

Первая часть оратории («Весенний день») начинается с небольшого оркестрового вступления, в котором проводится главная тема произведения – «тема Родины» (отсылка к «Рассвету» Мусоргского). Следующий хоровой эпизод («Цветут сады») с лирической кульминацией в средней части, в которой появляется один из главных персонажей – символов произведения: Старик («О, светлый край! О, Русская земля!»), – продолжает развивать образы мирного труда, светлой, безмятежной жизни. Второй раздел, начинающийся *attacca*, – «Нашествие». Здесь для создания драматического контраста композитор использует звукоизобразительные приемы, остинатность, приобретающую в данном контексте агрессивную семантику (что указывает на восприятие опыта Д.Д. Шостаковича, его 7-й симфонии). За эпизодом «нашествия» следует исполняемый женским хором и меццо-сопрано (Мать) «Плач женщин» («Выплаканы, измучены очи наши скорбные») – скорбное ариозо-причет. Дальнейшие четыре раздела раскрывают образную альтернативу «нашествию»: «Слово Старика» («Не надо слез! Не время для печали!»), «Песня красноармейцев» («То не тучи на небе стелются вдали»), ария Воина «Письмо другу» («Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины»), «Баллада о партизанах» («Над поляной спят туманы»). Монолог Старика (равно как и сам образ) имеет важное драматургическое значение в оратории. Слова Старика, призывающего народ на борьбу, явно очерчивают круг «нашего» слова, слова русской культуры, ведь в музыке и поэзии военной поры Старик – типичный персонаж, олицетворяющий собой историческую память народа и одно-

временно создающий второй – архаический, сакральный – план повествования (он старейшина рода, святой старец и т. п.). Такой же герой-символ появляется в оратории «Народная, священная война» М.В. Ковалю, а также в кантате «Киров с нами» Н.Я. Мясковского. Следующие затем «Песня красноармейцев» и «Баллада» основаны на интонациях советских массовых песен-маршей и походных солдатских песен. Эмоциональная, декламационного типа ария Воина выполняет функцию «эпизода» между этими жанровыми разделами и представляет собой первую лирическую кульминацию оратории.

Вторая часть строится на развитии тематизма первой. Особенность заключается в использовании драматургической концепции, нетипичной для музыки сталинского времени. Эта часть, являющаяся *финалом* оратории, оказывается весьма нетипичной для ортодоксального сталинского «ампира», соответствуя, однако, эстетическим компромиссам военного времени. Часть заканчивается не прямолинейным славильным апофеозом (таковой смещен к центру части), а «эпилогом» лирико-эпического склада («Возвращение весны»).

Первый раздел II части («На волжском берегу») состоит из двух контрастных эпизодов: хора народа («От чужого полона»), в котором тема «нашествия» обретает черты знаменного распева, и арии Матери («Сын мой!»), второй лирической кульминации оратории. Весь раздел «спаян» со следующим, славильным, апофеозом оратории. Два взаимодополняющих эпизода апофеоза: сцена Сталинградской битвы («В Донских степях») и «Рассвет» – как бы репрезентируют две ипостаси тоталитарной утопии. Один представляет собой активное динамическое движение к победной вершине, основанное на контрастировании «темы нашествия» и «русского» тематизма. Второй – «панораму» восходящего солнца, венчающуюся восторженным славлением (слава городу Сталина, самому Сталину, воинам и земле Русской). Но, как уже говорилось, оратория заканчивается не традиционным апофеозом. За «Рассветом» следует развернутый лирико-эпический «эпилог», представляющий собой цикл из трех номеров. Интересно, что в этом цикле «Призыв Старика»

и эпизод «Вечная слава, вечная память павшим героям» в образном отношении явно отсылают к православной (то есть чуждой эстетике соцреализма) традиции. В эпизоде «Вечная слава» солисты и хор (антифонно делящийся на два хора) словно совершают обряд отпевания, поминовения. Переходом к «коде» становится истовая «Клятва» (клятва верности). Как заклинание звучат слова, перекликающиеся с рефреном: «мы возродим из пепла светлый край!». Завершающий раздел «Возвращение весны» основан на идее динамического «истаивания». Тематическая арка со вступлением и первым хором оратории здесь возникает как символ восстановления «мировой гармонии».

Общий срез сюжета и драматургии оратории, таким образом, позволяет сделать следующие выводы. Оратория Шапорина, как и опусы довоенного времени, по-прежнему вмещает в себя типовой образный ряд мифологической тоталитарной картины мира, в том числе в преломленном свете «религиозности» тоталитарного сознания. Это находит свое выражение и в характерной биполярности, возникающей в результате противопоставления тем «родины» и «нашествия», и в утопической картинности эпилога («райский сад»), и в появлении «лика» Сталина на вершине «пирамиды», и в истовости выражения любви к Родине (к обетованной «Русской земле»), и в проявлении героической жертвенности. Вместе с тем сакрально-мифологическими контрапунктами оратории, с помощью которых современность находит свое место в истории, становятся аллюзии на православную традицию, древнерусский эпос, обозначенные здесь образами русских воинов, их вождей, святых старцев, праведных жен, матерей воинов, да и тяготеющим к архаике самим языком произведения (как вербальным, так и музыкальным). Это обстоятельство следует отнести к новому, кристаллизующемуся в военное время канону жанра. Наконец, очевидным противовесом традиции второй половины 1930-х годов оказывается трактовка «эпилога», из которого исключается образ Сталина. Тоталитарный апофеоз подменяется здесь утверждением общечеловеческих гуманистических ценностей.

Поэма-кантата Н.Я. Мясковского «Киров с нами» для двух солистов, хора и оркестра по поэме Н.С. Тихонова –

более радикальный, в сравнении с ораторией Ю.А. Шапорина, поворот в эволюции советской кантаты и оратории. Прежде всего обращает на себя внимание вербальный текст. При внешней поэтической и сюжетной незатейливости язык поэмы Тихонова и в эстетическом, и уж тем более в мифологическом смысле далеко не одномерен. «Киров с нами» – не что иное, как *фольклорная стилизация*. Этот текст вполне мог бы возникнуть в недрах народного творчества и служить правдивым документом трагедии блокады. В условиях военного времени такой «народный» поэтический стиль был еще более востребован, нежели в мирное время (вспомним о всенародной известности в годы войны песен А.А. Суркова, М.В. Исаковского, А.И. Фатьянова, глав из «Василия Теркина» А.Т. Твардовского и т. п.).

Народно-поэтические аллюзии в поэме многогранны. Это и инерционная незамысловатость рифм (взять – забрать, работе – заботе), и намеренная прямолинейность устойчивых оборотов («красой боевой», «геройская сила», «умрут, не сдадутся врагу», «родимой земли» и т. п.). Но в конечном счете не в них дело. Важнее оказывается мифологический ряд. На первом месте здесь Киров (Вождь-Герой) и старик (Старец) как две стороны народной легенды. Вождь-Герой в ней «владеет» и временем, и пространством. Он реален и ирреален, существует в прошлом, настоящем и будущем. Его образ то конкретен: тихий шаг, походная шинель, то растворяется в окружающем пейзаже (идет *над* городом). Старец, наоборот, реален. Он современник поэта, хотя при этом свидетель прошлого. Именно он носитель слова *истины* («Мы будем стоять, как стальные»). И в этом смысле он *святой* Старец.

Так возникает многомерная жанровая проекция. Текст отсылает одновременно к народному эпосу (сказание о чудесных деяниях Героя), к античной и средневековой исторической литературе (история как результат личного опыта), к житийной традиции (помимо жизнеописания поэма содержит самостоятельный «сюжет», повествующий о *духовной силе* Героя, превосходящей материальную силу Врага) и т. п. При этом не следует забывать, что внешний «сюжет» поэмы – это картина блокады, кадры страшной трагедии.

«Вдвинутость» прошлого в настоящее обеспечивается поэтом и на языковом уровне посредством архаизмов, идиом, дешифруемых только в контексте тоталитарной мифологии. К таковым следует отнести следующие конструкции: «в полон ленинградцев забрать», «на Невском, святом берегу», «мерцая, как латы, подбитые танки лежат» и т. п. Налицо русификация и архаизация советской мифологии, попытка придать ей черты «Повести временных лет» и одновременно эпопеи (прием, использованный также в «Сказании о битве за Русскую землю»). Так, реальность при помощи фразеологических конструкций словно становится вровень с бессмертным прошлым, неизбежно обретая свойства мифа.

Здесь, правда, не обошлось без использования типичного для соцреализма приема аллюзий на уже сформировавшиеся каноны. После появления «На поле Куликовом» Ю.А. Шапорина и внедрения в советское искусство в 1940-е «куликовской» темы (роман С.П. Бородина «Дмитрий Донской») архаизмы «полон» и «орда» читаются в поэме Н.С. Тихонова в широком культурном контексте. Одновременно эти архаизмы можно расценивать и как часть нормативного «словаря» советского искусства военных лет (вспомним: «С фашистской силой темною, с проклятою ордой!» из песни А.В. Александрова и В.И. Лебедева-Кумача). Сравнение рыцарских лат с железом танков – также отсылка к кинематографическому и музыкальному опыту. Речь идет об «Александре Невском» (как кинофильме, так и кантате). Впрочем, в данном случае данный прием «работал» не просто как способ ретрансляции мифологических символов. Его функция заключалась в *возвышении* «просторечного» сюжета, во включении его в широкий *сакральный контекст* военной тематики (отсюда и акцент «святом берегу» как эхо «священной войны» из упомянутой песни).

«Возвышению» этой «фольклорной поэмы» служил и еще один план поэтического сюжета, который можно было бы назвать *петербургским контекстом* поэмы. Ведь призрак Кирова в поэме Тихонова являлся прямым наследником мистических и глубоко укорененных в петербургской культуре персонажей, являвшихся в произведениях А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А.А. Блока, А. Белого и др.

Впрочем, все сказанное лишь подчеркивает специфическую сюжетную диахронию, возникавшую и прежде в социалистическом искусстве. Ведь параллельно с внешним «сюжетом», имеющим прямое отношение к реальным событиям, существовал и внутренний, мифологический, скрывавший центральные символы тоталитарного мифа в их единстве: вождь – партия – народ.

В чем же в таком случае неканоничность текста Тихонова? Казалось бы, в малом. И в то же время – в главном. В отсутствии вершины тоталитарной мифологии – Сталина. «Бога» в поэме Тихонова *подменяет* «Святой», Вождь-Герой, который, вопреки всем канонам, отождествляется с наиглавнейшим в военное время символом – Победой.

Мясковский по-своему подчеркивает нетипичность вербального текста. Специфика музыкальной драматургии сочинения, с одной стороны, вполне соответствует нормам среднестатистического советского опуса (картинное противопоставление образов «добра» и «зла», однозначность жанровой семантики, наличие коды-апофеоза, песенные истоки тематизма и т. д.). С другой – оказывается весьма нетипичной для ортодоксального сталинского «большого стиля», ведь произведение представляет собой микстовую (в каком-то смысле экспериментальную) жанровую форму, объединяющую черты циклической кантаты и симфонической поэмы.

Вступление – картина осажденного города – пронизано мрачным колоритом. Чередование «трагических» тональностей (d-moll, fis-moll, b-moll, d-moll, b-moll), образная однозначность (за кадром – героическая хоровая песня-марш с опорой на квартовую сигнальность) в совокупности репрезентируют черты классической траурной героики. I часть – экспозиция образов Кирова и защитников Ленинграда.

В первом «куплете» первого раздела части (d-moll) эпическая панорама представлена композитором как бы стереоскопично. Оркестровое сопровождение – своего рода пассакалья (тема, повторяемая в басу, взята из Вступления), хоровой материал основан на сигнальной квартовой интонации. Таким образом, оркестр словно формирует трагический фон событий, а хоровой материал – рельеф событий (образ защитников города и одновременно образ идущего Кирова). Второй

«куплет» первого раздела части посвящен непосредственно созданию «лика» Кирова – «вождя ленинградского пролетариата». Поворот в «сюжете» закрепляется установлением светлой тональности B-dur, которая словно проводит границу между трагическим настоящим и героическим прошлым.

Вторая часть начинается с «металлического» тремоло у виолончелей, дублируемых педалью бас-кларнета. На их фоне раздаются сигнальные реплики фагота и кларнета. Затем следует «плач» хора струнных и, наконец, вступление собственно хора, в трехдольной поступи которого содержится аллюзия на жанр сарабанды. Жанровые контуры материала, как и в I части, вновь соответствуют объекту изображения. Перед нами «смерть Героя», в качестве которого здесь выступает задыхающийся от голода город. По-прежнему значительное внимание композитор уделяет и тональной семантике. Например, во втором «куплете» первого раздела части тексту «красное пламя снаряда» соответствует огненный «всполох» D-dur'ного секстаккорда. Начало монолога старика-рабочего (второй раздел части) проводится в C-dur («белая» тональность здесь выступает как символ светлой и ясной правды).

Третья часть – «житие» Кирова, история его революционного пути. Роль III части в драматургии поэмы-кантаты крайне важна. В отличие от I и II частей песенно-гимническая образность здесь начинает преобладать, оттесняя трагическую, мрачную рефлексивность. Противопоставление гимнических интонаций плачевности, траурности, а мажорного наклонения – минорному подготавливает финал, в котором процесс сопоставления противоположностей приведет к героическому апофеозу.

В IV части поэмы пролетарский Вождь чудесным образом «является» в настоящем и меняет ход войны. Его «явление» как бы наслаивается на картину боя, перерастающего в торжественно-гимнический апофеоз. Интересно, что интенсивное развитие материала в основном разделе части вступает в некоторое противоречие с функцией репризности. Композитор переосмысливает жанровые контуры тематизма предыдущих частей, вводит элемент разрабочности. Мясковский словно отходит от традиционной схемы фина-

ла, принятой в вокально-симфонической музыке «большого стиля», а именно финала как замкнутой в себе празднично-торжественной кульминации. Апофеоз здесь вырастает на гребне интенсивной волны развития и как бы размыкается.

Не случайно средний раздел части представляет собой этап динамизации музыкального «сюжета» (*Agitato*). Ускорение темпа и усложнение ладогармонического языка совпадает с изображением боя, появлением образа Врага (здесь Мясковский прибегает к использованию интонаций-знаков, например нисходящей хроматической гаммы в партии хора на словах «подбитые танки лежат»). Картина боя получает и символическую жанровую характеристику. Это – токката-«нашествие», которой в кульминационной точке (*Pesante*) противопоставляются сигнальные «победные» реплики труб и валторн (*Des-dur*). Так, на пике кульминации («но путь преградить супостату») начинается собственно апофеоз.

Все вышесказанное позволяет аргументировать выдвинутый тезис о неоднозначности, в конечном счете неканоничности, содержания произведения Мясковского. Казалось бы, композитор вполне последовательно двигался по канве стереотипов соцреализма. Свидетельство тому – высокая степень аллюзивности материала (отсылки к классике, песенной традиции), его иллюстративность в части выражения смысловых акцентов вербального текста, общая драматургическая проекция.

С другой стороны, несмотря на следование канону, Мясковский создает произведение, отличающееся драматургическим своеобразием и, как следствие, своеобразием трактовки внутреннего мифологического «сюжета». Мясковский определяет жанр произведения нетипично: «поэма-кантата». Почему? Во-первых, принципы формообразования здесь явно отличаются от образцов кантат 1930–1940-х, нередко опирающихся на сюитно-циклический тип драматургии, где разделы самодостаточны, замкнуты. Мясковский едва ли не впервые (в жанре героико-патриотической кантаты) пытается выстроить цикл на единой свободной волне развития, а жанровые и образные антиподы привести в состояние конфликтного взаимодействия в финальном разделе. Эта драматургическая стратегия позволяет «разомкнуть»

форму и словно напомнить современникам об утопических прозрениях Скрябина (конечно, лишь на уровне аллюзий).

Во-вторых, нетривиальной оказывается работа композитора с жанровыми архетипами, особенно песенными. У Мясковского песенная интонация, помещенная в контекст трагической фабулы, ретранслирует не только ожидаемую «бодрость» советских массовых песен-гимнов и песен-маршей довоенного времени, а и свойственные песням военных лет драматизм, лирическую напряженность, субъективность высказывания.

Следует отметить и еще одно важное обстоятельство, созвучное эстетике оратории Ю.А. Шапорина и, например, «Баллады о мальчике, оставшемся неизвестным» С.С. Прокофьева. Мифология всех этих сюжетов формировалась на основе синтеза сакрально-мифологических аллюзий и современных исторических реалий. Сцена истории оживает здесь благодаря созданию апокалипсической картины войны, героической панорамы действительности. Вместе с тем сцена истории предстает и в качестве проекции вневременных сакральных образов: *святого мученика за веру, идущего на смерть в «Балладе» Прокофьева, христианского святого-заступника в поэме Мясковского, иконостаса праведников в «Сказании» Шапорина*. Сосуществование двух «сюжетов» в годы войны ознаменовало собой рождение нового типа советской «литургики». В ней *сакральность настоящего аргументируется сакральностью прошлого* (а не наоборот, как в более ранних образцах советских кантат и ораторий). То есть новая советская «религия» в полном смысле помещается в континуум, в котором грани между прошлым, настоящим и будущим стираются. Эта неожиданная модуляция содержания, обусловленная великой и трагической эпохой, во многом предопределила, с нашей точки зрения, дальнейшую эволюцию как кантатно-ораториального жанра, так и «большого стиля» советской музыки в целом.

Примечание

¹ Васина-Гроссман В.А. Сказание о битве за Русскую землю // Советская музыка. 1946. № 2–3. С. 17.

ПЕСНИ ВОЕННЫХ ЛЕТ: ЖИЗНЬ И ПАМЯТЬ¹

Еще сравнительно недавно по историческим меркам отечественная массовая культура и, в частности, массовая песня в музыковедении казались всесторонне изученными*. Более того, они были плотно вписаны в советский обиход. Однако, как отмечает Т.И. Науменко, «изъятие советской идеологической подоплеки, освобождение от устаревшей методологии... – все это определило новые поиски, начавшиеся практически во всех сферах отечественного гуманитарного знания»². Добавим, что последняя и единственная диссертация по теме военных песен была защищена более 60 лет назад³. Между тем востребованность темы очевидна, как очевидна и необходимость новых точек зрения на предмет.

Обратимся к советскому исследователю-первопроходцу темы отечественных массовых песен – А.Н. Сохору. Его монография «Русская советская песня» (1959) содержит scrupulous анализ песенного материала военного периода. В нем автор определяет количество созданных в военное время песен «тысячами»⁴. Анализируя жанровую принадлежность созданных песен, Сохор классифицирует их соответственно содержанию: «мобилизационные песни», «песни гнева», «песни мести», «песни о воинах отдельных родов оружия», «песни, связанные с бытом фронтовиков», «песни наступления и побед», «гимнические песни, посвященные прославлению Советской Родины», «песни наступления», «именные песни отдельных дивизий», «песни-“славы”, воспевающие величие народа-победителя», «песни, говорившие о пребывании советских воинов за рубежом».

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 15-54-00013

Особым разделом выделена «лирика», песенный материал которой использует в качестве матрицы танцевальные жанры: вальс, танго и фокстрот. Таких песен немного, однако именно они во многом определяли народное сознание в этот период⁵. В чем причина феноменального успеха лирических песен, многие из которых стали народными? И что представляла собой повседневность и реально существующая культура быта, в которую вписывались массовые песни? Какие запросы они удовлетворяли?

По оценке историков, положение населения СССР в период 1941–1945 годов определяли несколько факторов:

а) большая часть территории до конца 1944 года находилась под оккупацией;

б) «общая численность населения СССР сократилась с 196 млн в 1941 г. до 170 млн в 1946 г., т.е. на 26 млн человек»⁶;

в) демографическая ситуация характеризовалась тем, что в результате мобилизации населения была разрушена естественная гендерная пропорция: мужское население концентрировалось в армии. В мае 1945 года ее численность составляла 11 365 000 человек⁷.

Совокупность этих факторов предопределила трансформацию культурных норм. «В структуре социальных потребностей и сфере их удовлетворения <...> милитаризация общества<...>, изменение представления о “месте” в обществе: привлекательными (“хлебными”) считались рабочие места, связанные с продуктами, <...> деньги утратили свойство универсального товара...»⁸. Подверглись перелому и идеальные потребности: «изменились культурные нормы смерти, <...> происходит переосмысление многими своих отношений с близкими: от осознания исключительной ценности этих отношений <...> до полного разочарования в близком человеке»⁹.

Почта и передачи радио «письма с фронта и на фронт» стали основным средством коммуникации: 9 июля 1941 года «Всесоюзное радио ввело ежедневные передачи “Письма на фронт”, а с августа “Письма с фронта”. За время войны Радио-

комитет получил два миллиона писем на фронт и с фронта»¹⁰. «Из отчета комиссии по обследованию работы отдела писем с фронта и на фронт Радиокomiteта с 15 июля по 15 августа 1942 г. видно, что передачи по радио писем шли ежедневно по 10 раз (2 часа 30 мин). При этом письма на фронт передавались 6 раз, а с фронта – 4 раза в день. В Радиокomiteт ежемесячно поступало до 30 тыс. писем, а в некоторые месяцы – до 60–70 тыс.»¹¹.

Письма с фронта и на фронт можно считать действующими лицами фильма «Два бойца»: благодаря им поддерживается вера в жизнь, вера в победу. Актуальным становится заданный героиней «почтового романа» вопрос: «можно ли полюбить человека по письмам»? На протяжении всего фильма зритель их «читает»: песня «Темная ночь», сквозное развитие которой охватывает весь фильм, – лейтмотив веры, «работающий» контрапунктом к видеоряду. Текст В.Г. Агатова создает огромное пространство: здесь степь, «тусклые звезды мерцают», там дом с «детской кроваткой» и любимой. Песня создает емкий художественный образ – вселенский масштаб беды («мерцают звезды»), необъятный простор, вся страна («черная степь пролегла»). А между двумя полюсами, «пулями» и «детской кроваткой» – вера, спасающая от смерти¹².

Этот прием создания пространства и мысленного диалога с близкими характерен для многих лирических песен военного времени, однако авторы поэтических текстов и музыки по-разному воплощают образ дорогого, любимого человека: «мелькнет за кормой / знакомый платок голубой» («Вечер на рейде», муз. В.П. Соловьёва-Седого, сл. А.Д. Чуркина, 1941); «строчит пулеметчик, / за синий платочек, / что был на плечах дорогих!» («Синий платочек», муз. Е. Петербургского, сл. Я.М. Галицкого и М.А. Максимова, 1941); «эх, как бы дожить бы / до свадьбы-женитьбы / и обнять любимую свою!» («Лизавета», муз. Н.В. Богословского, сл. Е.А. Долматовского, 1942); «мне в холодной землянке тепло / от моей негасимой любви» («В землянке», муз. К.Я. Листова, сл. А.А. Суркова, 1942); «в кармане маленьком моем / есть карточка твоя» («Моя любимая», муз. М.И. Блантера, сл. Е.А. Долматовского, 1942); «под этот вальс весенним днем / ходили мы на круг, / под этот вальс в краю родном / любили

мы подруг» («В лесу прифронтовом», муз. М.И. Блантера, сл. М.В. Исаковского, 1943); мечты-сны о родном доме с «садом зеленым над прудом, где соловьи всю ночь поют» («Пришла и к нам на фронт весна» – «Соловьи», муз. В.П. Соловьёва-Седого, сл. А.И. Фатьянова, 1944); образ природной стихии – огня, как символа неугасимой любви: «не погаснет без времени золотой огонек» («Огонек», автор музыки неизвестен, сл. М.В. Исаковского, 1944); «и лежит у меня на ладони / незнакомая ваша рука» («Случайный вальс», муз. М.Г. Фрадкина, сл. Е.А. Долматовского, 1944).

Какие же можно сделать выводы:

а) доминирующими предметами лирических песен рассматриваемого периода являются вера в победу, любовь, дом, родина, мирная жизнь;

б) песни представляют собой как бы письма с фронта и на фронт, а также – воспоминания и монологи, обращенные к близким;

в) авторы подчеркивают пространство, разделяющее персонажей;

г) стимулом для его преодоления является победа в войне;

д) композиторы используют «мирные», «уютные» жанры (вальс, танго и фокстрот);

е) лирические песни военного времени, благодаря своим жанровым свойствам, являются средством коммуникации и вписываются в обиход военного времени.

Из сказанного следует главный вывод: овладевшие массовым сознанием и ставшие частью военного уклада, эти песни не столь зависимы от советской идеологии и апеллируют к общечеловеческим ценностям. Возможно, это объясняет и современный к ним интерес. Данные ВЦИОМ свидетельствуют, что из всех форм памяти о войне песня оказалась наиболее жизнеспособной: «популярность песен о Великой Отечественной войне велика у всех без исключения поколений»¹³. В беседе о массовых песнях и песнях военных лет с А.Я. Эшпаем¹⁴ композитор особо выделил именно «Темную ночь» как символ борьбы и Победы в Великой Отечественной войне. Для сравнения: германский русист Э. Дикман отмечал: «В Германии во время войны не звучало ни одной связанной с войной лирической песни; имелись только бое-

вые марши и “бытовые” песни, никак не соотношенные с войной»¹⁵. Очевидно, в лирической стороне отечественных военных песен и заключается их феномен. Сегодня не только в Москве, но и во всех регионах страны состоялось множество концертов и мероприятий, связанных именно с военными песнями. Так, например, главным событием празднования юбилея Великой Победы 9 мая 2015 года в Астрахани стал хоровой марафон, в котором сводный хор театра оперы и балета, консерватории, филармонии, музыкального колледжа и детских школ искусств (всего более 1500 человек) исполнил песни военных лет. Для систематизации мероприятий, посвященных 70-летию Великой Победы, был запущен специальный Интернет-ресурс *www.may9.ru*, содержащий отдельный раздел для прессы и даже рекомендованные официальные хештеги: #Победа70 и #УраПобеде.

И последнее, значение песенной лирики военных лет невозможно без понимания общей тенденции развития массовой песни в период 1941–1945 годов: подавляющее большинство произведений были «мобилизационными» («песни гнева», «мести», «славы» и т. д.) и создавались директивно, под контролем государственных органов, которые направляли и стимулировали авторов через творческие союзы и партийную печать. Однако именно лирика стала символом жизни и памяти, историческим и художественным наследием нашего народа, свидетельствующим о той цене, которая была заплачена за Победу.

Примечания

- ¹ Часть материалов публикации вошла в статью «“O. K. Great Britany and Russian Soviet Land!” Нужно ли миру бояться советских песен периода Второй мировой войны: цена Победы» // Музыковедение. 2015. № 7. С. 10–16.
- ² Науменко Т.И. Текстология музыкальной науки. М., 2013. С. 105.
- ³ Сохор А.Н. Массовая песня в период Великой Отечественной войны. Л., 1954.
- ⁴ Сохор А.Н. Русская советская песня. Л., 1959. С. 239.
- ⁵ «Особое место среди стилистических источников песен Великой Отечественной войны заняла городская бытовая музыка: песня-романс, песня-танец, инструментальные бытовые жан-

ры. Военные годы принесли бурный рост интереса и влечения к ней не только в народном быту, но и в композиторском творчестве. Причины были и там, и тут одни: обращение к этим жанрам, для которых типична повышенная, нередко обнаженная и обостренная эмоциональность, а порой и чувствительность, отвечало тому тяготению к напряженности и интимности выражения лирических чувств, какое распространилось во время войны. Рухнули последние преграды, оставшиеся в 30-х годах, – и в наше песенное творчество вторглись интонации из самых обособленных и наиболее подверженных сентиментальности жанров – “жесточкого” и салонного романса» (*Сохор А.Н.* Русская советская песня. С. 322–323).

- ⁶ *Быстрова И.В.* Военно-промышленный комплекс СССР в годы холодной войны, 1945–1964 гг.: стратегические программы, институты, руководители: дисс. ... докт. историч. наук. М., 2001. С. 98.
- ⁷ Заседания Верховного Совета СССР пятого созыва (4 сессия). 11–15 января 1960 г. Стенографический отчет. М., 1960. С. 32–34.
- ⁸ *Сохор А.Н.* Русская советская песня. С. 159.
- ⁹ Там же. С. 160.
- ¹⁰ *Глейзер М.С.* Радио и телевидение в СССР. М., 1989. С. 58.
- ¹¹ *Горлов А.С.* Советская пропаганда в годы Великой Отечественной войны: институциональные и организационные аспекты: дисс. ... канд. историч. наук. М., 2009. С. 106.
- ¹² Характерно, как противоречиво была оценена песня «Темная ночь» Н.В. Богословского: «Примером такой песни “со слезой” может служить “Темная ночь” Н.В. Богословского (слова В.Г. Агатов). В тексте ее собраны образы сентиментального “жесточкого” романса: темная ночь, гудящий ветер, тусклые звезды, женщина, тайком плачущая над детской кроваткой. Музыка же – выдержана в духе надрывного, подчеркнуто чувствительного танго» (*Сохор А.Н.* Русская советская песня. С. 305); «Так оказалось возможным в скромной лирической песне, без ораторских призывов и торжественных клятв, убедительно раскрыть тему патриотизма, показав любовь к Родине как глубоко личное, нежное и чистое чувство, достойное горячо любимой подруги» (Там же. С. 297).
- ¹³ *Чернова О.В.* Историческая память россиян о Великой Отечественной войне // Politpros. 2011. № 1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.politpros.com/journal/read/?ID=138&journal=68>.
- ¹⁴ Беседа состоялась в Российском авторском обществе 14 апреля 2014 года.
- ¹⁵ *Кожин В.В.* Россия. Век XX-й (1939–1964): опыт беспристрастного исследования. М., 1999. С. 150.

ВОЙНА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ: ПЕСНИ-ПИСЬМА С ФРОНТА КАЗАХСКОГО НАРОДА

Великая Отечественная война для современников – это история, и лишь для немногих она является тяжелым и незабываемым воспоминанием. С каждым годом становится все меньше не только ветеранов Великой Отечественной войны, но и тех, кто помнит их лица, хранит память о них в виде писем, фотографий, документов, военных атрибутов.

В Казахстане исследования конкретно-исторического материала Великой Отечественной войны в последнее время значительно активизировались. Это связано с 70-летним юбилеем Великой Победы, а также с задачами, определяющими путь развития гуманитарной науки, связанной с историко-культурным прошлым Казахстана. В своем Послании 2014 года «Казахстанский путь – 2050: Единые цели, единые интересы, единое будущее» Президент Республики Казахстан Н. Назарбаев отметил: «Мы не должны забывать, что адекватный ответ вызовам времени мы сможем дать только при условии сохранения нашего культурного кода: языка, духовности, традиций, ценностей»¹.

На основе изучения документальных и музыкально-исторических источников в настоящей статье рассматривается жанр песен-писем военного времени. Называемые в народе *хат-алең* либо *шығарма-алең*, они имели специфический путь создания и распространения в виде писем-посланий с фронта и на фронт. Это – уникальный жанр традиционного музыкально-поэтического творчества казахского народа, функционирование которого имеет давние исторические корни. Истоки жанра идут из глубины веков и всегда были тесно связаны с реальными историческими событиями в жизни народа. Особое место он занял в жизни

казахского народа в период Второй мировой войны. Именно эти трагичные годы активизировали его неисчерпаемые потенциальные возможности. Песни-письма (*хат-өлең, шығарма-өлең*), пройдя сквозь историю народа, явились своеобразной духовной летописью жизни и быта военного времени.

Песни-письма² казахов-фронтовиков, как порождение целостной и живой традиционной культуры, отражают своеобразие творческого мышления народа, его высокую духовность, реализуемые посредством всего богатства казахского языка. Изучение этого культурно-исторического феномена с его глубоким творческим и информационным потенциалом позволит по-новому раскрыть забытые страницы военных лет.

В статье представлены песни-письма с фронта, опубликованные ранее, а также найденные в ходе выполнения научного проекта «К 70-летию Великой Победы: песни-письма (*шығарма-өлең*) с фронта». В исследовании рассматривается проблематика жанра, его образный строй, особенно сти композиции, мелодики и ритмической структуры музыкально-поэтического текста; раскрывается своеобразие песен-писем с фронта как исторической разновидности традиционного жанра музыкально-поэтической культуры казахского народа.

Жанр песни-письма с фронта (*шығарма-өлең*) впервые вводится в научный оборот как исторически определенная, самобытная и ценная составляющая музыкально-поэтического наследия казахского народа.

В современных гуманитарных науках (филология, музыковедение) этот жанр до сих пор остается малоисследованным, а некоторые (история, культурология, психология), к которым он имеет самое непосредственное отношение, вообще о нем и не упоминают. В казахстанской фольклористике песни-письма с фронта впервые получили освещение в книге Г. Байтеновой «Цветы на пепелище...»³, изданной к 50-летию Великой Победы. Она записала более полутора тысяч песен-писем солдат-казахов и их родных. В книге было опубликовано около 90 образцов. В качестве исходной теоретической и методологической основы нашего ис-

следования мы принимаем определение жанра *шығарма-өлең*, предложенное в совместной работе А. Мухамбетовой и Г. Байтеновой как «особого жанра необрядовой лирики казахов, в котором отражаются мысли и чувства человека, связанные с тяжелыми, а порой и трагическими событиями его жизни *и жизни народа* (выделено мной. – Г.А.)»⁴.

В этом определении отметим ряд принципиальных моментов:

- указание на социально-историческую обусловленность жанра;
- проведение линий разграничения песен-писем в типологическом плане как явления необрядовой лирики;
- порожденные творческой индивидуальностью автора специфические черты, отражающие его внутренний мир.

Филолог Таласбек Асемкулов пишет о *шығарма-өлең*: «...во времена войн и катаклизмов мирное течение жанра как бы взрывается изнутри и порождает сотни песен»⁵. В спокойные и стабильные годы жизни песни-письма создаются, но, ввиду малого количества, теряются среди песен других жанров. В трагические и бедственные времена, которые затрагивают судьбы миллионов людей, жанр *шығарма өлең* начинает мощное функционирование. Произведения, созданные в эти годы, поражают своим правдивым и точным отражением человеческих судеб. Именно эти образцы *шығарма-өлең* вошли в сокровищницу музыкально-поэтического наследия как примеры высокохудожественного выражения личного и коллективного горя.

Страшные и тяжелые времена открыли дремлющий в обычной жизни творческий потенциал народа. Образы войны обрели поэтическое звучание: словесная речь сложилась в рифму миллиона строк. Эти песни-письма – странички истории Великой Отечественной войны, написанные разными почерками юношей, в одночасье ставших мужественными защитниками Отечества. В них все – и фронт, и госпиталь, и голод, и бомбежка, и смерть... Песни-письма, приходившие с фронта, согревали душу народа, а ответы из родных мест – воинов в холодных окопах.

Истоки массового владения поэтическим словом лежат в глубинных основаниях традиции. Многие сторонние наблюдатели восхищались высокой речевой культурой казахов в быту и развитой музыкально-поэтической импровизацией. В период Великой Отечественной войны, в самые трагические страницы истории, эти качества народа проявились с особой духовной силой, чему свидетельство – удивительный факт массовой переписки целого народа в стихах.

Как явление музыкально-поэтического творчества казахского народа *шығарма-өлең* под воздействием социальных и исторических факторов претерпел содержательную эволюцию. Как отражение трагического освоения военной истории песни-письма с фронта достигли художественных высот, обусловленных самой жизнью этого традиционного жанра.

Песни-письма с фронта – своеобразное звучащее поэтическое эпистолярное наследие, которое опирается на традиции, сложившиеся в культуре казахского народа. Их эстетическая значимость определяется высокохудожественным взаимодействием музыки и поэзии. Поэтому в исследовании этого явления несомненны различные подходы: музыковедческий, литературоведческий, лингвистический, культурологический.

Уникальность песен-писем военного периода заключается в своеобразном направлении жанра, обогащенного традициями музыкально-поэтической культуры народа. Масштабность явления, его неповторимый характер и эстетические функции, проявляющиеся в восприятии и ответной рефлексии, обусловили его культурно-историческую ценность.

Сохранив самобытность культурных национальных истоков и отразив новую трагическую сущность, они явили собой факт культуры периода Великой Отечественной войны. Актуальность жанра основана на обращенности к тематике этой исторической эпохи, близкой каждому, так как война не обошла стороной каждый казахский аул, каждый дом. В этой общей для советского человека картине не была утрачена возможность проявления своей индивидуальности и творческой одаренности. Несмотря на цензурные ограни-

чения военного времени, песни-письма с фронта отразили постановку и осмысление проблем, связанных с жизнью и смертью, одиночеством и тоской, смирением и протестом, открывающих в человеке титанические возможности.

Тексты песен-писем с фронта казахского народа обладали особой семантикой, значение которой определяется информационным содержанием военной тематики, выраженным посредством вербального «кода». Для большинства песен характерны общие композиционные структуры: так, в начальном эпизоде (зачин) и в конце следует обращение автора к адресату. Содержательные особенности обусловлены характером излагаемой информации, которая дается в срединном построении.

Таким образом, формальные признаки песен-писем с фронта имеют типизированный характер – это трехчастная композиция по типу: зачин (обращение и приветствие) – информационная часть – концовка. При этом содержательные атрибуты всегда индивидуальны и обусловлены личностно-ситуативными факторами.

Художественное своеобразие песням-письмам с фронта придает ритм поэтического текста. Специфические закономерности, внутренне присущие казахскому языку, обусловили главную отличительную особенность казахского стихосложения – его силлабическое строение. В отличие от тонического стихосложения, где уже по одной ритмической единице-стопе можно судить о ритме всего стиха в целом, ритмическая единица казахского стиха – «бунак⁶» – сама по себе еще не является определяющим фактором ритма стихотворения. Лишь по полной строке можно определить стихотворный ритм, причем решающую роль играет количество слогов в строке и чередование бунаков.

В казахской традиционной поэзии количество слогов в одном бунаке не может быть меньше двух и больше четырех. По числу слогов в строке можно выделить два основных стихотворных размера: 7–8-сложный *жыр* и 11-сложный *кара алаң*. Для семи-восьмисложников реализуется практически только единственный способ чередования бунаков – 4 + 3 (5 + 3). Одиннадцатисложники представлены тремя видами: 3 + 4 + 4, 4 + 3 + 4 и 4 + 4 + 3.

Устойчивые поэтические словосочетания начального текста реконструируют общую структуру. В качестве примера приведем несколько зачинных стереотипов песен-писем, изложенных в 11-сложном стихотворном размере (*кара өлең*):

1. *Қолыма қалам алдым хат жазуға...*

2. *Отырмын бүгінгі күні қалам алып*

Этот формульный стереотип традиционной музыкально-поэтической культуры может быть представлен в 7–8-сложной поэтической структурой:

1. *Қарындашты алайын,*

2. *ақ қағазға жазайын*

3. *Қалам алдым қолыма*

4. *Тәужелдің жолында*

Подобная семантика текстового сегмента может рассматриваться как цельное смысловое единство: «Возьму в руки карандаш и напишу письмо».

В результате музыкально-этнографической экспедиции 2013 года в Карагандинскую область было найдено удивительное письмо-песня с фронта. Оно написано Баянды Канафиным, участником боев под Ленинградом. Песня-письмо записана от его сына – Баяндина Амантая Баяндыұлы (1935 года рождения), проживающего в Карагандинской области, Шетском районе, село Үңірек. Его отец Канафин Баянды – участник Великой Отечественной войны, не вернувшийся с фронта, – прислал письмо, написанное в виде *шығарма-өлең*. Название произведения «Лениградтан хат» («Письмо из Ленинграда»), и по содержанию письма становится понятно, что его автор был участником сражений под Ленинградом.

Песня-письмо начинается с традиционного вступления:

*Қолыма қалам алып, ой ойладым
Дүненің ағымына көзім салдым...
(Сжав перо в руке и мысль в голове,
Я смотрю, как устроен мир...)*

Такие вступления-зачины были характерны для творчества профессиональных казахских певцов. В них авторы-песенники вводили в атмосферу произведения, и наиболее часто встречающееся явление – обращение к домбре⁷, ко-

торая сопровождала вокальное пение (Жанибек Карменов «Ән домбыра», Естай Беркимбайұлы «Жай қоңыр»).

Песня-письмо Баянды Канафина пронизано необыкновенным щемящим чувством тоски по родине и близким. В ряде строк автор обращается к матери и детям, спрашивая, как они поживают.

Великая Отечественная война отражена в песне-письме реально в виде рассказа о солдатах-однопольчанах, помогавших автору при ранении:

*Жүруге қиын болды қадам басып
Арасы госпитальдің он шақырым,
Көтерді шинелге салып, асып сасып.
Көтеріп шинелменен алып келді,
Санчасқа әкеп беріп, демін алды,
Қоштасып, қол алысып кетіп қалды.
(Каждый новый шаг дается мне с трудом,
Десять верст до госпиталя идти,
Но меня завернули в шинель, потом
Стали в этой шинели, кряхтя, нести,
До санчасти дойдя, переводят дух,
И прощаются просто пожатьем рук.)*

В этих строках упоминаются имена реальных однопольчан Баянды Канафина – Қабылда и Бадыхасен. Этот факт, на наш взгляд, имеет важное историческое значение. Возможно, живы их потомки, для которых упоминание об их родных в песне-письме представляет большую ценность:

*Қасымда бірге шыққан жолдастарым,
Қабылда Бадыхасен құрбыларым.
(Рядом есть друзья, ушедшие со мной –
Мои сверстники Қабылда и Бадыхасен.)*

Невероятно поэтично завершается песня-письмо, где автор вспоминает о родном крае, месте, где родился и вырос. Единственная мечта Баянды Канафина – увидеть родную землю хотя бы на миг, и нет ничего милее этого образа:

*Аялы Нұра бойы туған жерім,
Кірімді кіндік кескен туған жерім,
Дарига мекенімді бір көрсетсе
Армансыз бұл дүниден өтер едім.*

(Вдоль реки Нура земля моя родная,
Здесь я был рожден, здесь пришел я в мир,
Мне еще бы раз один ее увидеть,
И я сгинул бы счастливейшим на свете.)

Ритмическое стихосложение представленной песни-письма изложено в характерном для традиционной поэзии 11-сложном (*қара өлең*) стихе, где бунаки сгруппированы следующим образом: 3 + 4 + 4:

Қолыма қалам алып, ой ойладым
3 + 4 + 4
Дүнениң ағымына көзім салдым
3 + 4 + 4

11-сложный стих *қара өлең* придает песне-письму лирико-эпический характер. Рифма, характерная для 4-строчных *қара өлең* (аава), в основном соблюдается на протяжении всей песни-письма.

Свидетельством того, что этот жанр активно функционировал во время Великой Отечественной войны, служит послесловие автора, в котором он пишет, что песня-письмо написана собственноручно: «*Шығарма өлең өз қолымен жазылды*». Эта песня-письмо представляет особую ценность как художественный факт музыкально-поэтического наследия времен Великой Отечественной войны.

Объединяющим началом песен-писем с фронта выступают такие категории, как мотив (*сарын*), тема, образ, метрическая система. Каждый вариант песни-письма с фронта пелся на определенную мелодию – *сарын*. Профессор С.А. Кузембаева, исходя из природы и генезиса исследования национальных художественных традиций казахской оперы, дает следующее определение сарыну – это наиболее архаичный пласт культуры, который «позже стал фундаментом самостоятельных жанров фольклора – семейно-бытового, обрядового, календарного, эпических напевов, лирических песен, напевов *айтысовских состязаний*, песенно-инструментальных жанров»⁸.

Рассмотрим следующий пример песни-письма с фронта, записанный от Розы Байтеновой в музыкально-этнографической экспедиции 2013 года в Кокчетавскую область:



В Кызылагаше, ауле моем,
У гор Макпалтау, в животворной тени
Любимая мать, не грусти ни о чем,
Родные – убежище, им руку тяни.

Музыкальный текст на протяжении всех куплетов песни-письма, а их всего четыре, не меняется. Мелодия минорного наклонения, опорный тон – нижняя тоника *D*. Начинаясь с четвертой ступени, первая мелострока развивается в секстовом диапазоне натурального *g-moll*. Если рассматривать мелодию как движение по двум высотным зонам, соответствующим двум струнам домбры «*D – G*», то можно утверждать, что начальный зачин проходит по «верхней» (нижней в реальном звучании струны домбры) зоне с опорой «*G*», а последняя мелострофа переходит в «нижнюю» (верхнюю струну) зону с опорой «*D*». При восприятии песни-письма модуляционного перехода, принятого в гармонической системе европейского музыкознания, не ощущается. Мелодия плавно переходит из одной высотной зоны в другую, демонстрируя плавность и текучесть рисунка.

Принцип развертывания мелодии основан на постепенном восходящем движении трех мелострок: первой – в амбитусе сексты с небольшой остановкой на IV ступени; второй – на тетрахордовом восхождении от IV ступени к VII с последующим спуском к III ступени, третий – точное повторение мелодического развития предыдущего на кварту ниже. Последняя мелострофа логически завершает форму: повторение опорного тона «G» довершает нисходящее движение от V ступени к I («D»). Музыкальное развитие выдержано в рамках обрядового фольклора минорного наклонения, что довольно часто встречается в песнях жанра *хат-алец*. Благодаря скромным средствам выразительности, отсутствию распевов, лаконичности мелодической строфы,

можно сделать вывод, что поэтическая сторона в ней имеет основополагающее значение.

Авторы песен-писем подсознательно используют парадигматическую емкость и содержательность формы, способной вместить множество спектров чувств и мыслей. Интенсивность лирического самовыражения «выплескивается» за рамки одного стихотворения, перетекая в формально новые тексты, объединенные посредством проблематики, общностью коллизии и единым образом автора.

Таким образом, жанр *шығарма өлең* оказался включенным в социально-историческое бытие казахского народа времен Великой Отечественной войны, выполняя сущностные функции, обусловленные потребностью социума. Известно, что в экстремальных жизненных условиях народный ум подсознательно ищет опорные точки в музыкально-поэтическом творчестве. Наблюдается своеобразная активизация творческого мышления, подпитываемого музыкально-поэтическими традициями.

Как один из способов этнической идентификации в военную эпоху, песни-письма с фронта стали проявлением национально-культурного самосознания. Влияние традиционного музыкально-поэтического искусства на творчество авторов песен-писем с фронта выражается в общности основ идейно-эстетических представлений и принципов отражения реальности. Уникальность поэтического дара предопределяет и обуславливает их индивидуально-авторское творчество, неподражаемое по своей сути, характеризующееся самобытным художественным языком.

В песнях-письмах с фронта нашли отражение сущностные черты казахского фольклора: интенсивность лирического переживания, богатая метафоричность и особенная музыкальность. Вместе с тем наряду с национальными фольклорными традициями в них ощутимы элементы авторской поэзии, обусловленные индивидуальным дарованием создателя. Песни-письма с фронта представляют богатый историко-культурный материал, который позволяет составить представление о системе ценностей народа, его ментальных особенностях и художественных традициях.

На новом витке истории свойственные народному творчеству многозначность слова, синкретичность музыки и поэзии, импровизационность, диалогичность проявились в песнях-письмах с особой духовной силой. Они стали массовым явлением, отражавшим индивидуальное и личное начало в конкретных социально-исторических условиях военного времени.

В этом отношении песни-письма с фронта выступают носителями исторической памяти традиционного музыкально-поэтического наследия народа как способ «аккумуляции, передачи, актуализации прошлого и настоящего, способ сберегающего обустройства жизненного пространства человека, программа трансляции, механизм социальных эстафет...»⁹. В этом контексте песни-письма с фронта (*шығарма өлең*) предстают как явление, способное к изменямости при сохранении ядра, в котором сконцентрированы глубинные смыслы традиционной казахской культуры, ее базовые основания.

Примечания

- ¹ См. официальный сайт Президента Республики Казахстан. Режим доступа: <http://www.akorda.kz>.
- ² В переводе с казахского языка *хат* означает «письмо», *өлең* – «песня».
- ³ Байтенова Г. Цветы на пепелище. Алматы, 1995. (Өртеңге өскен қызғалдақтыр / Өлеңдерді жинап нотаға түсірген Г. Байтенова. Алматы, 1995).
- ⁴ Там же. С. 102.
- ⁵ Асемжұлов Т. Генезис жанра хат-өлең // Байтенова Г. Цветы на пепелище. С. 23.
- ⁶ Наименьшая единица поэтического текста.
- ⁷ Домбра – казахский народный инструмент.
- ⁸ Кузембаева С.А. Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы. Алматы, 2006. С. 13.
- ⁹ Тимошук А.С. Традиционная культура: сущность и существование: дисс. ... докт. филос. наук. Н. Новгород, 2007. С. 6.

КЛОД ДЕБЮССИ
В ГОДЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ:
КОМПОЗИТОР И ГРАЖДАНИН

1914–1918 годы стали самым трагическими в судьбе К. Дебюсси. Перемена уклада жизни, нравственные переживания за судьбу Франции совпали с развитием смертельной болезни: 7 декабря 1915 года Дебюсси оперировали по поводу раковой опухоли, что немного продлило ему жизнь. Он скончался 25 марта 1918 года, не дождавшись 8 месяцев до окончания Первой мировой войны (завершившейся 11 ноября 1918 года Компьенским перемирием). Эти годы были окрашены у Дебюсси, и так склонного к меланхолическому восприятию окружающей действительности, в особенно мрачные и траурные тона.

Но парадокс в том, что подобные настроения, о которых мы узнаем прежде всего из его эпистолярного наследия, не всегда находили отражение в музыке. Более того, сам Дебюсси осознал и подчеркивал нелинейную взаимосвязь событий повседневной жизни и рождение художественного произведения, говоря о Скрипичной сонате так: «По своему людям противоречию, [соната] полна радостной суматохи. В будущем остерегайтесь произведений, как бы парящих высоко в небе, они так часто зарождаются во мраке угрюмейших мозгов» (Из письма Роберу Годэ, 7 мая 1917)¹.

1 августа 1914 года во Франции была объявлена мобилизация в связи с началом Первой мировой войны. Дебюсси в этот момент находился в Париже. 10 сентября Правительство спешно эвакуировалось в Бордо – ожидались авиационные налеты, и более 500 тысяч парижан покинули город. Дебюсси уехал с семьей в Анже, о чем сразу же пожалел.

В письме к издателю Жаку Дюрану он признавался: «Со своей стороны признаюсь Вам в моем горьком сожалении»

нии по поводу этого дорогостоящего и трудного путешествия. Мне кажется, при большем доверии правительству парижане смогли бы избежать смешных сторон провинциального покровительственного гостеприимства»².

Несмотря на глубочайшую депрессию, тяготясь собственной физической немощью, Дебюсси хотел способствовать сохранению патриотического настроения у соотечественников.

18 августа 1914 года он пишет Ж. Дюрану: ««Мой возраст, моя годность к военной службе подходят в самом лучшем случае для охраны садового забора! Если же нужна исключительно “фигура”, способствующая победе, я предоставлю свою без разговоров. Мсье Далимье собирается позаботиться о женах и детях оркестрантов, ушедших на войну. По чисто французской традиции он организовал Комитет, в котором я состою, это способ проводить время, что, в настоящий момент, сложно как никогда. Впрочем, сейчас почти невозможно работать! По правде говоря, не осмеливаюсь... Существование вблизи от войны столь болезненно для меня, что не могу не думать об этом...»³

Дебюсси находит для себя модус существования, свидетельствующий о его активной гражданской позиции, – участвует в благотворительных акциях, выступает на концертах в пользу различных ассоциаций, лиг и фондов.

Приведем хронику событий. 28 декабря 1916 года Дебюсси писал Р. Годэ, что принял участие в благотворительном концерте, где исполнялось «Рождество детей, не имеющих больше крова» для голоса и фортепиано. Дебюсси сам аккомпанировал. Пьесу пришлось повторять трижды. «Это происходило в мире богатых буржуа с их привычно жесткими сердцами. Они плакали, дорогой друг, да так, что я стал спрашивать себя, не следует ли принести им извинения!»⁴

22 января 1916 года состоялось первое исполнение трех пьес для двух фортепиано «В белом и черном»⁵ в резиденции графини де Полиньяк на благотворительном концерте в пользу ассоциации «Сердечной поддержки музыкантов»⁶. Играли Вальтер Руммель⁷ и его супруга Тереза Шено.

10 декабря 1916 года первое исполнение Сонаты для флейты, альта и арфы у Ж. Дюрана, исполняли Альбер

Манувриер (*Albert Manouvrier*, флейта), Дариус Мийо (альт) и Жанна Дайез (*Jeanne Dalliès*, арфа).

14 декабря 1916 состоялось первое исполнение В. Румелем четырех из Двенадцати этюдов для фортепиано Дебюсси в пользу Ассоциации «Сердечной поддержки музыкантов»⁸.

21 декабря 1916 года Дебюсси исполнял «В белом и черном» с Ж. Роже-Дюкассом в пользу благотворительного фонда «Одежда военнопленным».

24 апреля 1917 года состоялся концерт, посвященный Дебюсси, с целью сбора средств в пользу благотворительного фонда «Одежды раненым». Дебюсси аккомпанировал Клер Круаза в «Трех Балладах Франсуа Вийона», во второй тетради «Галантных празднеств» и в «Рождестве детей, оставшихся без крова», сыграл с Жозефом Сальмоном Виолончельную сонату.

5 мая 1917 года – первое исполнение Скрипичной сонаты с Гастоном Пуле в зале Гаво в пользу «Приюта ослепших солдат».

Обратимся к эстетическим взглядам Дебюсси. Известно, что композитор всегда стоял на страже национальной чистоты во французском искусстве, протестуя против немецких влияний, прежде всего связанных с именем Р. Вагнера. Перелистывая его критические обзоры концертов парижских оркестров, мы то и дело встречаем выпады в адрес немецких композиторов. Дебюсси против подражания и следования им. «Наши музыканты очень покорно вдохновлялись сначала поэмами Листа, потом – Рихарда Штрауса. Заметьте, кстати, что все их попытки эмансипации строго пресекались. Каждый раз, когда они хотели освободиться от этой традиции, их призывали к порядку. Их подавляли грузом высоких образцов. Бетховен был призван на выручку... Если [музыка] сегодня страдает, то потому, что неправильно истолковала вагнеровский идеал и захотела извлечь из него формы, неприемлемые для нашей нации. Вагнер не является хорошим учителем французского языка. Очистим нашу музыку!..»⁹ Таков призыв Дебюсси в 1913 году!

Во время войны Дебюсси занял непримиримую позицию относительно австро-немецкой музыки. 24 октября 1915 года Дебюсси пишет И.Ф. Стравинскому: «В последние годы, когда я почуял в искусстве миазмы “австро-бошей”, мне

захотелось стать лицом достаточно весомым, чтобы громко кричать о моих душевных мучениях, предупредить об опасностях, к которым мы так доверчиво приближаемся»¹⁰.

Дебюсси выражал свои взгляды как в частных письмах, так и в публичных выступлениях на страницах разных изданий. Нам известна его программная статья «Французская музыка», опубликованная 11 марта 1915 года. Редактор известного сборника «Клод Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы» Ю.А. Кремлев ставил авторство Дебюсси под сомнение (в примечаниях есть ремарка, что, возможно, Дебюсси лишь подписал ее)¹¹. Однако она полностью совпадает с разбросанными в письмах мыслями, что, «в сущности, со времен Рамо у нас больше нет чисто французской традиции. Его смерть оборвала нить Ариадны, которая направляла нас по лабиринту прошлого. С тех пор мы перестали обрабатывать собственный сад; но зато мы пожимали руки коммивояжерам всего света. <...> Мы просили прощения у всего мира за наше пристрастие к непринужденной ясности, и мы затянули хорал во славу глубины. Мы претерпели перегрузку оркестра, вымученные формы, грубую роскошь и кричащую окраску <...> и мы были накануне того, чтобы согласиться на признание элементов еще более подозрительных, когда внезапно запросили слова пушки <...> Сегодня, когда достигли высшего напряжения все лучшие качества нашего народа, Победа должна вернуть артистам чувство чистоты и благородства французской крови»¹².

Есть и другие тексты, точно принадлежащие Дебюсси и повторяющие общие идеи. Например, Предисловие к сборнику, составленному мадемуазель Бах-Сислей (*Bach-Sisley*) «О французской музыке. 12 бесед». В этом Предисловии Дебюсси, в частности, пишет: «Верните нам нашу свободу, наши формы: позвольте нам больше не насиловать себя сочинением симфоний, где мы безрезультатно напрягаем наши мускулы <...> дайте нам возможность выбрать оперетту»¹³. Он призывает «выполоть как сорняки» всех приверженцев немецкой музыки, «как хирург, ампутирующий гангрену на ноге»¹⁴.

Дебюсси не был одинок в подобных взглядах, которые особенно пришлись «ко двору» в годы Первой мировой войны. В 1916 году была основана «Лига в защиту Француз-

ской музыки», ее возглавил музыкальный критик Шарль Тенрок (впоследствии главный редактор *«Le Courrier musical»*). Устав Лиги был обнародован в январе 1916 года. «Ее цели – охрана “национального художественного наследия”, стремление способствовать его развитию и распространению, без предпочтения какой-либо отдельной “школы”. Главная цель – развить все возможные и необходимые способы, чтобы вытеснить культурного “врага” и предупредить возвращение какой-либо “пагубной заразы”»¹⁵.

Среди почетных президентов там значились К. Сен-Санс, Т. Дюбуа, В. д’Энди, Г. Шарпантье, Ш. Лекок. Среди членов – Ф. Казадезюс, Рауль Бардак, приемный сын Дебюсси. Сам Дебюсси официально не вступал в Лигу.

Одна из первейших задач – попытка запрета публичных исполнений музыки австрийских и немецких композиторов. Это Общество также пыталось формировать имидж французской музыки за рубежом. Была выпущена брошюра «Французская музыка для французов», где излагались все эти ксенофобские идеи.

Как указывает Дж. Фултчер, с 1916 года Лига проводила фестивали французской музыки. Симптоматично, что А. Корто (в прошлом – вагнерианец), возглавив государственную службу музыкальной пропаганды, стал активным членом Комитета по составлению программ. Концерты, проводимые под эгидой Лиги, включали сочинения композиторов двух ведущих Обществ по исполнению новой музыки – это Национальное общество (*Société Nationale*) и Независимое музыкальное общество (*Société Musicale Indépendante*), но те, кто демонстративно отверг предложение вступить в Лигу, как М. Равель, были исключены из фестивалей.

Дебюсси, публично провозглашавший приверженность национальным корням, был поддержан и музыкальными критиками, которые теперь приветствовали его «отказ от пагубного влияния импрессионизма», обращение к сонатной форме, ассоциировавшейся с возвращением в лоно традиции. В частности, такую позицию занял критик Жан Дернаде (*Jean Darnodet*), опубликовавший на страницах газеты *«Action française»* две статьи, объединенные общим заголовком: «Французская музыка: Клод Дебюсси»¹⁶.

Однако насколько сочинения, созданные Дебюсси во время войны, в реальности имели отношение к французской традиции? Все опусы военных лет можно условно разделить на две группы. В одной окажутся «патриотические» сочинения, где так или иначе присутствуют размышления о войне, национальном самосознании, размышления, лишенные «ура-патриотического» энтузиазма: «Героическая колыбельная» (1914), «Мелодия слёз» (1915), Элегия (1915), «В белом и черном» для двух фортепиано (1915), «Рождество детей, оставшихся без крова» (1915).

Вторую группу образуют 12 этюдов (1915) и триада инструментальных сонат – сочинения, никак не связанные ни с тревогами военных лет, ни с физическим недомоганием. Из письма к Ж. Дюрану от 16 сентября 1915 года видно, что Дебюсси забывает о еде и отдыхе ради своей новой музыки. Сочиняя Сонату для флейты, альта и арфы, он признавался, что «вся нынешняя жизнь была очень далеко. Стройные периоды развертывались, забывчивые в отношении столь близких смятений; наконец, это было так прекрасно, что я должен почти извиняться»¹⁷.

На эту тему он ясно высказался в письме к своему другу, французскому литератору, драматургу Р. Годэ, возвращаясь осенью 1915 года из Пурвиля, где как раз и была сочинена Соната для флейты, альта и арфы. «Все эти три месяца я, конечно, не забывал о войне... Я очень ясно понял, что нам нечего увеличивать количество того, что “искалечено”, и что со всех точек зрения подло думать только о свершившихся ужасах, не пытаясь, каждый по мере сил, противопоставить им частицу той красоты, против которой люди так неистово борются»¹⁸.

Но созданные им «патриотические опусы» выражают именно скорбное, трагическое восприятие войны. Дебюсси не ставил целью «внушать» оптимизм, о чем свидетельствует, к примеру, «Героическая колыбельная» – первое произведение, созданное Дебюсси в ноябре 1914 года для так называемой «Книги короля Альберта».

Рассмотрим подробнее эту композицию.

История возникновения ее такова. Английский писатель Холл Кейн обратился к ряду музыкальных деятелей (в том числе к Дебюсси, К. Сен-Сансу, П. Масканьи, И. Паде-

ревскому, Э. Элгару) с просьбой написать небольшие сочинения в честь бельгийского короля Альберта¹⁹. Полученные пьесы он публиковал в «*The Daily Telegraph*».

В «Героической колыбельной» Дебюсси цитирует мелодию «*La Brabançonne*» (от франц. Бранант, досл. «Брабансонна» – по аналогии с «Марсельезой»). Эта оптимистичная песня в жанре марша является Гимном Бельгии (*пример 1*).

Дебюсси, называя свое сочинение «Героическая колыбельная», соединяет два антагонистических понятия, сохраняя привычное для себя ироничное отношение к традиции. «Колыбельная» – лирический жанр, для которого характерны светлая спокойная образность, убаюкивающий ритм, состояние релаксации. «Героика» ассоциируется с действенностью, маршевой поступью, энергичным ритмом и драматической образностью. «Героическая колыбельная» Дебюсси – это своеобразный протест против «вторжения» героизма и шире – войны в личную, интимную сферу.

В письме к Р. Годэ от 1 января 1915 года он разъясняет свою позицию: «Оказалось, что это очень трудно, тем более



Пример 1 а. Мелодия песни

The image displays a page from a musical score, identified as 'Gymnase de la Belgique' by Debussy. The tempo is marked 'Adagio'. The score is written for a large ensemble, including the following instruments and voices:

- Flute
- Oboe
- English Horn
- Bassoon
- E♭ Clarinet
- B♭ Clarinet
- B♭ Clarinet
- A Clarinet
- Bass Clarinet
- Soprano Saxophone
- Alto Saxophone
- Tenor Saxophone
- B♭ Trumpet
- B♭ Trumpet
- E♭ Cornet
- B♭ Cornet
- E♭ Alto Horn
- E♭ Alto Horn
- Trombone
- Trombone
- Euphonium
- B♭ Tuba
- Snare Drum
- Bass Drum
- Cymbal

The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The vocal parts are represented by staves with lyrics in French, including the words 'Gymnase de la Belgique' and 'Gymnase de la Belgique'.

Пример 1 б. Гимн Бельгии



Пример 2. К. Дебюсси. «Героическая колыбельная»

что “*La Brabançonne*” не наполняет героизмом сердца тех, кто не был на ней взращен... Результат этих изысканий получил название “Героической колыбельной”, и это все, что я мог сделать, так как близкое соседство с немцами меня физически угнетало. Прибавьте к этому мою неспособность обращаться с пистолетом... Грубая возможность сбить *боша* должна была бы внушать что-то типа умиротворения? Это такое бессмысленное зло»²⁰.

Пьеса получилась трагичной, окрашенной в сумеречные тревожные тона (ощущение беспокойства создают фанфарные попевки в верхнем голосе по чистым квинтам, имитирующие игру горниста).



Ее основная тональность es-moll нарочито противопоставлена привычной для «героических» произведений тональности Es-dur. Ассоциация с траурным шествием возникает благодаря остинатным «шагам» в басах (*пример 2*).

Мелодия бельгийского гимна появляется в середине пьесы в сильно трансформированном облики. Отмена всех ключевых знаков и переход в тональность C-dur, казалось, предвещает просветление. Но помещение мелодии в низкий регистр (в малую октаву), отделение фраз цезурой заставляет воспринимать «*La Brabançonne*» как некое воспоминание о «прекрасном былом», как «свет далекой звезды». В пользу такой трактовки говорит и краткость цитаты: всего две фразы



Пример 3. К. Дебюсси. «Героическая колыбельная»

зы, в конце которых появляется «неаполитанский секстаккорд», «омрачающий» мелодию. Две следующие фразы носят завершающий характер: повторяется начальный оборот «*La Brabançonne*», причем C-dur в верхнем голосе накладывается на Des-dur гармонического фона: политональность сообщает пьесе амбивалентность и неустойчивость (пример 3).

В репризе возвращается основная тональность и тематический материал первого раздела, с той лишь разницей, что



первая аккордовая тема проходит на доминантовом органном пункте, а «наигрыш» горниста – на тоническом, и весь раздел в целом воспринимается как большая кода, в течение которой траурная процессия постепенно удаляется.

Интересные смыслы вносит авторская версия для большого симфонического оркестра, премьера которой состоялась 26 октября 1915 года. Звучание фортепиано – аскетично, сурово, в пьесе царят горестные эмоции. Краски инструмен-

тов оркестра сообщают «Героической колыбельной» более мистическую атмосферу. Вспоминаются страницы «Пеллеаса и Мелизанды»: Вступление к опере, сцена в гроте... Первая тема «Героической колыбельной» в оркестре звучит жалостливо благодаря игре фаготов в верхней тесситуре, реплика «горниста» вначале звучит у трубы, а далее ей вторит флейта (специфическая «плюющаяся» атака звука на репетициях придает фанфанному мотиву «негероический» оттенок).

Большое *crescendo* (по мнению некоторых исследователей живописующее момент кульминации военного сражения) подводит к теме «*La Brabançonne*». Она поручена валторне в унисон с фаготом, к которому в следующем такте присоединяется кларнет (микст тембров в листовско-берлиозовском стиле). Далее фактура делится между группами этих инструментов (4 валторны, 3 фагота, 2 кларнета). Бельгийский гимн в таком тембральном одеянии звучит более конкретно и позитивно, чем в фортепианной версии: ведь именно духовыми составами часто исполняют гимны на официальных церемониях.

С репризой возвращается и мистическая атмосфера: здесь использована характерная атрибутика – на фоне таинственного тремоло струнных приглушенно звучит первая тема у деревянных духовых с альтами в унисон (*divisi a 3*). Арфа использована в «малеровском ключе» и трактуется как инструмент группы ударных: остинатные секундовые шаги у контрабасов дублированы арфовым стаккато и мягкими ударами тарелок. Через ассоциации с малеровскими симфониями можно по-новому взглянуть на образный ряд пьесы, трактуя вторую тему – переключку фанфанрных мотивов у труб и флейт (подчеркнем ремарку *lointain* – издали), как зов «трубы предвечной» – аналогично подобному эпизоду во вступлении к Первой симфонии. «Героическая колыбельная» вызывает длинный шлейф ассоциаций: от Траурного марша из «Героической симфонии» или Сонаты b-moll Ф. Шопена до Траурного марша в «манере Калло» Г. Малера...

...В марте 1918 года больного, уже несколько месяцев не встающего с постели Дебюсси навещает Ж. Дюран. «Париж был объят вражеским пламенем. Авиационные налеты происходили постоянно, – вспоминал издатель позднее. – Дебюсси пожаловался мне вначале на ужас предыдущей ночи,

когда, видя опасность бомбардировок, он не имел сил подняться с постели, чтобы спрятаться в погреб вместе с домохозяевами, которые не хотели его оставлять одного. Физическая немота в сочетании с ужасами войны тяготила его... Он сделал знак, что хотел бы обнять меня; затем попросил передать ему сигарету, его последнее утешение»²¹.

17 марта Дебюсси подписывает письмо-заявку на членство в Академии изящных искусств. Но войти в сонм пожизненных академиков ему уже не было суждено²². 25 марта он ушел из жизни под звуки канонад и получил заслуженное бессмертие, не зависящее от волеизъявления людей.

Примечания

¹ Из письма к Р. Годе // *Дебюсси К. Избранные письма*. М., 1986. С. 272.

² Там же. С. 228.

³ *Debussy C. Correspondance (1882–1918)*. Paris, 2005. P. 1844. Перевод с французского Е.Д. Кривицкой. На русском языке публикуется впервые.

⁴ Ibid. P. 2064. Перевод с французского Е.Д. Кривицкой.

⁵ Уточнение названия этого цикла (ранее фигурировавшего в русскоязычной музыковедческой литературе как «По белому и черному») дала Л.М. Кокорева в своей книге «Клод Дебюсси» (М., 2010). Согласилась с утверждением автора, что в названии заложена идея сопоставления мотивов мрака и света, полдня и полночи, «словом, черное и белое в жизни человеческой. Каждый исполнитель должен думать, что кроется под этим названием» (С. 233), которое никак не сводится лишь к игре по белым и черным клавишам. Об этом свидетельствуют эпитафии и посвящения к каждой из трех пьес: в частности, вторая посвящена «лейтенанту Жаку Шарло, убитому врагом в 1915 году, 3 марта», а в эпитафии из Франсуа Вийона содержится патриотический призыв – «покоя счастья не достоин тот, кто зла желает Франции прекрасной».

⁶ Ассоциация «Сердечной поддержки музыкантов» (*L'Aide affectueuse aux musiciens*) была создана в декабре 1914 года с «целью сердечно и не задевая их законную гордость помочь товарищам, пострадавшим на войне» (цит. по: *Debussy C. Correspondance...* P. 2030). Ее учредителями стали В.М. Руммель, его супруга Т. Шено-Руммель и ее кузина, виолончелистка Маргарита Пиацца-Шено, почетными попечителями – К. Сен-Санс, К. Дебюсси, М. Эмманюэль, Г. Форэ, Э. Жигу, В. Д'Энди и другие видные французские музыканты.

⁷ Вальтер Морзе Руммель (1887–1953), американский пианист. Родился в Берлине, его дед, Сэмюэл Морзе, знаменитый изо-

бретатель «азбуки Морзе». Руммель учился в Вашингтоне, затем брал уроки у Л. Годовского в Берлине, а с 1909 года переехал в Париж. Вместе со своей первой супругой, пианисткой Терезой Шено-Руммель, был первым исполнителем сюиты для двух фортепиано «В белом и черном» Дебюсси, сыграл большинство его Этюдов для фортепиано. Сохранился экземпляр «Двенадцати Этюдов» с рукописными пометками Дебюсси и дарственной надписью: «Вальтеру Морзе Руммелю, / играющему на фортепиано лучше Гуммеля, / его друг / Клод Дебюсси (в оригинале это стихотворное посвящение, и все строчки срифмованы). См. об этом: *Debussy C. Correspondance...* P. 2226.

- ⁸ Из письма В. Руммелю от 30 сентября 1916 года: «Я вам искренне признателен за пробуждение во мне вкуса к музыке в тот момент, когда я думал, что уже ничего никогда не напишу. И особо: нужно отдать должное вашему волшебному проникновению в музыку от Баха до Мусоргского, проходя через Дебюсси – я назвал это имя для благозвучия. Впрочем, я говорил сейчас о моей благодарности!.. Артисты должны быть вообще вам благодарны за то, что вы тратите талант на них. Но вы же знаете: они считают, что все для них, и часто поступают в духе “продавцов улыбок” (идиоматическое французское выражение – дословный перевод “куртизанки”. – Е.К.), по-разному проявляя это, конечно. Война изменила людей и ход вещей в гораздо меньшей степени, чем предполагают, и она не влияет на нынешнее положение дел... к сожалению!..» Перевод с французского Е.Д. Кривицкой по изданию: *Debussy C. Correspondance...* P. 2030. Публикуется впервые.
- ⁹ *Дебюсси К.* Концерты Колонна. – Общество Новых концертов // *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы / пер. с франц. и коммент. А. Буштен; ред. и вступ. статья Ю.А. Кремлева. М.; Л., 1964. С. 223–224.
- ¹⁰ *Дебюсси К.* Избранные письма. С. 250.
- ¹¹ См.: *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. С. 242.
- ¹² Там же. С. 241–242.
- ¹³ *Fulcher J.* Speaking the Truth to Power // *Debussy and His World.* Princeton, 2001. P. 210.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ Ibid. P. 207.
- ¹⁶ Ibid. P. 211.
- ¹⁷ *Дебюсси К.* Избранные письма. С. 213.
- ¹⁸ Там же. С. 247.
- ¹⁹ Альберт I приобрел наибольшую известность и популярность в Европе во время Первой мировой войны. О планах Германии начать войну Альберт узнал в 1913 году в Берлине от Вильгельма II. После убийства эрц-герцога Франца-Фердинанда в Сараево

3 июля 1914 года в личном письме Вильгельму Альберт известил его о нейтралитете своей страны. Однако германские войска нарушили нейтралитет Бельгии и вторглись на ее территорию. Альберт стал, согласно 68-й статье Конституции, главнокомандующим бельгийской армии. Начальником штаба был генерал Салльер де Моранвиль. При большом превосходстве противника бельгийцам пришлось отступить и оставить Брюссель. Однако Альберту удалось перегруппировать свою армию и затопить низменный берег Изера водой, открыв шлюзы дамбы. До конца войны бельгийцы во главе с королем, несмотря на неравенство сил, удерживали небольшой плацдарм на своей территории. Слава «короля-солдата» и «короля-рыцаря» во всех странах Антанты, включая Россию, была громадна. Английские писатели и поэты издали сборник «Книга короля Альберта», посвященный королю и народу Бельгии; эта книга была вскоре переведена и на русский язык. После войны Альберт продолжал считаться национальным героем. Российский император Николай II 5 сентября 1914 года наградил его орденом св. Георгия 4-й степени, а в ноябре того же года пожаловал ему и 3-ю степень этого ордена. Подобные акции были популярны во время Первой мировой войны. Следом появляется «Книга королевы Александры» (в честь супруги английского короля Эдуарда VII), для которой создали свои произведения более 120 человек, в том числе А. Франс, П. Бурже, Л. Бакст, О. Роден, П. Лоти, М. Метерлинк... Для этой книги Дебюсси написал в 1915 году Элегию.

²⁰ *Debussy C. Correspondance...* Р. 1863. Перевод с французского Е.Д. Кривицкой. Впервые публикуется без купюр.

²¹ *Durand J. Quelques souvenirs d'un éditeur de musique (2-é série) (1910-1924).* Paris, 1925. Р. 90–91. Перевод с французского Е.Д. Кривицкой. Публикуется впервые.

²² Заявка была направлена по предложению Ш.-М. Видора, который занял пост пожизненного секретаря Академии, таким образом его «кресло» оказалось свободным. Однако неизвестно, чем окончилось бы голосование в пользу Дебюсси. 27 декабря 1915 года К. Сен-Санс так писал Г. Форте: «Я советую тебе ознакомиться с сочинением для двух фортепиано “В белом и черном”, которое недавно опубликовал господин Дебюсси. Это что-то невероятное, и нужно любой ценой оградить Институт от Господина, способного на подобное зверство; это где-то рядом с картинами кубистов» (цит. по: *Debussy C. Correspondance...* Р. 2186.). Перевод с французского Е.Д. Кривицкой. Публикуется впервые.

ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В СУДЬБАХ ДАРИУСА МИЙО И ЛЕО ЛАТИЛЯ

Первая мировая война стала одним из самых трагических событий начала XX века. Особым образом война отозвалась в судьбах французского композитора Дариуса Мийо и его друга, поэта Лео Латилля. К началу военных событий Мийо был известен как молодой автор, чьи сочинения отличались использованием смелого музыкального языка, стремлением к изобретательности и разного рода новациям, что вызывало противоречивые оценки. Среди тех, кто поддерживал и вдохновлял музыканта, был его лучший друг Лео Латиль. Дружба с ним стала знаковым событием – более того, как признавался сам композитор, буквально озаорила его юность.

Оба они родились в г. Экс-ан-Прованс на юге Франции, вместе учились игре на скрипке у одного педагога. Объединяли их общие интересы и творческие предпочтения, таковым, например, стало открытие ими для себя современных поэтов. Именно благодаря другу Дариус познакомился с творчеством таких французских писателей и поэтов, как А. Жид, Ф. Жамм и П. Клодель. Позже на их тексты будут написаны многие его сочинения. Любопытно, что с Клоделем у Мийо впоследствии сложилась не только многолетняя дружба, но и своеобразный творческий союз. В альянсе с ним было создано большое количество произведений – оперная трилогия «Орестея», балет «Человек и его желание», опера «Христофор Колумб», театральные постановки, а также многие кантаты и вокальные сочинения¹.

Поступив в Парижскую консерваторию, Мийо продолжал общение и вел активную переписку со своим другом. Он делился с ним новыми впечатлениями, творческими идеями: «Страстный поклонник музыки, Лео с интересом относился

к моим первым композиторским опытам»², – вспоминал музыкант. Вместе с другом отправлялись в увлекательные путешествия. Дариусу запомнилось одно из таких путешествий, о котором он рассказал на страницах своих мемуаров: «Мы с Лео очень любили ходить в Сент-Мари-де-ла-Мер – маленькую камаргскую деревню с белыми низкими домиками из известняка и с красивой романской церковью, желтый камень которой был изъеден солнцем и мистралем. Нам нравилось взбираться на колокольню, откуда открывался замечательный вид на широкие равнины и на далекий горизонт, где возникающие миражи подчас заставляли принимать землю за море. Однажды мы даже остались там на ночь, чтобы увидеть восход солнца столь таинственный, что казалось, будто мы присутствуем при рождении мира»³.

Лео Латиль обладал удивительным поэтическим даром, и Дариуса Мийо привлекала утонченность и музыкальность его поэзии. В 1910-е годы появляется несколько композиций для голоса и фортепиано на тексты друга – это Три поэмы ор. 2 (1910–1916, не опубликованы), а также Четыре поэмы ор. 20 (1914, опубликованы в 1920). Но, к сожалению, такое творческое общение было прервано началом Первой мировой войны. По состоянию здоровья Мийо не был призван на фронт в отличие от многих своих товарищей, среди которых был и его лучший друг. Латиль, воспринимавший войну как особую христианскую миссию, отправился в Бриансон в гарнизон альпийской стрелковой роты, Мийо же принял активное участие в работе Франко-бельгийского центра – парижской гуманитарной организации, целью которой было оказывать помощь беженцам.

Одна за другой сыпались дурные вести: немцами был расстрелян французский композитор А. Маньяр, в Люневиле был убит Д. Пальм – кузен Мийо. Дариус постоянно думал о своем друге, от которого давно уже не получал писем. И вот его самые страшные опасения оправдались: «27 сентября 1915 года, когда я пересекал площадь Вилье, я почувствовал чрезвычайно сильную физическую слабость, продолжавшуюся несколько секунд, – писал музыкант в своих мемуарах. – В этот момент я вспомнил Лео и подумал, не случилось ли с ним несчастье. Позднее я узнал, что эта тоска была непо-

средственно связана с его смертью. В самый момент наступления в Шампани он был ранен и, хотя не мог больше держать ружье, отказался эвакуироваться, желая идти на штурм вместе с товарищами. Во главе своей роты, поднимая за собой солдат, он был скошен немецкими пулеметами...»⁴

Смерть Лео Латиля стала трагическим событием в жизни Мийо. В память о нем композитор создал свой Третий струнный квартет. Обратимся к этому сочинению. Работа над партитурой началась буквально через несколько месяцев после смерти друга и была закончена через год – в 1916-м, в Париже. Музыка квартета стала воплощением личных переживаний, поэтому автору долгое время не хотелось его публиковать. Впервые произведение было издано лишь через сорок лет, в 1956 году.

Глубокие переживания музыканта, отчаяние и чувство одиночества, переполнявшие его, повлияли на выбор средств выразительности нового музыкального сочинения. Прежде всего это отразилось на необычности структуры квартета (две части) и темповом соотношении частей (обе части звучат в медленном темпе). При анализе произведения обращают на себя внимание некоторые композиционные решения. Так, основная тема первой части – это автоцитата из поэмы «Соловей» (*«Le rossignol»*) op. 20 № 3 на стихи Латиля⁵. Вокальная миниатюра построена на контрасте между пейзажной зарисовкой чудесного весеннего вечера и состоянием одиночества молодого человека, главного героя поэмы Латиля. Композитор использует начальную тему (т. 2–3) на словах «Приходит к нам ранняя весна» (*«Nous sommes aux portes du printemps»*). В Струнном квартете эта тема развивается полифонически, пронизывая всю музыкальную ткань (примеры 1, 2).

Звучание второй части отличается еще большей глубиной и эмоциональностью. В музыкальном отношении эта часть корреспондирует с вокальным циклом «Неизданные тетради из Дневника Эжени де Герен» op. 27 (*«D'un Cabier Inédit du Journal d'Eugénie de Guérin»*). Особенно ярко эта взаимосвязь проявляется в гармоническом языке квартета, который ассоциируется с хроматическими гармониями второй части вокального цикла, на что указывает французский



Пример 1. Д. Мийо. «Соловей», оп. 20 № 3



Пример 2. Д. Мийо. Третий струнный квартет, оп. 32. 1 часть

исследователь П. Корто⁶. В этой части цикла – «И вот мы изгнанники» («*Nous voilà donc exiles*») – повествуется о горести расставания, что в контексте квартета приобретает трагический смысл.

Необычно, что в традиционный состав струнного квартета автор вводит человеческий голос (сопрано). О своем новаторском тембровом решении Мийо писал: «В последней части я ввел сопрано и поручил ему страницу из “Дневника” Лео, заканчивающуюся словами: “Что такое желание смерти, и о какой смерти идет речь!” – фраза, неотступно преследовавшая меня, едва я ее прочитал»⁷. Отметим, что звучание человеческого голоса в Третьем струнном квартете

Мийо особым образом соотносится с аналогичными экспериментами во Втором струнном квартете А. Шёнберга, написанном еще в 1908 году. По утверждению Л. М. Кокоревой, впервые это произведение французский композитор услышал в 1913 году. Он писал, что «нашел его немного длинным, однако с логичным развитием»⁸. Особенно его привлекло использование голоса как особого выразительного эффекта в третьей и четвертой частях Квартета Шёнберга.

Поэтический источник – «Дневник» Л. Латиля – был издан посмертно. В нем поэт подробно описывал собственную жизнь, делал наброски своих будущих сочинений. По мнению композитора, «Дневник» Латиля являлся «свидетельством его возвышенно-чистой христианской веры и его потребности в жертвенности»⁹. Позднее, в 1921 году, через 6 лет после смерти Латиля, на стихи из «Дневника» была написана «Поэма» для голоса и фортепиано оп. 73 – последнее сочинение, в котором Мийо обращается к наследию своего трагически погибшего друга (*пример 3*).



Пример 3. Д. Мийо. Поэма, оп. 73

Первая мировая война изменила судьбы многих музыкантов. Трагическим эхом она отозвалась в жизни Дариуса Мийо. Смерть лучшего друга стала глубоким потрясением для композитора, а Третий струнный квартет ознаменовал собой новый этап в его творческой эволюции. В ряду других сочинений, посвященных жертвам Первой мировой войны, музыка квартета становится своеобразным реквиемом, решенным средствами камерной музыки.

Примечания

- ¹ Интересно, что к текстам П. Клоделя в XX веке обращались многие композиторы, в первую очередь представители группы «Шести». Однако именно сотрудничество с Мийо, по мнению современников, стало ярким событием, о чем писал Ф. Пуленк в книге «Я и мои друзья»: «С.О. [Стефан Одель] – Вы признаёте, что встреча Клоделя с Оннеггером дала великолепные результаты! Ф.П. [Франсис Пуленк] – Конечно, но я думаю, что ему не повезло с Клоделем. Это Дариусу Мийо достался самый лучший Клодель» (*Пуленк Ф. Я и мои друзья*. М., 1977. С. 56). Аналогичное мнение можно найти в воспоминаниях известной скрипачки и современницы композитора Э. Журдан-Моранж: «Неудивительно, что Мийо <...> нашел в Клоделе родственную душу. Все произведения, написанные [им] на поэмы и либретто Клоделя, отличаются особой глубиной и силой» (*Журдан-Моранж Э. Мои друзья музыканты*. М., 1964. С. 135).
- ² *Мийо Д. Моя счастливая жизнь* / пер. с фр. Л.М. Кокорева. М., 1999. С. 67.
- ³ Там же. С. 73.
- ⁴ Там же. С. 106.
- ⁵ В рукописи обращает на себя внимание композиторская ремарка «В память о весне 1914-го» (*«En souvenir du printemps 1914»*). Этот год отмечен не только созданием Четырех поэм ор. 20 на стихи Латиля, куда входит поэма «Соловей», но и являлся наиболее плодотворным в творческом сотрудничестве Латиля и Мийо.
- ⁶ *Cortot P. L'énigme du Troisième Quatuor // Cortot P. Darius Milhaud et les poètes. Thèse. Paris, 2003. P. 331–332.*
- ⁷ *Мийо Д. Моя счастливая жизнь*. С. 106.
- ⁸ *Кокорева Л.М. Шёнберг и Мийо: неизвестные страницы дружбы // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: материалы международной научной конференции / ред. Е.А. Доленко, Е.И. Чигарёва. М., 2002. С. 179.*
- ⁹ *Мийо Д. Моя счастливая жизнь*. С. 107.

ПАВШЕЕ ПОКОЛЕНИЕ: СРАВНЕНИЕ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ И КОМПОЗИТОРСКОГО
ТВОРЧЕСТВА В ВЕЛИКОБРИТАНИИ
ПЕРИОДА ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ
И В РОССИИ ПЕРИОДА ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

От переводчика

Данная статья представляет собой перевод полного текста доклада, прочитанного на конференции, за исключением небольшого вступительного раздела, в котором вслед за приветственными фразами кратко формулировалась цель выступления. Идея сравнить музыкальную жизнь в разных странах – союзниках или противниках во время той или иной военной кампании – не нова. Однако замысел публикуемого ниже текста более оригинален. Сопоставляемые в нем феномены объединяет то огромное значение, которое имели Первая мировая война для англичан и Вторая – для народов Советского Союза. Об этом значении свидетельствует, в частности, языковой обиход: в историю Великобритании Первая мировая война вошла как «великая» – The Great War, священная же для всех россиян Великая Отечественная война в переводе на английский звучит как The Great Patriotic War. И это не случайное совпадение слов. Подъем патриотических настроений, память о многочисленных жертвах, понесенных на полях сражений, гордость за выдающийся вклад нации в победу над жестоким, неприимным врагом в Великобритании действительно могут чем-то напомнить о тех чувствах, которые испытывают советские люди и многие жители стран, возникших после распада нашего общего государства, по отношению к событиям 70-летней давности. О результатах, полученных Беккером благодаря сравнению, аналога которому в научной литературе мне неизвестно, читатели сборника смогут узнать из предлагаемой их вниманию публикации. В переводе сохранены в том числе и отдельные сомнительные тезисы автора, касающиеся истории музыки СССР (патри-

мер, утверждение, будто военная тематика присутствовала в творчестве советских композиторов лишь недолгое время, до печально известных событий 1948 года): они отражают бытующие в западной науке стереотипы и тем по-своему интересны, как интересен и свежий взгляд молодого немецкого ученого на военную музыку в целом.

Концепция военной музыки

Прежде чем приступить к существу дела, нам следует рассмотреть само значение таких понятий, как музыка войны и мира, – особенно же, что имеется в виду, когда мы говорим о музыке войны. Британский музыковед Мораг Джозефина Грант предлагает выделять три вида военной музыки: «музыка, звучащая в момент насилия», «музыка, звучащая при подготовке к насилию», и «музыка, сообщающая о насилии». «Музыка, звучащая в момент насилия» (*music at the moment of violence*), может быть представлена сигналами сирен и труб, а в более старые времена – маршами, составляющими также значительную часть «музыки, звучащей при подготовке к насилию» (*music in preparation of violence*); к этой последней категории относится и значительная часть массовых песен, сочиняемых для того, чтобы пропагандировать войну среди населения страны. «Музыка, звучащая, чтобы сообщить о насилии» (*music in the reporting of violence*), также известна нам в виде сочинений, вызывающих ненависть к врагу, но мы находим в ней интересное отличие от двух других обсуждаемых категорий: «рапортующая музыка» крайне редко касается реальных сражений – тех, что происходят сейчас или произойдут в будущем; она ретроспективна, тогда как «музыка, звучащая в момент насилия», и «музыка, звучащая при подготовке к насилию», имеют дело с настоящим и с будущим. Нам предстоит увидеть, в какой степени эта система понятий приложима к тому влиянию, которое две мировые войны оказали на события музыкальной жизни в Великобритании и в России.

Английская музыка и Великая война

Начало Великой войны в августе 1914 года, после Июльского кризиса, последовавшего за убийством 28 июня прямого наследника престола Австро-Венгрии Франца Фер-

динанда, стало в то же самое время следствием конфликта между европейскими державами. Национал-патриотические кампании, призывавшие молодежь принять участие в военных действиях, получили восторженный отклик. По всему континенту добровольцы записывались на службу, а правительства конфликтующих сторон поощряли шапкозакидательские настроения, заявляя о том, что война завершится к Рождеству 1914 года.

Молодые англичане, представители всех слоев общества, также поступали на военную службу, чтобы сражаться с силами Оси на континенте. Композиторы в данном случае не были исключением: Ральф Воан-Уильямс (к началу войны ему был 41 год), Артур Блисс, Джордж Баттерворт, Сесил Коулз и Айвор Гёрни – вот лишь наиболее известные имена в длинном списке. Сорокалетний Холст пытался записаться, но был признан негодным к военной службе. Но это не помешало ему в 1916 году поменять немецкую фамилию «фон Холст» на «Холст» и поступить на действительную военную службу в конце войны.

Британская музыка и ее эстетика за время войны с Германией претерпели серьезные изменения. На протяжении многих лет ведущая роль немецкой культуры (*Leitkultur*), немецкое господство в европейской музыке не вызывали возражений у англичан, которые не обращали внимания на французское искусство и пробовали сочинять музыку в немецком стиле под руководством сэра Чарльза Вильерса Стэнфорда – наставника множества композиторов младшего поколения. Теперь же, когда немцы стали врагами, английские композиторы стали призывать к пересмотру своих эстетических идеалов. Тем не менее раздавались и иные голоса: дирижер сэр Генри Вуд настаивал на том, что «величайшие образцы музыки и искусства принадлежат всему миру и не подвержены влиянию сиюминутных предрассудков»¹.

Джордж Баттерворт, Сесил Коулз и Айвор Гёрни были выдающимися представителями младшего поколения композиторов. Все трое получили основательное музыкальное образование в лучших учебных заведениях Британских островов: Баттерворт написал первые пьесы во время учебы в Итонском колледже, по окончании которого продолжил

обучение в Колледже Святой Троицы Оксфорда. Именно здесь он встретил своего будущего друга Ральфа Воан-Уильямса, с которым разделял преклонение перед английскими народными песнями; вместе они предприняли несколько поездок по провинциям Англии, записывая множество мелодий или даже фиксируя их при помощи фонографа. Он уговорил Воан-Уильямса создать на основе эскизов симфонической поэмы о Лондоне Вторую симфонию. Когда разразилась война, он вступил в полк легкой пехоты герцога Корнуэльского, а впоследствии стал офицером 13-го батальона Даремской легкой пехоты.

Сесил Коулз получил стипендию, позволявшую посещать Королевский колледж музыки в 1907 году, и продолжил свое обучение в Эдинбургском университете и в консерватории немецкого города Штутгарта. Присоединившись к армии в 1914 году, он возглавил музыкальный ансамбль стрелков Королевы Виктории. Последний из трех английских композиторов, к которым мы обращаемся, – Айвор Гёрни. Приступив к сочинению музыки в возрасте 14 лет, в 1911 году он удостоился стипендии Королевского колледжа музыки. Ученик Чарльза Стэнфорда, в классе которого в разные годы занимались упомянутый Воан-Уильямс, Джон Айрленд, Фрэнк Бридж и Артур Блисс. Еще один его соученик, композитор Герберт Хауэллс, в статье об Айворе Гёрни приводит слова Стэнфорда, который считал юного студента «самым талантливым среди всех», но «необучаемым»². Помимо музыкальных сочинений он оставил огромное поэтическое наследие, несколько томов которого выходят в свет в настоящее время.

Джордж Баттерворт погиб 5 августа 1916 года во время битвы на Сомме. Сесил Коулз разделит его судьбу; он был убит 18 августа 1918 года на западном фронте. Айвор Гёрни пережил войну, но ее опыт оказал негативное воздействие на его слабую психику: он страдал нервным расстройством, из-за которого провел последние годы жизни в приюте для умалишенных, где и умер 26 декабря 1937 года.

* * *

Прежде чем мы рассмотрим последствия смерти (или безумия) этих английских композиторов, необходимо клас-

сифицировать наследие английской музыки военного времени, развитие которой не только не остановилось, но и было теснейшим образом связано с ходом конфликта. Можно выделить три периода. В первый, начиная с Июльского кризиса 1914 года, резко выросло число патриотических песен. Авторы как популярной, так и классической музыки написали множество произведений, призывающих к войне, как уже было сказано. Интересным примером служит «Карильон» op. 75 Элгара – пьеса для декламатора с оркестром на слова бельгийского поэта Каммертса. Патриотический текст стихотворения типичен для сочинений первого военного периода.

Далее следует более глубокое осмысление реалий войны. Националистическое прославление сражений и отказ от насилия впервые уступают место поминовению колоссальных потерь, понесенных союзниками в начальные месяцы войны. Думается, будет правильным ограничить этот период поздним летом 1915 и концом 1916 года. И снова о том, как музыка отвечала на ход военных действий, можно судить на основе сочинения Элгара – его кантаты «Дух Англии» на текст трех стихотворений Лоуренса Биньона из сборника «Веяло» (*The Winnowing Fan*), опубликованного в конце 1914 года. Элгар выбрал стихотворения «Четвертое августа», «К женщинам», «Павшим» после того, как его друг сэр Сидни Колвин спросил Элгара в письме: «Почему бы тебе не создать прекрасный Реквием по убитым – что-нибудь в духе биньоновского “Павшим”?»³. Содержание этого стихотворения и музыка к нему – последняя часть кантаты – сами собой воспринимаются как серьезная перемена в восприятии английскими композиторами военного конфликта. От героической позы не осталось и следа. Хотя сам Элгар как представитель так называемого домашнего фронта не принадлежал к числу тех, кто «не состарится, как стали мы старыми», он многократно повторяет в конце этой строфы обещание: «Их будем помнить мы!», а в последних тактах, при звуках умирания, утверждает: «Они пребудут вечно».

Эта кантата уже соприкасается с последним периодом английской музыки времен Первой мировой войны, начавшимся в конце 1916 года и продолжавшимся в течение 1917-го (если посмотреть на этот период с точки зре-

ния уже упомянутой кантаты Элгара «Дух Англии», первое исполнение которой целиком, в виде трехчастного произведения, состоялось в ноябре 1917 года, после того как первые две части прозвучали в мае 1916-го). Этот последний период характеризуется усилением тенденций второго: из музыки полностью исчез героизм; ее единственной темой стали поминовение павших, оплакивание насилия и ужас войны. Он не завершился в английской музыке вместе с войной. Даже после заключения перемирия поминовение жертв продолжилось. В этой связи следует упомянуть «Всемирный реквием» Джона Герберта Фулдса (1919–1921), а также «Пасторальную симфонию» Ральфа Воан-Уильямса, имеющую к теме нашей конференции самое непосредственное отношение.

Воан-Уильмс написал эту симфонию под впечатлением от игры трубача, который каждое утро занимался в военном лагере, расположенном неподалеку от фронта, посвятив ее памяти Сесила Коулза. Идиллическое настроение музыки резко контрастирует войне. Произведение часто критиковали за то, что в нем изображено мычание коров; однако представляется гораздо более уместным интерпретировать его как намеренно не реализованное желание изобразить атмосферу весны – не реализованное из-за ужасов Великой войны, с которыми оно постоянно имеет дело.

Советская музыка

Позвольте мне продолжить наш обзор того влияния, которое оказали две мировые войны на английскую и русскую музыкальную жизнь, и перейти к воздействию событий Великой Отечественной войны на творчество советских композиторов.

Через 23 года после Дня перемирия (11 ноября 1918 года) Германия напала на Советский Союз (22 июня 1941 года). Но для русских композиторов ситуация была принципиально иной (чем для англичан. – *Примеч. пер.*).

Начало немецкой операции «Барбаросса», нападение на Советский Союз стали неожиданностью как для советского народа, так, в той или иной степени, для советских вождей в Москве. Не было ничего подобного Июльскому кризису

и соответствующему подъему националистических настроений в последние дни перед Первой мировой войной, который мы описали ранее. Немцы наступали с устрашающей скоростью, и только ухудшение погодных условий в октябре 1941 года смогло их остановить.

Ситуация, в которой оказались советские композиторы, принципиально отличалась от того опыта, который пережили их английские коллеги во время Первой мировой. Советское правительство смогло эвакуировать не только чиновников высшего ранга, но и многие оркестры, театры оперы и балета, а также большинство известных композиторов того времени.

В их числе – Николай Мясковский и Сергей Прокофьев: оба они были эвакуированы в район Кавказа – в Алма-Ату и в Тбилиси соответственно. Там они познакомились с местным фольклором и впоследствии использовали его как материал для своих сочинений. Результатом этой плодотворной, хотя и случайной, встречи стали Двадцать третья симфония Мясковского и Второй струнный квартет Прокофьева; оба произведения были завершены к концу 1941 года. Здесь интересно отметить, что Мясковский сражался во время Первой мировой войны в составе русской армии и в ее конце пережил посттравматическое стрессовое расстройство.

С другой стороны, некоторые композиторы оказались в блокадном Ленинграде. Самый известный пример – Дмитрий Шостакович, в своем сочинении наиболее глубоко осмысливший продолжавшуюся свыше 800 дней осаду города. Он начал создавать свою симфонию в первые блокадные дни и продолжил после того, как правительство против воли композитора эвакуировало его в Москву. Оттуда он был отправлен в Куйбышев, где и завершил произведение в декабре 1941 года. Оркестр Большого театра впервые исполнил пьесу в Куйбышеве 5 марта 1942 года. Прошло еще немного времени, прежде чем симфонию смогли услышать в самом Ленинграде. Такие музыкальные учреждения Ленинграда, как Кировский театр, оркестр Ленинградской филармонии, консерватория, Малый оперный театр, были эвакуированы, поэтому пришлось собрать новый оркестр, исполнивший на своем первом концерте 5 апреля 1942 года Шестую симфо-

нию Чайковского; публика была потрясена до слез. Премьера Седьмой симфонии Шостаковича состоялась в Ленинграде 9 августа 1942 года. К этому времени, однако, симфония достигла берегов Америки; из Ленинграда ее вывезли на самолете. Радиопремьера состоялась 19 июля 1942 года; симфоническим оркестром Национального радио США управлял Артуро Тосканини. В сезоне 1942–1943 годов каждый известный дирижер исполнил это сочинение. В общей сложности оно прозвучало в США 62 раза.

После первого исполнения этого произведения в Ленинграде рецензент писал: «Седьмая симфония Шостаковича по своему значению вышла за рамки музыкального события. Она представляет культурное единство нашего народа, это политическое и общественное достижение, призывающее к борьбе и победе» (Бюллетень Всесоюзного общества культурных связей с заграницей. 1942. № 7/8).

* * *

Снова нам предстоит исследовать развитие музыки, и снова оно связано с ходом войны. Этот промежуток времени мы можем описать как состоящий из двух периодов, следуя схеме, предложенной Борисом Шварцем в его монографии «Музыка и музыкальная жизнь в Советском Союзе. От 1917 года до современности». В ней он делит войну на два периода: от 1941 до 1943 года и от 1943 до 1945 года. Первый характеризуется шоком и огромными потерями Советской армии; второй наступает после того, как ход событий кардинально изменился и русские перешли в контрнаступление, обратив в бегство немецких захватчиков. Мы считаем, что эти чисто военные ситуации нашли отражение в музыке. Пятая симфония Прокофьева существенно отличается от Седьмой Шостаковича, поскольку она была написана в тот момент, когда стало ясно, что союзники одержат победу.

* * *

Параллель валу массовых песен в течение всей Первой мировой войны мы можем найти в росте производства популярной музыки в Советском Союзе. Многие композиторы

писали марши и военные песни, опираясь на идеологическую поддержку Сталина с его речами о Священной войне. Благодаря этим речам одним из наиболее популярных произведений того времени стала «Священная война» Александра Александрова на стихи Василия Лебедева-Кумача. Окончена она была 26 июня, ровно через четыре дня после начала войны, и впервые исполнена перед Белорусским вокзалом, с которого солдаты отправлялись на фронт. Начиная с осени 1941 года ее исполняли на русском радио каждое утро. Связь ее со старыми революционными песнями 1920–1930-х годов не подлежит сомнению. Первая строфа звучит следующим образом: «Вставай, страна огромная, / Вставай на смертный бой / С фашистской силой темною, / С проклятою ордой». Будем иметь в виду, что эта песня написана непосредственно после нападения немцев, и нам останется лишь сделать заключение, что не так-то просто выделить периоды в истории Великой Отечественной войны, которые служили бы параллелью к трем периодам, описанным нами в связи с Первой мировой и английской музыкой. Текст песни говорит о долгой и трудной борьбе, а не о героизме и славных победах, как это было в случае с английскими масовыми песнями начала Великой войны.

Если же, продолжая сравнение, перейти в область серьезной музыки (*ernste Musik*, как называют в Германии музыку классического стиля, чтобы отделить ее от популярной массовой музыки, *Unterhaltungsmusik*), то здесь объем продукции (у советских композиторов. – *Примеч. пер.*) был гораздо более значительным: за время войны русские музыканты создали свыше 30 симфоний. Один Мясковский сочинил три симфонии, четыре струнных квартета, виолончельный концерт, кантату «Киров с нами» и несколько военных маршей. В упомянутой ранее книге Шварц находит этот факт удивительным, поскольку в его понимании простая песня является непосредственным откликом на войну, а симфония (равно как опера и кантата) – очень сложным музыкальным произведением, которое невозможно написать за один день. С его точки зрения, именно по этой причине лишь немногие из этих военных симфоний смогли войти после войны в число классических.

Та же судьба постигла и многие из сочиненных опер; особняком стоит лишь прокофьевская «Война и мир», созданная на основе романа Льва Толстого. В ней изображена эпоха наполеоновского вторжения в Россию в 1812 году, когда, подобно Сталину во время Второй мировой, царь Александр I объявил священную войну. Обсуждая нашу тему, важно отметить, что в полном виде эта опера была впервые поставлена в 1955 году, через два года после смерти Сталина и Прокофьева. Это связано со сложной ситуацией переездов музыкальных коллективов во время войны: хотя, как упоминалось выше, многие оркестры, хоры и композиторы были эвакуированы, они были разделены и поселены в различных областях Советского Союза, вдали от тех мест, где велись боевые действия.

С другой стороны, участь кантаты и оратории была гораздо лучшей. Следует упомянуть «Сказание о битве за русскую землю» Шапорина – сочинение 1943–1944 годов, впервые исполненное в апреле 1944 года в Москве, и снова Мясковского с его поэмой-кантатой «Киров с нами».

Кажется, только русский балет обнаружил типичные симптомы бегства от действительности. В «Золушке» Прокофьев обращается к области сказок; «Гаянэ» Хачатуряна (ныне это, возможно, самое известное из произведений композитора), с его изображением колорита мирной сельской жизни, кажется противоположностью той реальности, в которой пребывали солдаты.

В соответствии с русской традицией отмечать юбилеи и памятные даты конференциями и фестивалями, к 50-летию со дня смерти Чайковского и кончине Рахманинова в 1943 году, 140-летию Глинки и столетию Римского-Корсакова в 1944 году были приурочены фестивали продолжительностью в один день, на которых звучали сочинения этих композиторов. Русские музыковеды играли важную роль в организации и проведении таких фестивалей. В течение всей войны они вели активную деятельность: публиковали новые книги и результаты исследований, руководили ансамблями в деревнях и городах, а также выступали с ними в прифронтовой зоне, читали лекции во множестве разных городов.

Музыковед Александр Оссовский обобщает свой опыт военных лет и ситуацию, в которой оказались музыкове-

ды во время войны, следующим образом: «Я сделал важное психологическое наблюдение над собой и над некоторыми другими музыковедами, оставшимися в Ленинграде. Наши исследования протекали с таким энтузиазмом, с такой плодотворной концентрацией, которых мы никогда не испытывали в довоенный период. Никогда прежде мы не ощущали столь глубокого внутреннего удовлетворения, как в годы войны, во время трудностей и опасностей блокады».

Заключение

Приближаясь к завершению доклада, мы должны сравнить влияние двух войн на английскую и русскую музыку соответственно. В то время как Великая война определила музыкальный дискурс на длительный период после ее окончания, Вторая мировая война лишь на короткое время стала темой композиторского творчества в Советском Союзе. Это связано с правилами, установленными Советским правительством с помощью хорошо известного Постановления 1948 года, с массовыми нападками на современную музыку, начавшимися после того, как советские вожди посетили постановку оперы «Великая дружба» малоизвестного композитора Вано Мурадели. Постановление было направлено против так называемых композиторов-формалистов, в число которых вошли наиболее известные фигуры русской музыки XX века: Шостакович, Прокофьев, Хачатурян, Попов и Мясковский. В нем было заявлено, что в современных сочинениях отсутствует популярный, фольклорный элемент – неизменно требовавшийся согласно эстетической концепции социалистической музыки. Помимо этих директив преимущественно философско-эстетического характера, которым советские композиторы были вынуждены подчиниться, Постановление означало введение цензуры и запрет на исполнение произведений, которые власти подвергли критике; первый такой запрет имел место всего через четыре дня после его опубликования, 14 февраля 1948 года. Доротея Редепеннинг в своей трехтомной монографии «История русской и советской музыки» констатирует параллель советской культурной жизни как прямое последствие этого Постановления, воздействие которого ослабло лишь

после смерти Сталина и официальной корректировки некоторых положений в 1958 году. Жанры, в которых русские композиторы осмеливались работать в период между 1948 и 1953 годами, относились исключительно к области вокальной музыки: кантаты, оратории, оперы – всегда на патриотические тексты. Тем не менее Сталин в 1949 году лишил Постановление юридической силы – по той простой причине, что хотел, чтобы Шостакович представлял Советский Союз во время Всемирного конгресса мира (Конгресса деятелей науки и культуры США в защиту мира. – *Примеч. пер.*) в Нью-Йорке, куда тот и отправился 20 марта 1949 года.

Сравнивая количество написанной музыки, мы можем увидеть ясное различие между двумя странами в области симфонического творчества. За годы Первой мировой войны английские композиторы сочинили только две симфонии, тогда как во время Второй написали восемнадцать. Тридцать симфоний советских композиторов, созданных в период Второй мировой войны, тем не менее превосходят их числом.

Как показано в этом докладе, классификацию военной музыки М.Дж. Грант следует дополнить еще одной категорией: «музыка, звучащая, чтобы увековечить память о войне» (*music commemorating war*). Эта музыка не просто сообщает о войне, но составляет важную часть ее поминовения, что позволяет войне войти в коллективную культурную память – не одной нации, но всех людей.

Эстетическая ценность такой музыки иногда может вызывать вопросы, однако несколько произведений стали чем-то большим, нежели простое отражение хода событий двух мировых войн, и в настоящее время вошли в канон музыкальной классики; с помощью своего необычного музыкального языка они показывают абсурдность и ужас войны. Они изображают усилия по реабилитации, которая тесно связана как с личным опытом их авторов, так и с военными событиями, с враждебностью и с шоком, которые война породила у противоборствующих сторон – как у солдат, так и у мирных жителей.

В этом докладе я постарался дать обзор многочисленных тесных связей между судьбами ряда наиболее заметных

европейских композиторов; некоторые из них погибли, участвуя в конфликте, но при этом оказали сильное влияние на оставшихся в живых коллег. Изучая «музыку, звучащую, чтобы увековечить память о войне», мы можем не только углубить наше понимание того, каким образом музыка выражает чувства горя и скорби, но и дать общее объяснение тому, как люди справляются с такой трудной для осмысления ситуацией, как война и ее последствия.

* * *

Поминовение войны, ее насилия и жертв касается всех нас; если иметь в виду, что мы принимаем участие в конференции, посвященной годовщине победы над Германией в 1945 году, – чем еще, кроме этого, мы здесь, по сути, заняты? Войны XX века свидетельствуют, что понятия победителей и побежденных неприменимы более к тем конфликтам, в которые мы вступаем; они утратили смысл. В своем докладе я вовсе не стремился подчеркнуть, что влияние, оказанное поколениями павших композиторов на музыкальную жизнь последующего времени, было плодотворным для дальнейшего развития музыки. Рассматривая влияние Первой мировой войны на английскую музыку и Второй – на русскую, я пытался показать, что всегда, в конце концов, остается лишь один вопрос, обращенный к тем, кто «стал старым»; а именно: «Почему?»

Перевод с английского Романа Насонова

Примечания

¹ Why do we remember the poets and not the composers of WW1? URL: <http://www.bbc.co.uk/guides/zwxbjxs>.

² *Howells H. Ivor Gurney: The Musician // Music and Letters. Vol. 19 (1938). No. 1. P. 14.*

³ *Colvin S. (Sir). Letter from January 1915. URL: http://www.bbc.co.uk/radio3/classical/elgar/notes/note_spirit.shtml*

О ТОМ, ЧТО СЛЕДОВАЛО ОСУЩЕСТВИТЬ МУЗЫКЕ:
АВСТРИЙСКО-НЕМЕЦКИЙ КОМПОЗИТОР
ИОГАНН НЕПОМУК ДАВИД

Если мы спросим неспециалиста о композиторах, переживших Третий рейх (не эмигрировавших), то в ответ наверняка услышим лишь несколько имен. Конечно, многие назовут Рихарда Штрауса, который, собственно, был слишком стар, его ничто не могло уже сильно впечатлить. Возможно, кто-то вспомнит еще и Антона Веберна, но он не играл существенной роли в организации музыкальной жизни нацистов. Пожалуй, лишь Ганс Пфизнер занял ясную политическую позицию. Другие же композиторы, как, например, Карл Амадей Гартман, уходили в подполье и ожидали, пока самое страшное останется позади. Всех прочих авторов, не скрывавших своих связей с нацистами, сегодня больше не причисляют к творцам первого ранга. Это Эрнст Пеппинг, Вернер Эгк, возможно также Эдмунд фон Борк, скончавшийся в Италии в 1944 году, и Иоганн Непомук Давид. Совершенно точно, что вне Германии (а в случае Давида и вне Австрии) они никому не известны¹. К большому счастью (чего не скажешь про деятелей кино или архитекторов), ни один из названных композиторов не смог отразить в музыке всю суть нацизма. Возможно, это было обусловлено и культурной политикой, а не способностями самих музыкантов.

Обратимся к «Симфоническим вариациям» Иоганна Непомука Давида, чей жизненный и творческий путь в немалой степени был связан с политической ситуацией в стране (*пример 1*).

Без сомнения, автор данного оркестрового сочинения подчиняет хорал, являющийся здесь темой, своей творческой фантазии. Уже способ изложения материала проясняет это, однако элементов гротеска в духе Малера здесь не встре-



Пример 1. И.Н. Давид. «Симфонические вариации». Тема

тишь. Нет сомнения и в том, что И.Н. Давид своей музыкой непременно хотел выразить верность отечеству. Давид был австрийцем, а после аншлюса Австрии Германией в 1938 году стал рейхснемцем. Свою карьеру он сделал именно в Германии. С 1934 года Давид трудился в Лейпциге, а по окончании Второй мировой войны, с 1948 года (после непродолжительного пребывания в Зальцбурге) работал в Штутгарте преподавателем.



И.Н. Давид, и. о. директора Лейпцигской высшей школы музыки.
1942

давателем композиции в Высшей школе музыки². В 1934 году Давид, проживавший тогда в верхнеавстрийском городе Вельс и работавший учителем в народной школе, уехал в нацистскую Германию (говоря современным языком, эмигрировал) и в Лейпциге сделал себе неплохую карьеру³.

Так, в 1942 году он стал исполняющим обязанности директора Лейпцигской высшей школы музыки, а в начале июня того же года Давид выступил с торжественной речью, названной им «Музыка и государство», посвященной переименованию Лейпцигской консерватории в Высшую школу музыки⁴. Через несколько дней речь была напечатана в «Новой лейпцигской ежедневной газете»⁵. Во вступительном разделе своей речи Давид сожалеет, что музыка уже не обладает былой цельностью, вместо этого она находится в зависимом положении от представителей разных социальных групп, связанных единым мировоззрением, при этом каждая обладает лишь ей предназначенной музыкой. Он пишет, что уже со времен Платона музыка была связана с политикой. Платон, по его словам, утверждал, что новые музыкальные жанры стоит вводить лишь в том случае, если они не вредят идее государственности, а лишь, так сказать, немного уклоняются от нее.

Мысль о политической задаче музыки – как заключает Давид – отнюдь не нова. Новшество лишь в том, что человек теперь – звено в цепи и не имеет права на обособленное существование. Мысли Платона о музыке как выражении идеи

государственности должны были воплотить в жизнь музыканты (имеются в виду учителя и студенты, которым был адресован призыв Давида), являвшиеся только музыкантами. Хотел ли он сказать этим: без помощи оружия?

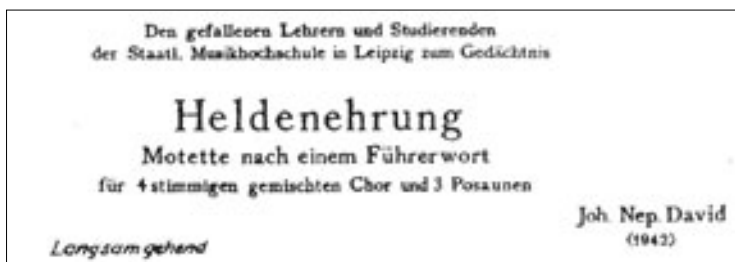
Сочинять и исполнять музыку, сообразуясь с целями государства, – таковы были требования Давида к учителям и студентам руководимого им института, того же он ожидал от самого себя. В момент кризиса, под которым он подразумевал войну, музыкант, по его мнению, должен был оставаться верным государству.

Далее в этом тексте следует еще несколько идей, подвергнутых критике нашими современниками – немецкими и австрийскими композиторами. Одно из последних суждений о Давиде таково: Давид связал гражданское образование с нацистской идеологией земли и почвы (*Blut-und-Boden-Ideologie*)⁶. Совершенно точно, что Давид – оппортунист, человек, сумевший извлечь выгоду из работы, предложенной ему нацистами. Однако пропагандистом идей нацизма он не был.

Но как же Давид согласился по доброй воле стать «примерным» композитором? Дело в том, что служение государству музыкой – его главная обязанность, дело первостепенной важности, и все это – невзирая на суть политического курса! Для него не важно, о каком государстве идет речь. Верность отечеству – такова была генеральная задача композитора. Мне кажется, что в изложении Давида идея Платона приобрела совершенно иной смысл. Изначально в нее был вложен призыв признать личность образованного гражданина истинной ценностью.

Свои мысли композитор сумел выразить в музыке. Обратимся к самому «нацистскому» произведению Давида под названием: «*Heldenebrung*» («Прославление героев»), мотет на речь вождя. Оно же – самое известное сочинение композитора благодаря тексту Адольфа Гитлера⁷.

Нужно добавить, что Давиду следовало бы написать произведение на подобный текст в то время, когда политическая ситуация была более определенной. Тот, кто поверил нацистам в первые годы существования так называемой тысячелетней империи, мог скорее «выйти сухим из воды», чем тот, кто и в третий военный год открыто отождествлял себя



Фрагмент титульного листа⁸

с ними. Однако Давид в политическом отношении был наивен в отличие от Рихарда Штрауса, хорошо понимавшего, что значит война.

«*Heldenehrung*» – композиция в характере *lamento*. Это мемориальное произведение (*memento mori*) в память погибших коллег и учеников (всего более тридцати человек). Диатонический бас *lamento* образует здесь двутактовую те-



Пример 2. И.Н. Давид. «*Heldenehrung*», т. 9–15

му-остинато, которая проходит одиннадцать раз. Впоследствии эта тема транспонируется. Так, дважды тема звучит от пятой ступени (звук *a*, т. 30 и далее), один раз от седьмой (звук *c*, т. 58) и один раз от четвертой ступени (звук *g*, т. 69). Интересно, что в остинатной теме нет хроматических звуков, тогда как в иных голосах хроматизмы встречаются. Причина в том, что музыка отнюдь не жалостливая, она пропитана стоическим духом. Естественно, Давид прибегает к полифоническим средствам, имитациям. А само сочетание строгой остинатной темы в басу с более свободно сложенными созвучиями – непростая композиторская задача.

Примечательно, что пьеса написана в миноре, точнее – в дорийском ладу. С самого начала обращает на себя внимание мелодический ход с первой на пятую и седьмую ступени (как в мнемоформулах для дорийского лада) и двойная шестая ступень *b* и *b*. Хроматические звуки появляются либо внезапно, как при смене лада, либо их стоит рассматривать как повышение или понижение ступеней в данном ладу по аналогии с шестой ступенью. Если мелодия идет вниз, то Давид предпочитает низкую ступень, при движении вверх – высокую (к примеру, звук *as* в т. 10 и *b* в т. 11). Все в целом весьма характерно для музыкального стиля Давида. Характерно также и то постоянство, с которым реализуется единой избранной композиционная модель.

Рассмотрим теперь окончание темы хоровой фуги⁹. На фоне остинатной темы в басу в мелодике хоровых партий появляется квинтовая интонация, квинта же изначально служит здесь гармоническим остовом тем (см., например, т. 13–14 в сопрано, и далее в окончаниях проведений темы). В дальнейшем тема фуги транспонируется вниз, но не по секундам, а по терциям. В результате интервальное расстояние между темой-остинато и темой фуги сокращается. Так, сперва это ундецима, затем нона и, наконец, октава.

Один из приемов, почерпнутых Давидом у эпохи Ренессанса, – терцовая каденция¹⁰. Она присутствует уже в теме, следовательно, в дальнейшем проходит не один раз. Однако метрически каденция решена так, что ее конечный тон приходится на последнюю долю второго такта, в результате нет никакой остановки мелодического развития.



Пример 3. И.Н. Давид. «*Heldenkehrung*», т. 25–28: четвертое проведение темы фуги

Не может не удивить обилие стретт, звучащих на фоне темы у тромбонов в увеличении. А в четвертом проведении Давид вообще выключает остinato в басу, что, с одной стороны, облегчает звучание, с другой стороны, отнимает возможность противопоставить хоть что-нибудь процессу динамического роста и увеличению числа голосов (см. *пример 3*). Можно сказать, что сочинение полностью соответствует стилистике произведений Давида 1940-х годов. Однако демонстрировать особенности его стиля на примере данного произведения – малоприятное задание. Выходит, нужно либо не придавать столь большого значения тексту, либо, наоборот, осуждать как автора слов, так и автора музыки. Есть ли альтернатива этому? Думаю, что да.

Первая возможность – не самая лучшая – проигнорировать сам текст, а вернее его автора, и радоваться тому,

что музыка свободна от всякой идеологии. Другая возможность – обратиться за помощью к герменевтике, но применительно не к слову, а к музыке. И в этом смысле упоминание Платона в призыве Давида к коллегам и студентам сыграет на руку. Вновь обратимся к этому факту. Платон в представлении Давида был тем, кому обычно приписывают качества спартанцев (с момента последних исследований Фридриха Киттлера существуют различные понимания данного народа)¹¹. Не случайно ведь, что произведение Давида написано в дорийском ладу. Вспомним, что дорийский лад символизировал стойкость, строгость, верность отечеству. И то, что для столь траурного произведения Давид не избирает фригийский лад, может свидетельствовать о хорошем знании текстов Платона. Был знаком ему и образ дикого, непокорного и не преданного отечеству Марсия, о чем Давид не преминул напомнить в своей речи. Платон, таким образом, словно направлял мышление Давида.

Не случайно и то, что Давид обращается к старинной музыке. Так, текст хорала Иоганна Себастьяна Баха, на мелодию которого были созданы «Оркестровые вариации» (соч. 29а, 1942), гласит: «И что же ты, душа, огорчена, что крест тебе нести Господь велит?» (*пример 4*).

Нести крест в данном случае – это значит не возражать, а трудиться, выполнять свой долг. Должно быть, Давид не



Пример 4

был доволен своим официальным статусом. Приспособленец, оппортунист – такие слова относятся к тому, кто хочет поймать удачу за хвост и безо всякой оглядки на мораль. А может, Давид решил, что быть с ними заодно сложнее, чем уйти в подполье?

Так или иначе, немецкие и австрийские композиторы, которые во времена Третьего рейха не эмигрировали, должны были принять для себя сложное решение. Тот, кто не желал очутиться во внутренней эмиграции, должен был соглашаться на многое, дабы иметь возможность творить, и не нам судить этих людей.

Перевод с немецкого Сергея Никифорова

Примечания

- ¹ Автор не совсем точен. По крайней мере можно указать на следующую работу на русском языке: *Распутин М.В.* Органное творчество Иоганна Непомука Давида // Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. И.П. Дабаева. М., 2011. – *Примеч. ред.-сост.*
- ² Официально он занимал должность профессора по теории музыки и контрапункту.
- ³ Давид переехал в Германию исключительно из-за перспективы большого карьерного роста.
- ⁴ Само событие относится еще к 1941 году.
- ⁵ *David J.N.* Die Musik und der Staat // *Neue Leipziger Tageszeitung*. 1942. Juni 9. Выражаю огромную благодарность Б. фон Хакену за указание на данную газетную статью.
- ⁶ *Goltz M.* Johann Nepomuk David und seine Leipziger Zeit // *Johann Nepomuk David. Linien und Unterbrüche* / hrsg. von G. Schröder. Hildesheim; Zürich; New York, 2015 S. 201. (Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy» Leipzig; Schriften 11).
- ⁷ В связи с этим следует отметить, что «*Heldenebrung*» хоть и было подготовлено к печати издательством «*Breitkopf & Härtel*», однако в продажу в нотные магазины так и не поступило. Причины этому на данный момент назвать сложно. Думается, что просто в последние военные годы в стране наблюдался тотальный дефицит бумаги. Вероятно также, что написание музыки на текст речей Гитлера могло находиться под запретом. См.: *David's Dilemma*. Boris von Haken, Frieder Reininghaus, Gesine Schröder und Peter Tiefengraber im Gespräch // *Johann Nepomuk David. Linien*

und Unterbrüche. S. 232. Также см.: Diskussion nach IV // Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin / hrsg. von A. Riethmüller. Stuttgart, 1999. S. 229 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft ; Bd. XLV). В последнем издании указано, что Гитлер, «между прочим, выступал против своего увековечивания в музыке и песенных текстах».

Одним из героев «*Heldenebrung*» оказался двадцатисемилетний солдат Хельмут Бройтигам, погибший на полях Восточного фронта в 1942 году (неподалеку от Великого Новгорода). Он был в числе первых учеников Давида по композиции, и его песни сегодня можно встретить в музыкальных сборниках. А в родном городе Бройтигама Криммичау (Саксония) уже несколько лет подряд вручается премия по композиции, названная его именем. Он был членом национал-социалистической студенческой организации Лейпцигского университета. В современной музыковедческой литературе его именуют не иначе, как композитор Гитлерюгенд (см.: Diskussion nach IV).

⁸ Публикация фрагмента титульного листа с заглавием и последующих нотных примеров производится с разрешения издательства «*Breitkopf & Härtel*» (Висбаден).

⁹ Лишь со вступлением ответа становится понятно, что тема фуги дополняется однотактовой интермедией. Этот «лишний» такт темы возникает вследствие секвенционного движения по терциям (звено – полтакта). В соответствии с теорией контрапункта, интермедию следует ожидать после проведений ответа, а не после проведений темы.

¹⁰ Или каденция Ландини – *Примеч. пер.*

¹¹ Автор имеет в виду, что наше представление о спартанцах должно быть пересмотрено, и ссылается при этом на исследования Фридриха Киттлера. – *Примеч. пер.*

ПОСЛЕВОЕННЫЙ СЛЕД В МУЗЫКЕ

ВОЕННАЯ ТЕМА В ОПЕРАХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ

В картине мира отечественного оперного искусства второй половины XX столетия и прежде всего в 1960–1980-е годы, отмеченные интенсивным поиском новых музыкально-сценических форм, повышенным интересом композиторов к современной оперной драматургии, важное место занимают оперы, посвященные Второй мировой войне. Назовем лишь некоторые из них¹.

«Пассажирка» М.С. Вайнберга, написанная по известной повести З. Посмыш – ее воспоминаниях о страшных днях пребывания в Освенциме и Равенсбрюке (1967, либретто А.В. Медведева и Ю.Б. Лукина).

«Дневник Анны Франк» – моноопера Г.С. Фрида, в основу которой были положены дневниковые записи тринадцатилетней школьницы из Амстердама, живущей в постоянном напряженном ожидании отправки в концлагерь (1969, либретто композитора).

Опера К.Е. Волкова «Живи и помни», созданная по одноименной повести В.Г. Распутина (1983, либретто Н.М. Кузнецова).

«Июльское Воскресение (Севастополь, год 1942)» – опера-оратория В.И. Рубина. Ее либретто представляет монтаж различных документальных и литературно-поэтических источников, а также фольклорных текстов (1970, либретто композитора)².

В названных сочинениях прежде всего нашло отражение собственное осмысление-сопереживание отечественными мастерами трагедии войны. В экспрессивно-драматические тона окрашивается монолог Анны Франк, дневник которой буквально потряс мир, в опере Фрида. Его компо-

зиторское «я» отчетливо слышимо в выступлениях оркестра, ощущается во всей атмосфере произведения. Сквозь призму субъективно-личностных переживаний преломляется общечеловеческий масштаб трагических событий в «Пассажирке» Вайнберга. А вот как объясняет Рубин, ушедший на фронт добровольцем, свое желание обратиться к одной из незабываемых страниц истории войны – к обороне Севастополя в 1942 году, к гибели воинов – последних защитников города-крепости, бросившихся с гранатами под фашистские танки. «Мне хотелось, – говорит композитор, – попытаться проникнуть в глубину побудительного момента этого исключительного акта самопожертвования»³. Все это произведения 1960-х годов. В свою очередь, Волков, уже в начале 1980-х создавая оперу «Живи и помни», названную современниками «оперой о душе человеческой», подчеркивал: «Сегодня мы, кажется, начинаем возвращаться на “круги своя”. К духовности. К Природе. К Памяти. К Человеку. К нему как истоку, как цели и смыслу сущего, как к Надежде...»⁴

Есть глубокий символический смысл в том, что Вторая мировая война проходит через самую сердцевину XX столетия. Война будто рассекает век на две части, чтобы затем воссоединить в еще более напряженном трагическом единстве. Вновь, как и в начале столетия, на повестку дня были выдвинуты коренные вопросы бытия. Обнажились корни нравственных явлений – жизни и смерти, войны и мира, человеческой судьбы. Послевоенные годы, время «оттепели» несли в себе очередную переоценку ценностей, определив особую диалектику отношений личностного и надиндивидуального⁵. В целом в трактовке военной темы, сюжетных прообразов, так же как и в отечественной литературе, театре, кинематографе этих десятилетий, современные мастера подходят к осмыслению исторического прошлого без ложной риторики и помпезности. Их волнует боль утрат, попрание основ жизнебытия, высота человеческого духа; война как насилие над личностью, как страдание и нравственное испытание.

Стремление подчеркнуть этико-философский аспект воссоздаваемых событий, придать им универсальный масштаб обусловило смысловую объемность оперных композиций, их пространственно-временную многоплановость,

претворение избираемого сюжета не только в плане событийном, но и в условно-символическом. Это, в свою очередь, определило своеобразие жанрово-драматургических решений, зависящих также и от творческой позиции того или иного автора.

Остановимся подробнее на двух, во многом отличных друг от друга в прочтении темы войны, ее художественном воплощении произведениях – «Июльском Воскресении» Рубина и «Пассажирке» Вайнберга. Произведениях этапных в эволюции отечественной оперы второй половины XX столетия, во многом репрезентирующих ее характерные черты⁶. В целом же их сценическая судьба сложилась по-разному. Премьера сочинения Рубина состоялась сразу после его создания в 1970 году – сначала в Новосибирске, затем в Одессе, а в 1975 году в Москве, в театре им. Станиславского и Немировича-Данченко (дир. Д.Г. Китаенко, реж. Л.Д. Михайлов)⁷. В свою очередь, опера Вайнберга при жизни композитора не увидела свет рампы. Она прозвучала лишь спустя 40 лет после ее написания, в 2006 году, в рамках фестиваля, посвященного Д.Д. Шостаковичу. И это по-своему знаменательно: Шостаковича и Вайнберга связывала дружба и общность художнических устремлений. Их объединяла и сквозная для их творчества тема – тема обличения зла и защиты человека (по определению Л.А. Мазеля)⁸. Собственно, сценическая премьера «Пассажирки» была представлена в 2010 году на музыкальном фестивале в Австрии, в Брегенце (совместный проект Большого театра Варшавы, Английской национальной оперы и Королевского театра Мадрида; дир. Т. Курентзис, реж. Д. Паутни), а затем и в различных городах Европы и США⁹.

Мать-земля моя родная, ради радостного дня
Ты прости, за что не знаю, только ты прости меня.
А.Т. Твардовский

Музыкальной трагедией называет Рубин «Июльское Воскресение», тем самым, определяя его оперно-ораториальную направленность, драматургически-содержательные особенности. Строй произведения торжественно-суровый,

величавый и вместе с тем взволнованный. Мысли и чувства персонажей поданы крупным планом во фронтально развернутой к зрителю-слушателю композиции. Они выражены в обобщенной форме, четко, без полутонов и психологических нюансов, но и без парадной патетики. В этой связи нельзя не вспомнить о так называемом «суровом стиле» художественной прозы, живописи, кинематографа середины XX столетия с его подчеркнутой простотой, лаконизмом, известной гиперболизацией образов, строгим отбором деталей – не случайных, а образующих в совокупности эмоционально насыщенное смысловое поле. Стиля, в котором идея мгновенности бытия смыкается с идеей вечности¹⁰.

Черты этого стиля по-своему проявляются и в опере-оратории Рубина, как по-своему претворяются в нем и особенности «Слова о полку Игореве», и обнаруживаются связи с русской оперной классикой, «ораторной оперой» М.И. Глинки, с «Князем Игорем» А.П. Бородина.

Тема Великой Отечественной войны трактуется композитором в контексте эпического мировосприятия. Воплощаемое Рубиным событие – последний день обороны Севастополя – претендует на историческую достоверность и вместе с тем несет в себе черты общезначимости. Словно на просторах Бытия, в условном времени-пространстве, в некоем обобщенном прошлом, историческом и универсальном одновременно, разворачивается грандиозная битва Добра и Зла, Света и Тьмы. Битва за человека, вновь оказавшегося на разломе земной оси.

Слово и музыка, органично взаимодополняющие друг друга в «поэтическом театре» Рубина, образуют в «Июльском Воскресении» полифонию разных драматургически-смысловых пластов: эпико-философского, лирического, драматического. При этом господствующей становится эпическая точка зрения на происходящее. Она определяет строй высказываний Чтеца, акцентирующего вневременной и внепространственный характер происходящего, хора как участника действия и его комментатора, отдельных героев – летчика Георгия Мороза, водолаза Аркадия Журавлева, ученика 9-го класса Валерия Волкова, а также условно-символических персонажей – Матери, Жены, Невесты. Их любовь

противостоит стихии войны. Дом воспринимается как символ всего живого. Он есть олицетворение мира человека, его защита и святыня, высшая нравственная ценность.

В избираемых Рубиным сюжетных прообразах война раскрывается не только в неисчислимых страданиях и смерти, но – в высоком борении духа и подвиге. Ее реальный лик насыщается глубокой символичностью. Именно это и попытался акцентировать композитор, с разных сторон освещая в своей опере-оратории с преобладающей ролью хорового начала идею единоборства Света и Тьмы. Оркестр же, усиливая напряженное биение времени-вечности, укрупняет ведущие темы-образы произведения¹¹. Подчеркнем также, что само слово «воскресение» мыслилось композитором именно как духовное преодоление смерти жизнью.

Главным лицом трагедии становится мифологизированный образ «человека-народа». Это выражение Твардовского, равно как и его поэтические строки из знаменитого стихотворения «Я убит подо Ржевом», вложенные в уста участников происходящего, становится во многом определяющим в эстетической системе координат оперы-оратории. «Июльское Воскресение» воспринимается как некое мистериальное действо, где в одном ряду, в мистической связи друг с другом оказываются мертвые и живые, где есть место и панихиде, и всевозвышающему катарсическому просветлению. Сражение заканчивается гибелью, но сама идея подвига как идея торжества жизни над смертью получает убедительное воплощение в произведении: и в хоре «День победу нам несет» – своеобразной оде солдатской доблести (в первой картине), и в финальном апофеозе¹².

Четыре картины «Июльского Воскресения» – «Смерть комиссара», «К далеким возлюбленным», «Сын и Мать», «Великий подвиг» – подобны фрескам, на которых запечатлены эпизоды войны и мира. Их сопоставления, как между картинами, так и внутри них, своеобразная фрагментация пространства способствуют панорамному охвату действительности с высоты Вечности. Показательна в этом плане и своеобразная архетипичность музыкального языка произведения, своего рода эмблемой которого становится трихорд в кварте. Не отсюда ли происходит обращение

композитора прежде всего к широкому слою фольклорных ритмоинтонаций – к плачу-причету, к былинному сказу, к обрядовым закликаниям, к лирической протяжной песне, а также к молитвенным распевам, которые в совокупности определяют музыкальный профиль сочинения. Его по-свиридовски «высокую простоту», его особую плотность звуковой среды¹³.

Избранный Рубиным ракурс воплощения темы войны, духовная рефлексия композитора по поводу роковых событий почти тридцатилетней давности определили специфическую замедленность течения этого «повествовательного действия», организуемого композитором по принципу монтажа эпизодов-кадров. Переключения из одной сферы образности в другую, их резкие, контрастные перебивки, монтажные «выходы» из реального в метафизическое пространство воспоминаний, сна, предсмертных видений, претворяемых по типу наплывов, драматизируют изображаемое. В свою очередь, общий неспешный темп сюжетного развития, преобладающий в рамках целого, воспринимается как специально заданный композитором прием, усиливающий внутреннее напряжение разворачивающегося перед зрителем-слушателем Действа.

Его драматургически узловыми, опорными моментами становятся духоподъемное хоровое песнопение «Братья, в этой войне мы различья не знали», прославляющее оперу-ораторию и служащее олицетворением ее центральной идеи; истовое закливание Матери «Дух мой! Свеча светлая, кровь ты моя кипучая, красавец ты мой!» и ритуальный плач-трио Невесты, Жены, Матери в 3-й картине; а также исполненное особого воодушевления гимническое высказывание Георгия Мороза «Мать-земля моя родная» в 4-й картине. Ключевое положение в композиции целого занимает высказывание хора «Братья, в этой войне мы различья не знали», вбирающее в себя величавые обороты былинного сказа и сурового знаменного распева. Эта тема, экспонируемая в 1-й картине и приобретающая в 4-й картине черты возвышенно-героического канта, становится конечным выводом всего музыкально-сценического развертывания, отражая атмосферу духовной приподнятости, которая царит не только

в финале, но и определяет общую эмоциональную атмосферу произведения Рубина.

Если заглохнет эхо их голосов,
То мы погибнем...

П. Элюар

Человек и война, время и память – об этом по-своему размышляет и Вайнберг. Оставившие трагический след в судьбе Вайнберга события страшных военных лет (смерть родных в концлагере, вынужденная эмиграция) не могли не наложить отпечаток на «Пассажирку» – сочинение, близко соприкасающееся с Реквиемом композитора (слова А.Т. Твардовского, Д.Б. Кедрина, М.А. Дудина, Ф. Гарсиа Лорки и др.), с его кантатой «Дневник любви» на слова С. Выгоцкого, посвященной детям Освенцима, которые предшествовали созданию первого оперного опуса¹⁴.

Психологическая драма и опера-симфония – эти возможные жанровые подзаголовки во многом определяют важнейшие черты музыкально-драматургической концепции произведения¹⁵. Опера, точно произрастая из симфонии, разворачивается подобно симфонической драме, в которой при отражении сюжетно-музыкальных событий существенную роль играют также принципы драматургического контраста и образно-смыслового параллелизма¹⁶.

Завязка «Пассажирки» вынесена за границы основного действия, происходящего в Освенциме. Лагерь смерти оживает в воспоминаниях двух женщин – бывшей надзирательницы, эсесовки Лизы и узницы, польской девушки Марты, встреча которых уже после войны в начале 1960-х годов становится импульсом к последующему развороту событий. Совмещение путем приема наплыва разных пространственно-временных планов придает напряженно развивающимся событиям, отношениям персонажей особую остроту.

Замкнутое пространство палубы корабля, на которой сходятся участники действия, ассоциируется с неким островам в океане Вечности, где граница между вчера и сегодня оказывается весьма условной. Память о пережитом, вновь переживаемом возвращает их в прошлое, к мрачным, почти

физически осязаемым видениям, которые невозможно забыть. Таковы 2-я картина – лагерная перекличка, 3-я и 6-я картины – сцены в бараке, 4-я картина – «Склад», 5-я картина – «Мастерская», 8-я картина – «Концерт в Освенциме»¹⁷.

Эффект присутствия прошлого в настоящем достигается разными приемами, но прежде всего благодаря непрерывному току интонационно-тематического развития, захватывающего горизонталь и вертикаль оперной партитуры, взаимопроницаемости интонационных сфер, ведущих лейтобразований, которые складываются в процессе сквозного симфонического развития в разветвленную цепь образно-смысловых ассоциаций¹⁸.

Тема памяти – тема хора «Черная стена» становится одним из ведущих звукообразов оперы, объединяющим прошлое и настоящее в одно нравственное мгновение человеческой жизни. Черная стена – стена слез, боли, страдания и сострадания. Строгая, сурово-сосредоточенная, эмоционально-сдержанная, но обладающая огромной силой воздействия тема. Ее отзвуки, подобно колокольному перезвону, а нередко и вместе с ним будут неоднократно отдаваться в пространстве музыки-сцены, хор же басов, находящийся в соответствии с замыслом композитора за сценой, словно режиссируя из-за кулис, – руководить ходом событий¹⁹.

Выступления невидимого хора – будто суда человеческой совести – пронизывают действие. Сюжетно-тематическая арка перекидывается от 1-й картины (сцены на корабле) – призыва хора «Теперь пусть говорят другие» – к заключительной 8-й картине (Освенцим), ее финальному эпизоду – реквиему памяти, сопровождаемому глухими ударами погребального колокола. «И колокол... и колокол... колокол» – эти слова, многократно повторяющиеся в этот момент в партии хора, подчеркиваются скорбно ниспадающим терцовым оборотом²⁰.

Символичен психологический параллелизм, возникающий в 3-й картине между темой «Черная стена» и мелодией польского хорала XV века, звучащего в оркестре и контрапунктически сопрягаемого с молитвой-мольбой старой польской крестьянки Бронки.

Словно преграда на пути войны-смерти тема памяти возникает в 6-й, драматургически-переломной, картине оперы, обладающей особой интенсивностью образно-тематического движения. Ее начало – полная радостного возбуждения ансамблево-хоровая сцена празднования дня рождения Марты, переходящая в сцену мечтаний узниц о жизни после войны. С ней жестко стыкуется сцена-поединок Марты и внезапно появляющейся в бараке Лизы. Еще более резкий контраст возникает, по сути, в точке золотого сечения этой событийно, эмоционально насыщенной картины: включается репродуктор, и «металлический» голос громко выкрикивает номера узниц, осужденных на смерть в газовой печи. Именно здесь, в критическое мгновение общей судьбы – сначала в хоре, а затем в оркестре вновь вступает тема «Черная стена», которая воспринимается в контексте целого как тема-символ противостояния смерти, духовного мужества. Именно в этот момент подобно зловещему вихрю вместе с грохотом барабанов врывается тема войны из оркестрового вступления к опере, обнажая трагизм происходящего.

Открывающая «Пассажирку» брутальная тема-образ войны с характерным восходящим ходом двух кварт (чистой и увеличенной) в дальнейшем дополняется другими, родственными ей тематическими построениями, выступающими в опере как бы «на правах документа» эпохи. Эхо войны отзывается уже в 1-й картине оперы. Агрессивные реплики оркестра, вызывающие ассоциации с известной темой нашествия из военной симфонии Шостаковича, постоянно вторгаясь в диалог Лизы и ее мужа, видного немецкого дипломата Вальтера, наполняют их беседу тревожными предчувствиями краха благополучного существования. В 7-й картине, в еще одной сцене Лизы и Вальтера, образующей сюжетно-драматургический параллелизм к их первой сцене на корабле, функции «музыки, документирующей время», берет на себя цитата из ре-мажорного «Военного марша» Ф. Шуберта²¹.

Пользуясь приемом не только обобщения, но и обличения через цитату, через жанровые ритмоформулы, Вайнберг воссоздает гротескно-реалистичную картину земного ада. Его музыкальным символом становится любимый комен-

дантом Освенцима вальс, решенный композитором в нарочито банальном ключе. В 4-й картине, открывающей второй акт оперы, громкие звуки, доносящиеся из репродуктора, победно разносятся по всему лагерю²². Многозначителен контраст, возникающий внутри этой картины, когда будто наперекор подчеркнуто обезличенному, холодному звучанию вальса возникает пронзительно-трогательное звучание скрипки. Сопровождая лирический дуэт Марты и Тадеуша, голос скрипки не только возвращает влюбленных в счастливое довоенное прошлое – к их помолвке. Звукообраз скрипки, словно парящий над оперным действием, олицетворяет саму Жизнь в разных ее проявлениях.

Дуэт Марты и Тадеуша, равно как и остальные лирические отступления, принципиально значим для драматургии «Пассажирки». Спокойно-просветленное ариозо Марты в 3-й картине, ее же вдохновенное Адажио на стихи Ш. Петефи в 6-й, вокальное соло Кати, напоминающее лирическую протяжную народную песню (также в 6-й картине), не только оттеняют нарастающий от картины к картине драматический накал событий. Воспоминания о прошлом и мечты о будущем сплетаются в эти моменты с философски окрашенными размышлениями о жизнебытии человека, одухотворяемом Верой, Надеждой и Любовью. Стены барака будто исчезают, и герои оказываются в пограничной реальности – между явью и воспоминаниями, между жизнью и смертью. Окружающая их действительность, благодаря музыке, преобразается: только чистые звуки скрипки и экспрессивно интонируемые Мартой слова о любви, о счастье, о свободе; только чистый, проникновенный голос Кати, ее задушевная, свободно льющаяся из глубины сердца мелодия «Долина, долинушка»²³.

Жизнь–смерть, духовное–бездуховное – их противостояние, все более усиливающееся, достигает своего апогея в 8-й картине – в практически открытом столкновении темы войны из оркестрового вступления к опере и знаменитой скрипичной ре-минорной Чаконы И.С. Баха из партиты № 2. Ее, вопреки приказу коменданта сыграть на концерте вальс, исполняет Тадеуш. Чакона, несущая заряд огромной духовности, точно останавливает чудовищную машину войны. Всеозаряющая вспышка света прорезает мрак²⁴.

Неожидан, но лишь на первый взгляд, тихий медитативный эпилог оперы, открывающийся сосредоточенным размышлением скрипки. Эпилог, выводящий за границы пространственно-временного континуума оперного действия, воспринимается как лирическое авторское послесловие. С ним обращается к зрительному залу Марта, вспоминая о погибших друзьях. Символично звучат в эпилоге слова П. Элюара: «Если заглохнет эхо их голосов, мы погибнем». Они же, предпосланные «Пассажирке» в качестве эпитафии, точно разносятся по всему оперному пространству, претворяясь в остро диссонирующем звучании оркестра, в прорастающей из его глубины мелодике ариозно-декламационного склада, в драматически-взволнованной интонации человеческого голоса, отражая строй нравственных чувствований узников Освенцима.

В предисловии к клавиру «Пассажирки» Д.Д. Шостакович отмечал: «Музыка оперы потрясает своим драматизмом. Она ярка и образна, в ней нет ни одной “пустой”, безразличной ноты. Все пережито и осмыслено композитором, все выражено правдиво, страстно»²⁵.

Примечания

- ¹ Разумеется, ряд сочинений можно существенно расширить, дополнить и многими другими опусами, однако обзор всего корпуса композиторских работ, связанных с неизменно актуальной военной тематикой, не входит в задачу данной статьи.
- ² Здесь и обращение к «Севастопольским рассказам» Л.Н. Толстого, к поэме «Василий Теркин» А.Т. Твардовского, к его знаковому стихотворению «Я убит подо Ржевом», к рассказу «Одухотворенные люди» А.П. Платонова, и к подлинным документам и письмам погибших бойцов, и к народным текстам частушек, причитаний, заклинаний. Заметим, что по цензурным соображениям название оперы было видоизменено: «Июльское воскресенье».
- ³ Цит. по: Советская музыка. 1975. № 5. С. 38.
- ⁴ Цит. по: Музыка России. М., 1989. Вып. 8. С. 80.
- ⁵ Не потому ли «Повесть о настоящем человеке», работу над которой С.С. Прокофьев начал еще в 1947 году, была поставлена только в 1960 году?
- ⁶ Тем более примечательно их схождение в культуре нового тысячелетия, концертное исполнение обоих произведений

- в 2014 году: «Июльского Воскресения» – в Москве на 3-м фестивале, посвященном А.А. Юрлову, «Русь святая», «Пассажиры» – в Перми в День памяти жертв политических репрессий.
- ⁷ В силу специфичности жанрового облика «Июльское Воскресение» также вошло в репертуар хоровых коллективов.
- ⁸ Что же касается непосредственно «Пассажиры», то в ней нередко усматривают продолжение традиций оперы-драмы первой половины XX века: «Воццека» А. Берга, «Леди Макбет Мценского уезда» Д.Д. Шостаковича, «Питера Граймса» Б. Бриттена. Можно добавить, в определенной степени, и «Солдат» Б.А. Циммермана.
- ⁹ Одна из последних зарубежных постановок, инициированная генеральным директором Лирической оперы Чикаго Э. Фрейдом, состоялась в 2014 году. (В сезоне 2015–2016 годов в Екатеринбурге предполагается российская сценическая премьера «Пассажиры».)
- ¹⁰ «Суровый стиль» оказался нужным этапом развития искусства... В нем была чистая, здравая мысль, искреннее, порывистое чувство», – пишет исследователь изобразительного искусства (*Лебедева В.Е.* Пространство мифа в московской живописи 60-х – 70-х годов. М., 1999. С. 27).
- ¹¹ Таковы, например, оркестровый эпизод в конце 1-й картины, воспринимающийся как звуко-символ грядущей победы; лиро-эпическая тема-рефрен во 2-й картине, олицетворяющая образ Родины; жизнеутверждающее провозглашение оркестром темы хора «За тысячу верст от родимого дома» в 3-й картине; решенная средствами оркестра героико-трагическая кульминация 4-й картины. И разумеется, весь оркестровый пласт, резонирующий происходящему на сцене Со-бытию. Показателен в этом плане цвето-световой замысел композитора, отраженный в ремарках, сопровождающих смену мизансцен, эмоционально-смысловых состояний. В зависимости от ситуации свет становится то «зловещим», то «теплым, призрачным», то «ослепительным, небесно-голубым», то «ярким, торжественным».
- ¹² По словам исследователя творчества В.И. Рубина А.Т. Тевосяна, в «Июльском Воскресении» соединились черты оды и реквиема, мистерии и панихиды (*Тевосян А.Т.* Композитор Владимир Рубин. М., 1989).
- ¹³ В одном из интервью В.И. Рубин говорит, что в народном сознании особенно ценным кажется не разъединенное рефлексией и современным скепсисом целостное восприятие мира. Добавим, что элементы праязыка фольклора, преломленные здесь также и сквозь призму русской профессиональной культуры XIX века, становятся фундаментом, скрепляющим напластован-

ния различных интонационно-жанрово-исторических слоев (вплоть до советской массовой песни).

- ¹⁴ «Пассажирка» органично вписывается и в круг симфоний Вайнберга. Назовем Пятую симфонию, Шестую с использованием детского хора (слова М.К. Луконина, Л.М. Квитко, С.З. Галкина), Восьмую «Цветы Польши» с участием тенора и хора (слова Ю. Тувима), Девятую «Уцелевшие строки», с чтецом и хором (слова Ю. Тувима и В. Броневского), Восемнадцатую «Война – жесточе слова нету» с участием хора (слова А.Т. Твардовского и С.С. Орлова), последнюю симфонию «Каддиш», задуманную еще в 60-е годы (для сопрано и оркестра, памяти узников Варшавского гетто). В целом же, подчеркнем: как и в названных сочинениях, так и в «Пассажирке», а затем в следующей опере «Мадонна и солдат» (либретто А.В. Медведева по мотивам повести В. О. Богомолова «Зоя» с включением текстов А.Т. Твардовского «Война – жесточе слова нету» и С.С. Орлова «Его зарыли в шар земной» в высказывания хора, обрамляющего оперу) тоpos войны осмысливается Вайнбергом прежде всего как нравственный императив, как призыв к вечно-человеческому.
- ¹⁵ Опера-симфония – таково название статьи Л.Д. Никитиной, посвященной «Пассажирке»: *Никитина Л.Д.* Опера-симфония // Советская музыка. 1970. № 12. С. 67.
- ¹⁶ На основе микроструктурного принципа темообразования, вообще характерного для письма Вайнберга, темы-образы оперы подвергаются в процессе непрерывного интонационно-событийного развития постоянному обновлению.
- ¹⁷ В отличие от сюжетного первоисточника в либретто значительное место занимают сцены в лагере, где, по мысли либреттиста, должен был быть показан «мир в миниатюре» (А.В. Медведев). Так, среди узниц Освенцима появляются чешка Власта, французенка Иветт, еврейка Хана, полька Кристина, русская девушка Катя. (В спектакле Д. Паутни героини говорят на разных языках.) Принципиально значимым для драматургической концепции целого стало введение в качестве кульминационной сцены концерта в Освенциме, что обусловило и представление в опере Тадеуша, жениха Марты, как музыканта.
- ¹⁸ Важную роль приобретают в опере также цитаты, квазичитаты, музыкальные аллюзии. Пропущенные сквозь призму авторского «я», они, подчеркивая многосоставность интонационно-драматургической фабулы, акцентируют ее главные содержательные моменты. Равно как и буквально пронизывающие всю оперу оркестровые «монологи от автора» (интерлюдии, постлюдии). Они то приобретают зловеще-скерцозный оттенок, открывая подлинный смысл

намерений и деяний Лизы, исполняющей свой долг перед фюрером, то наполняются глубокой печалью, болью за человека.

- ¹⁹ Впервые хор басов включается в действие после того, как Лиза видит неожиданно появляющуюся на палубе Марту. Ряд равномерно повторяющихся, словно застывших квинт, от которых точно веет холодом смерти, создает почти визуальный эффект провала в прошлое. Луч света, согласно ремарке в клавише, выхватывает из темноты в нижней части сцены видение Освенцима, которое преследует бывшую надзирательницу. А звучание хора «Черная стена» подтверждает реальность свершившейся метаморфозы.
- ²⁰ В других картинах оперы тема хора «Черная стена» появляется и непосредственно в партии хора, и в партии оркестра. Словно поддерживая и защищая узников Освенцима, она откликается на хор заключенных «Освенцим. Ты укрыт от неба решеткой» во 2-й картине, на размышления Бронки и Ханы «Как больно быть человеком», на слова Марты «Хочу жить» – в 3-й картине.
- ²¹ Маршевая поступь слышится и в других эпизодах оперы. Тяжелые маршеобразные аккорды-удары сопровождают разговор эсэсовцев в 3-й картине о необычайной важности их работы в Освенциме. Но, как только в поле их зрения попадает молодая надзирательница Лиза, их циничные рассуждения о необходимости истребления пленных сменяются шаржировано заостренной фривольной баварской песенкой «Ах, мой милый Августин».
- ²² Символично возвращение вальса в 7-й картине оперы. Исполняемый оркестром по просьбе Марты, он воспринимается как вторжение в настоящее прошлого, память о котором останется навсегда.
- ²³ Подобные лирические высказывания звучат и из уст остальных женщин-заключенных. Таково, например, исполненное тихой ласки обращение юной француженки Иветты к Бронке, как бы дочери к матери, в 3-й картине. Обучая старую крестьянку французскому языку, Иветта вместе с Бронкой спрягает символично звучащее в лагере смерти слово «Жить». Как слово надежды, подхватывают его узницы Освенцима. Их ансамбль, словно приподнятый над мрачной реальностью, образует одну из немногих светлых драматургических вершин оперы.
- ²⁴ Появление Чаконы исподволь подготавливалось и лирическими обращениями друг к другу узников Освенцима, и высказываниями скрипки.
- ²⁵ Цит по: *Вайнберг М.* «Пассажирка». Клавиш оперы. Предисловие. М., 1977.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗОВ АГРЕССИИ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?

Н.В. Гоголь

Этот давний риторический вопрос великого писателя приобретает в настоящий исторический момент особую остроту и актуальность и требует, как никогда, действенного ответа по причине того, что наш мир подошел к критической точке опасности не только предчувствия Третьей мировой войны, но ее порога. Главную же составляющую государственной безопасности населения обеспечивает в первую очередь не количество вооружений, а духовная безопасность, которая напрямую зависит от уровня культуры, в том числе музыкальной культуры. Доказательством того, сколь мощным духовным оружием была музыка в годы тяжелейших испытаний Второй мировой войны, явились военные симфонии Д.Д. Шостаковича, А. Онеггера, Б. Бриттена, С.С. Прокофьева, А.И. Хачатуряна и др.

В те страшные военные и послевоенные годы симфоническая музыка не оставила мир, обнажив всю антигуманистическую сущность фашистской агрессии, для воплощения которой были найдены абсолютно новые средства экспрессии, новые приемы в представлении образов злого начала. Особой обличительной силы достигли ставшие уже хрестоматийными приемы Шостаковича в музыкальном изображении зла, приобретшие для последующих поколений композиторов архетипическое значение. Как объяснял на своих лекциях профессор В.П. Бобровский, главная находка Шостаковича в изображении вражеской агрессии – это синтез «механического и банального», на базе которого

взрастились различные варианты эпизодов нашествия – то условно лобового, прямого, то скрытого, ползучего (темы-оборотни), то возникающего в разгоряченном сознании внутреннего мира героя, и всегда с более или менее явным эффектом сатирического гротеска. Подтверждение этой мысли Бобровского находим также в работах других исследователей творчества Шостаковича. Например, Л.А. Мазель, характеризуя тему фашистского нашествия из I части Седьмой симфонии, пишет: «Она *механистична, примитивна* (выделено мною. – Е.М.), но в то же время отличается концентрированностью и обобщенностью, сочетая черты марша, шансонетки»¹. Или напомним слова Б.М. Ярустовского из его характеристики Восьмой симфонии Шостаковича: «Умелое использование всего комплекса средств “злой” образности – аскетизма фактуры, равномерности, *механистичности* движения, жанра агрессивного марша, *банальных*, разухабистых оборотов – все это и позволило композитору, использовав объективные возможности темы, решительно переосмыслить, переинтонировать ее, создавая новое качество – новый образ» (выделено мною. – Е.М.)².

Другой полюс конфликтной драматургии военных симфоний составляет широкий, многосторонний показ альтернативного мира гуманистических сил, вмещающий в себя и философские сольные темы-монологи, и траурно-маршевые эпизоды с привлечением жанровых архетипов пассакалии, сарабанды, и лирико-просветленные, одухотворенные темы Родины, и величаво-гимнические, не оставляющие сомнений в победе над мраком.

В музыке военных симфоний середины XX века была одержана прочная безальтернативная победа гуманизма над антигуманизмом благодаря тому, что цель борьбы была конкретна и ясна – остановить фашистскую агрессию в конкретной же трагедии, какой явились Вторая мировая война и Великая Отечественная война. Именно единство цели сплотило в те военные и первые послевоенные годы народные массы и творческую интеллигенцию. Важно отметить, что победа в Великой Отечественной войне была одержана не только за счет единения душ, но также благодаря реально действенной в ту пору дружбе всех народов советской страны.

За период второй половины XX века и начала XXI века кардинально изменилась геополитическая ситуация в мире: на смену биполярной системе существования, сдерживающей военно-политический баланс сил, пришла многополярная. «Серьезные изменения обусловлены стремительным научно-техническим прогрессом, развитием массовых коммуникаций, качественным скачком промышленных технологий. Новую динамику приобрела мировая общественная жизнь. В прошлом осталось идеологическое противостояние и деление мира на два противоборствующих лагеря... В приоритетах и внешнеполитических курсах многих государств произошли “крутые повороты”. Крушение двухполюсной системы раскрепостило многие государства, которым в период “холодной войны” приходилось делать выбор – к какому из мировых полюсов примкнуть... Это послужило основой для формирования региональных центров военно-политического напряжения», – отмечается в словаре «Война и мир в терминах и определениях»³. Все эти сдвиги внесли существенные коррективы в определение самих понятий *агрессия* и *война*, которые находят отражение в современном искусстве и в том числе композиторском творчестве.

В современной общественной жизни сформировались новые концепты агрессии как катализатора войны и самой войны. Что касается агрессии как социально-психологического феномена, то она разрослась в социуме до всеобщих катастрофических масштабов, завладев областями, ранее ей несвойственными, и породив новые свои разновидности. Таковы, например, легитимизация школьного насилия, для обозначения которого ввели новый термин «буллинг», легитимизация семейного насилия, а также этнического на почве ксенофобии к «чужакам». Вершиной кровопролитной агрессии остается военная агрессия одного государства против другого, т. е. собственно война.

Официальное определение военной агрессии, принятое на XX Генеральной Ассамблее ООН в 1974 году, гласит: «Военная агрессия (от лат. *aggression* – нападение) – понятие современного международного права, которое охватывает любое незаконное с точки зрения Устава ООН при-

менение вооруженной силы одним государством против суверенитета, территориальной неприкосновенности или политической независимости другого государства. Считается тягчайшим международным преступлением против мира и безопасности»⁴. С конца XX века структурно-содержательное наполнение концепта военной агрессии трансформируется и усложняется, что подтверждают следующие явления:

1. Многочисленные локальные вооруженные конфликты, происходящие внутри одного государства (гражданские войны), сопровождающиеся гибелью сотен тысяч людей, нарушением прав человека, разрушением экономической и региональной инфраструктуры.
2. Глобализация терроризма.
3. Косвенная агрессия, означающая замаскированное применение вооруженных сил одного государства против другого путем засылки на территорию другого государства вооруженных бандформирований и отрядов наемников.
4. Гуманитарная интервенция, под которой понимается вмешательство во внутренние дела иностранного государства под предлогом защиты демократии, прав человека и т. п. Через обеспечение из-за рубежа отрабатываются технологии осуществления так называемых «бархатных революций» для смены режима и ослабления государственности.
5. Информационная агрессия, активно развернувшаяся в СМИ и социальных сетях. По данным доктора политических наук, основателя Фонда Андрея Первозванного и Мирового общественного форума «Диалог цивилизаций» В.И. Якунина, «в сложившихся условиях сегодня русский политолог не может разместить на Западе ни одной статьи, если в первых абзацах не высказывает критического отношения к существующему в России режиму и главе государства»⁵. В последнее десятилетие информационная агрессия приросла разновидностью киберагрессии.

В результате всех перечисленных видов военных агрессий, опутавших землю, становится очевидным их глобалист-

ский характер, который породил новую идеологию войны, «войны нового типа за мировое господство, когда речь идет о господстве даже не США или Запада, а наднационального сверхобщества»⁶. Этот ризоматически разросшийся в социуме яд агрессии подвергает риску уничтожения не только целые нации, но все человечество. В создавшихся условиях битва за гуманизм и общечеловеческие ценности возрастает в стократном размере. В ней участвуют передовые деятели художественной интеллигенции разных направлений искусства, но для нас важно, что музыка не оставляет наш больной мир, продолжая музыкальными средствами доказывать губительный антигуманистический характер агрессии.

По сравнению с выдающимися военными симфониями середины XX века музыкальные средства для воплощения агрессии, сохранив свою мрачную семантику, необычайно обновились и обогатились. На современном этапе цель композиторов направлена не на переживание прошедшего или настоящего конкретного события, а на воплощение предчувствия и предостережения от предстоящих исторических потрясений и катастроф. Изменился сам концепт врага: кто этот обобщенный агрессор? В русскоязычной прессе для его обозначения часто обращаются к мифологеме «небесной войны» (используемой в Ветхом и Новом Заветах) или борьбы между ангельским войском и «дьявольским», «антихристовым». «Одна из двух сторон, участвующих в земном и вполне реальном конфликте, может в идеологических целях изображаться в СМИ как “дьявольское” или “антихристово” войско, как чудовищная, страшная сила, которая представляет международную опасность. Архетип “врага”, таким образом, может восходить к архетипу дьявола, “врага рода человеческого”, символизирующего всемирное зло»⁷.

Обобщение образа агрессии как мирового зла отчетливо выступает на первый план в симфоническом творчестве последних десятилетий, охватывая и начало XXI века. Благо, что «современная эпоха, эпоха постмодернизма, предлагает творцу огромную свободу выбора стиливых средств и возможности построения универсальной картины мира с масштабностью ее контрастов и с ее гармонией вселенского масштаба»⁸. Вместе с тем музыкальный постмодернизм, как

метаисторический стиль, в своем развитии не стоит на месте, переживая внутренние периоды стилевых трансформаций. Например, к концу XX века возник период «мирного» постмодернизма под названием *постпостмодернизм*. А с начала третьего тысячелетия, с крушения двух башен-близнецов в США пространство «мирного» постмодернизма взорвалось стилем *эксплозив*. Вот как о нем заявляет писатель и культуролог М.Н. Эпштейн в статье «Эксплозив – взрывной стиль 2000-х»: «Взрывчатость – в основе современной экспрессии. Эксплозив – вот ведущий стиль нашего времени... Современный стиль – сочетание корректности, внешней расслабленности, плюрализма, унаследованных от постмодернизма, с внутренней напряженностью, повышенным болевым порогом – ведь каждая жилка этой гладко сплетенной и ухоженной цивилизации в любой миг может оборваться»⁹. Эксплозив провоцирует современных композиторов на поиски новых экспрессионистских средств для воплощения образов агрессии как мирового зла, а также на различные альтернативные приемы для показа красоты мира и духовного величия.

Как показывает практика, при всем разнообразии индивидуальных художественных решений в конфликтном представлении сил добра и зла современные композиторы наиболее часто находят точку опоры либо в сакральной концепции своих опусов, либо в природно-экологической. В целом, сакральная тематика в музыке XX века глубоко и многосторонне исследована в новой книге Н.А. Гавриловой¹⁰. Моя же задача – заострить внимание на тех произведениях, в которых композиторы прямо или косвенно обращаются к библейскому мотиву Апокалипсиса. На современном этапе сложилось уже целое направление музыкальной постапокалиптики. Содержание последней книги Нового Завета «Откровение Иоанна Богослова» (Апокалипсис) – рассказ о видениях конца света – современниками на бытовом уровне стало восприниматься как глобальная катастрофа для всего мира, то есть как отрицательный символ страшного пророчества. На самом деле Апокалипсис – понятие не отрицательное, а несущее созидательный, эволюционный духовный смысл, поскольку грозное пророчество помогает человеку сдерживать свои страсти, быть нравственным,

что и является целью настоящего искусства. Великая тревога за человечество побуждает композиторов обращаться к библейской теме Апокалипсиса, оказавшейся весьма востребованной начиная со второй половины XX века, а для ее воплощения авторы часто избирают жанровый архетип Пассионов, переживающих ренессанс. Назовем «Страсти по Луке» К. Пендерецкого, «Страсти по Иоанну» А. Пярта, С.А. Губайдулиной, «Русские страсти» А.Л. Ларина, «Страсти по Марку» О.Б. Галахова, «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) и др.

Большой интерес представляют симфонические сочинения с гипотетической (подразумеваемой) вербализацией текста Апокалипсиса, «где чисто инструментальными средствами композиторам удастся донести до слушателя идею органической несовместимости ангельского и дьявольского начал». В союзе симфонических композиций с Пассионами возникают оригинальные жанровые синтезы, такие как, например, «Симфония-пассион» Г.А. Канчели, «Симфонический музыкальный Апокалипсис» А.С. Караманова (таково авторское название цикла из шести симфоний «Быть»), «*Concerto di Passion*» Ю.А. Фалика, уже получившие признание музыкальной общественности.

В этот ряд названных произведений следует без сомнения вписать еще один образец музыкальной постапокалиптики – новое сочинение Владимира Беляева¹¹, композитора из Молдовы, исполнение которого на нескольких фестивалях современной музыки произвело на слушателей ошеломляющее яркое впечатление: это «*Passion-XXI* для органа и большого симфонического оркестра» (премьера состоялась в декабре 2012 года).

Образы агрессии воплощены в сочинении теми средствами, которые полностью вписываются в музыкальную поэтику постмодернизма с акцентом на его разновидность взрывного стиля эксплозив, что подтверждают следующие признаки.

Концептуальность содержания, в основе которого лежит философское обобщение собирательного образа агрессии, достигшей в XXI веке беспредельной мощи. По словам автора, «вирус агрессии, заразившей человечество, скоро

нас убьет. Нам нужна срочная помощь. Идейный посыл сочинения – вопль-молитва о прекращении агрессии, обращенная в космос».

Обращение композитора для воплощения идеи сочинения как к современным источникам, так и прошлым. К первым относится музыкальная интерпретация международного сигнала бедствия SOS (“Save Our Souls” – «Спасите наши души»), который использовался на протяжении почти всего XX века в радиотелеграфной связи при помощи азбуки Морзе (. . . _ _ . . .). В данном сочинении сигнал азбуки Морзе воплотился в ритмическую лейтформулу триолей: три шестнадцатых, три восьмых, три шестнадцатых, – на первый взгляд простую, но очень важную семантически. В процессе развития данная лейтформула, представленная вначале в одноголосном варианте, в дальнейшем подвергается сквозному вариантному развитию, трансформируясь в кульминации в кричащее многоголосное *tutti* оркестра. К источникам прошлого восходят четыре эпизода эскалации агрессии, прообразами которых послужили четыре библейских всадника из шестой главы Апокалипсиса.

Жанровая аллюзия на литургический жанр, очевидная в самом заглавии сочинения «Passion-XXI» (. . . _ _ . . .), что означает «Страсти XXI века», преподнесенные в виде одночастного концерта для органа и большого симфонического оркестра.

Стилевой плюрализм, основанный на гармоничном смешении языковых стилей экспрессионизма, неоклассицизма и поставангарда. От экспрессионизма исходит общий напряженный диссонантный гармонический фон; кластерные аккордовые комплексы; экзальтированные ритмические формулы с капризной группировкой; предельные тембровые, динамические и регистровые контрасты. Неоклассицистская тенденция проявляется во введении фрагментов-стилизаций барочной полифонии вплоть до конкретной цитаты Прелюдии до минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха. Эпизоды сольных импровизаций в партии органа выполняют функцию музыкальных проповедей, подобную функции органиста в немецком протестантском богослужении. Наконец,

к поставангардным приемам письма отсылает общий сонорный контекст материала, изобилующий разнообразными звуко-тембро-фактурными эффектами, как, например, прием многоголосных глиссандо на флажолетах струнных инструментов, которые совмещаются с фигурациями на флажолетах. Поставангардное мышление проявляется в изобретательной работе в рамках ритмической системы вплоть до микрополифонии ритмических пластов в разных оркестровых группах.

Интертекстуальность сочинения, особо ощутимая в стиливых аллюзиях клавирных инвенций И.С. Баха, сосредоточенных в четырехголосной полифонической фактуре органичных импровизаций *Пассиона*–XXI, а также в использовании конкретной цитаты из Прелюдии до минор из I тома ХТК. Эта цитата поднята на уровень идеи сочинения. Отталкиваясь от первых двух тактов Прелюдии как импульса драматической баховской моторики, В. Беляев по-своему развивает данный двутакт, достигая гигантского драматического накала в кульминации первого раздела произведения, подготовившей картины нашествия всадников (*пример 1*).

Индивидуальная организация сквозной формы сочинения, состоящая в крупном плане из трех больших разделов и коды, где каждый раздел имеет внутреннее деление на эпизоды, обозначенные композитором буквами алфавита. Эпизоды первого раздела A B C D – это картина условно мирной жизни с одиночными редкими вкраплениями ритмической лейтформулы SOS, как первых звонков тревоги. Четыре эпизода второго раздела E F G H – все более нарастающая эскалация агрессивных действий четырех всадников из Апокалипсиса, четвертый из которых и есть сама смерть. Второй раздел завершает первая драматическая кульминация, звучащая на *fff* у *tutti* оркестра. Третий раздел (обозначенный буквой I) выполняет функцию вселенского крика SOS, он основан на сквозном динамическом нагнетании ритмической лейтформулы, постепенно уплотняющейся до кластерной вертикали оркестрового многоголосия во второй, генеральной драматической кульминации, после чего звук колокола словно оповещает о прекращении жизни на земле (*пример 2*). В коде омузыкаленный сигнал SOS

растворяется в одиноких редких появлениях лейтформулы в партии солирующего органа. Звучащая параллельно с ними у солирующего гобоя тема светлой надежды также остается недопетой, замирая на долго утасующем звуке. По замыслу композитора, на последних девяти тактах в зале должен по-



Пример 1

34

The image shows a page of a musical score, numbered 34. It contains multiple staves with complex rhythmic notation, including many sixteenth and thirty-second notes. The score is divided into systems. The bottom right section includes a large, dense block of notes and two smaller, less dense blocks of notes, each with a wavy line above it, possibly indicating a specific performance technique or a section of the score.

Пример 2

степенно гаснуть свет. Резкое включение света после окончания звучания должно убрать у слушателя ощущение трагизма и вселить надежду, что свет действительно настанет, что соответствует и смыслу Апокалипсиса: не конец жизни, а переход в новый ее этап.

Композитор, на мой взгляд, сознательно избрал для своего сочинения стилистику эксплозивной ветви постмодернизма, которая наиболее подходит ему для публицистически заостренного, подобно ораторскому, воздействия на слушателя.

Другую опору при воплощении образов агрессии современные композиторы находят в обращении к природно-экологической тематике. В инструментальной музыке Молдовы ярким примером в этом плане служит сочинение Геннадия Чобану¹² «Птицы и вода: симфонические картины из балета».

С данным сочинением симфоническое творчество Молдовы вступило в XXI век. Произведение завершено в 2001 году, тогда же состоялось его первое исполнение Симфоническим оркестром Национальной филармонии. Данная композиция привлекает концептуальностью содержания, в котором автор обратился к планетарным проблемам: с одной стороны, это проблема экологическая, связанная с общей тревогой о будущем окружающей среды, с сохранением природных ландшафтов. С другой стороны, экология природы связана с еще более глобальной проблемой – сохранении всего живого на земле, в том числе самого человечества. Причинами возникновения подобных проблем оказывается дегуманизированное, расколотое сознание современного человека, которое является объектом воплощения, характерным для музыкального искусства постмодернистского пространства. Программный замысел сочинения Г. Чобану раскрывает в своем авторском комментарии: «Скалистый пейзаж. Стая птиц прилетает к ручью, стекающему в озеро. Птицы пьют, кружат над водой. Внезапно на них налетает другая стая. Завязывается схватка. Первая кровь и первая смерть. Стая нападавших птиц улетает также внезапно. Вода в ручье и озере окрашивается в красный цвет. Оплакивание, “похороны” умерших птиц. Второе нашествие агрессивных птиц. Отчаянная борьба. Раздается гром, гул. Дрожат скалы,

земля. Вода исчезает, ручей высыхает. Испуганные птицы безнадежно мечутся в темноте, погибая». Агрессивные нападения одной стаи птиц на другую следует воспринимать символично, как агрессивные войны между странами и народами, вспыхивающие до сих пор. Таким образом, это произведение, как и опус В. Беляева, звучит как *сочинение-предостережение!* В беседе с радиослушателями композитор объяснил: «Любая война приносит большие потери, поэтому в моем сочинении “Птицы и вода” важна не только красочная, но и этическая сторона».

Стилевой облик данного опуса привлекает органическим совмещением поставангардных и неоромантических тенденций.

Во второй половине XX века сознание угрозы природно-экологической катастрофы столь обострилось, что явилось причиной возникновения сочинений с трагической тематикой, в которых гармония человека и природы полностью разрушается. Как правило, в этих сочинениях ярко выражена неоромантическая тенденция. Тема уничтожения человеком природы, в которой птицы всегда служили символом жизни и красоты, пронизывает такие сочинения, как «Ранние журавли. Прощальная музыка в 12 минорных тональностях» для симфонического оркестра, мужского хора и хора мальчиков А.А. Кнайфеля (1979); «Птичьи мотивы в Ноктюрнах» для камерного ансамбля (1972), вторая часть «Соловей мой» из «Торопецких песен» для камерного ансамбля Э.В. Денисова; «Музыка улетающим птицам» для духового квинтета (1977) и «Пейзаж с птицами» для флейты соло (1980) П. Вакса.

В симфонических картинах «Птицы и вода» Г. Чобану центральное место занимает образ агрессии, представленный с позиций современных жизненных реалий, когда речь уже не идет о конкретном военном конфликте в конкретной стране. Образ агрессии здесь обобщен до символа вселенского зла, уничтожающего все живое на земле. Персонажами-протагонистами злого начала драматургии выступают птичьи стаи-агрессоры. Сочинение предназначено для симфонического оркестра тройного состава с расширенной группой ударных инструментов и магнитофонной ленты.

Оно включает пять картин, которые звучат без перерыва, сливаясь в единую симфоническую композицию.

Первая картина *Grave. Misterioso* (т. 1–24) служит экспозицией трагической поэмы, рисующей беззаботную жизнь птичьей стаи, играющей над водой. Первые четыре такта воссоздают образ скалистого пейзажа у воды. Длинные педали низких струнных на расстоянии двух малых секунд словно олицетворяют вечность, незыблемость скал.

С такта 5 и до конца первой картины в партиях скрипок возникает и звучит кантиленная лирическая тема на фоне той же малосекундовой педаль виолончелей и контрабасов (ремарка *cantabile*). Это своего рода авторская рефлексия на мирную картину природы (*пример 3*).

Сложная диссонирующая ладотональная сфера, которая установилась в первой, экспозиционной картине, будет сохраняться на протяжении всего сочинения, написанного



Пример 3

в расширенной хроматической двенадцатитоновой тональности. В первой картине задействованы одиннадцать хроматических тонов, кроме звука *фа-бекар*. С точки зрения сонористической звукописи здесь варьируются шесть звуковых структур: длинные протянутые педали; вибрирующие и тремолирующие комплексы; репетиции звуков, обогащенные трелями и форшлагами; короткие звуковые россыпи; отдельные звуковые точки-«уколы»; континуальная мелодия. Параллельно сосуществуя в разных комбинациях, эти звуковые структуры создают удивительно красочную музыкальную пастораль.

События, разворачивающиеся во второй симфонической картине (ремарка *Giososo*), можно считать первой драматической разработкой, где сталкиваются конфликтные образы (нападение агрессивной стаи птиц на мирную стаю). Если в первой картине акцентировались тембры деревянных и струнных инструментов, то теперь оркестровая фактура активно уплотняется группами медных духовых и ударных инструментов, ускоряется темп, а хроматический звукоряд пополняется недостающим звуком *фа-бекар*. Во второй картине к прежним звуковым объектам добавляются новые, а именно: глиссандирующие интонации, жесткие гармонические созвучия меди, шумовые репетиции ударных.

Новое звуковое событие разворачивается в тт. 106–117, когда музыкальный тематизм в высочайшем регистре первых и вторых скрипок излагается алеаторически, воплощая обобщенный образ отчаяния, ведущий к гибели и птиц, и воды. Завершается вторая картина на *sff* угрожающими тремолирующими репетициями струнных, меди и ударных.

После длинной ферматы и двутактной паузы тихо начинается третья картина – реквием по погибшим птицам. На протянутой педали у виолончели, на протяжении двадцати пяти тактов звучит поразительно трогательный эпизод, вызывающий слуховые ощущения всхлипов по оставшимся в живых после бойни птицам. Звукоподражательные жалобные стоны и пiski птиц поручены соло кларнета, к которому присоединяются вибрафон и челеста.

Длинная двутактная пауза отделяет третью картину от четвертой, выполняющей функцию второй драматической

разработки. В ней рисуется второй кровопролитный налет агрессивной стаи птиц. В соответствии с программным замыслом, «раздается гром, гул. Дрожат скалы, земля. Вода исчезает, ручей высыхает». Эта схватка наносит непоправимый вред природе, которая, взбунтовавшись, ответила на агрессию птиц разрушительным землетрясением. В оркестровке акцент, естественно, падает на группу ударных и солирующих медных духовых. Именно эти тембро-персонажи осуществляют крушение земли, скал и всей живой природы (*пример 4*).



Пример 4

Окончательный символический приговор о возмездии провозглашают три тромбона, выступающие на оглушительном ритмическом фоне трех том-томов и тремолирующих низких струнных. Суровый вердикт словно подтверждают валторны и трубы, усиленные аккордами деревянных духовых и скрипок (ремарка *marcato molto*). Итог второго кровопролития печальный: погибают обе стаи. Этому «апокалиптическому» событию предшествует эпизод, в котором композитор мастерски запечатлел момент птичьей «агонии».

Последняя, пятая, картина воспринимается как трагическая реприза. Ее начало четко обозначено сменой темпа ($\text{♩} = 80$) и впервые включением в партитуру тембров электронного звучания, которое в качестве протянутой педали будет длиться до конца сочинения. На фоне этой педали рисуется картина угасания жизни последних птиц. В ней композитор в варьированном виде представляет те звуковые объекты, которые наполняли первую экспозиционную картину: трели, репетиции, одиночные звуковые точки с форшлагами, *glissandi*. Сохраняется и прозрачная камерность оркестровой ткани, аналогичная первой картине. Таким образом, пятая картина выполняет функцию варьированной репризы. Но, при всем сходстве параметров экспрессии, драматургическая роль картин различна: покой и радость жизни в первой картине – уход из жизни всего живого в пятой картине. Направленность драматургии *от света к мраку* ощущается также в исчезновении в последней картине важного звукового объекта из первой – кантиленной мелодии. В репризе ее место занимает мотив стонов в партиях трех кларнетов и вибrafoна, образованный вертикалью из двух лейтинтервалов – малой секунды и тритона.

Жанр сочинения – смешанный, в нем сочетаются признаки одночастной слитно-циклической симфонии и симфонической поэмы. В скрытой форме присутствуют также черты балетного жанра, обусловленные не только названием сочинения «Птицы и вода: симфонические картины из балета», но находит реальное воплощение в последовательной театральности сюжета и гиперболизации звукоподражательных и звукоизобразительных моментов.

Оба сочинения композиторов из Республики Молдова объединяет общечеловеческая, гуманистическая гражданская позиция их авторов, позволившая ярко, публицистично и художественно убедительно представить вечную проблему борьбы добра и зла, мира и войны, обострившуюся на современном этапе до угрожающих масштабов. Оба сочинения объединяет также акцент на собирательный образ агрессии, поданный средствами символизации: в первом случае – в облике библейской тематики Апокалипсиса, во втором – в контексте природно-экологической катастрофы. Идейный посыл, заявленный в обоих опусах, – показать всеразрушающую силу агрессии, приводящую к трагическим последствиям вплоть до уничтожения всего живого. Конечно, утопично и наивно предполагать, что даже самые талантливые и достойные произведения искусства могут силой своего художественного воздействия на слушателя остановить войны и привести мир к гармоническому согласию. Но если они смогут хотя бы в нескольких душах обуздать и погасить искры агрессии, таящиеся в каждом, это уже станет маленькой подвижкой к состоянию мирного существования.

Примечания

- ¹ Мазель Л.А. Симфонии Д.Д. Шостаковича. М., 1960. С. 69.
- ² Ярустовский Б.М. Симфонии о войне и мире. М., 1966. С. 74.
- ³ Война и мир в терминах и определениях: словарь-справочник / ред. Д.О. Рогозин. М., 2009. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.voina-i-mir.ru/article/358>.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Президент РЖД раскрыл суть нового мирового порядка // Lenta.ru. 2015. 7 марта. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://news.rambler.ru/29473689/>.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Хоруженко В.А. Концепты «войны» и «врага» в современной русскоязычной публицистике: автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. М., 2010. С. 5.
- ⁸ Гаврилова Н.А. Сакральная тематика в музыке XX века. М., 2014. С. 89.
- ⁹ Эпштейн М.Н. Нулевой цикл столетия. Эксплозив – взрывной стиль 2000-х // Звезда. 2006. № 2. С. 215.
- ¹⁰ Гаврилова Н.А. Сакральная тематика в музыке XX века. М., 2014.

- ¹¹ Владимир Беляев (р. 1955) закончил Кишиневскую консерваторию им. Г. Музическу по специальности «музыковедение» в 1981 году и по специальности «композиция» в 1992 году (класс проф. Б.С. Дубоссарского). Автор многих сочинений в разных жанрах. С 2012 года председатель Союза композиторов и музыковедов Молдовы.
- ¹² Геннадий Чобану (р. 1957) в 1982 году окончил Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по специальности «фортепиано», в 1986 году – Кишиневскую консерваторию им. Г. Музическу по специальности «композиция» (класс проф. В.Г. Загорского). Автор многочисленных сочинений в разных жанрах, удостоенных многих премий на международных композиторских конкурсах. В 1990–2012 годах – председатель Союза композиторов и музыковедов Молдовы, с 2012 года – его почетный председатель.

ВОЙНА И МИР В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ СИДЕЛЬНИКОВА

Тема сборника как нельзя более близка творчеству Н.Н. Сидельникова; композитор послевоенного поколения, он создал свои первые опусы в 1950-е годы, и победе в недавно отгремевшей войне было посвящено множество сочинений (напомню, к примеру, об оратории С.С. Прокофьева «На страже мира» 1950 года). Отдали дань этой теме и молодые композиторы – А.Г. Шнитке пишет ораторию «Нагасаки» (1958), кантату «Песни войны и мира» (1959). В годы консерваторского обучения многие были искренни в обращении к героико-патриотической теме: для Сидельникова она сразу, еще со студенческих лет оказалась связанной с русской историей, и его первым значительным произведением не случайно стала оратория «*Поднявший меч*» на тексты русских летописей XII–XIII веков (1957)¹.

Либретто оратории композитор написал сам; битва с киевским правителем Святополком, месть за убитых братьев, победа Ярослава – таково ее содержание. Многое в этом сочинении еще связано с традициями русской оперы, с ораториальным жанром советской музыки той поры. Однако Сидельников уже в этом сочинении делает заявку на собственную интонацию, проявившуюся в яркой *русскости* стиля и сохранившейся на протяжении всего творчества. В этом раннем опусе уже звучит характерный сидельниковский *лейтмотив в виде трихорда d-f-g*, простейший по структуре и представляющий собой обобщенную *русскую интонацию*. Он появляется в прологе, настраивая слушателя на стилистику целого. В этом же сочинении композитор прибегает к своей другой интонационной сфере, характеризующей вражеское начало и воплощающей *натиск врагов*.

Кульминационная «Большая хоровая сцена» – сцена битвы – построена на оstinатных ритмах, связанных с *джазовой оstinатной синкопированностью*; этот прием станет в его музыке постоянным в воплощении вражеских «злых сил». В оратории еще без труда угадываются приемы И.Ф. Стравинского с его перемещающейся акцентностью, но смысл драматургического контраста – уже типично сидельниковский.

Лейтмотив-трихорд – яркая «визитная карточка» Сидельникова, он появляется в его музыке самых разных жанров – хоровых и симфонических, камерно-инструментальных и сценических, и служит не только знаком стойкой приверженности к русской культуре и истории, но и своеобразным *«символом позитивности, национальной почвенности»*, в отличие от *джазового модуса*, связанного с образами *негативными, вражескими*. Залог их *концептуального единения* – в *принципе оstinатности*, в «русской» сфере интонационности, опирающейся на фольклорные вариантно-вариационные приемы, преломленные композитором в технике «глинкинских» вариаций. Оstinатность, свойственная современной джазово-эстрадной сфере, преломляется через стилистику Стравинского с ее приемами оstinатных метро-ритмических перебоев. Приведу красноречивое высказывание Сидельникова: «Стравинский <...> – один из величайших мастеров русской композиторской школы, которые ведут свой род прямо от Глинки»². Так он сам парадоксально сблизил эти две фигуры в указании на важнейшие константы своего стиля.

Впрямую тема «войны и «мира» отражена в сочинениях, где сам сюжет связан с героическими страницами русской истории; вослед оратории композитор пишет балет «Степан Разин» (1977), много позже – «Симфонию на гибель земли русской» (1989). В других произведениях она стала воплощением *«вечной сверхтемы» – борьбы добра и зла, позитивного и негативного начал*. В ее решении Сидельников проявляет максимум выдумки и создает целую цепь оригинальнейших, стилистически разнообразных произведений. Такова, к примеру, симфония «Дуэли» (1973), его единственный додекафонный опус, в котором концепт заложен в идее *борьбы сражающихся персонажей из оркестра – «дуэлянтов» и «секундантов»* – и осуществляется целым рядом

сложных интонационно-технологических приемов. Вторая часть симфонии красноречиво озаглавлена как «*Борьба гармонии и хаоса*».

В хоровой музыке дар Сидельникова раскрылся особенно ярко и разнообразно. Русская лейтпопевка окрашивает его единственный, откровенно «революционный» опус – Пять лирических поэм для хора на стихи поэтов-революционеров (1967); композитор неоднократно внедряет ее в хоровую фактуру, а в финальном хоре «Набат», призывающем к борьбе, искусно соединяет с активной наступательной ритмикой, косвенно напоминающей хор «Вставайте, люди русские» из кантаты Прокофьева «Александр Невский».

В хоровом цикле «Сокровенны разговоры» (1975) на народные тексты поражает разнообразие приемов в работе с русской лейтпопевкой – музыка изобилует сложными *divisi* партий, эффектами перекличек хоровых групп, сонорными находками. Ориентированный на разные фольклорные жанры – плач, причет, цикл мастерски воплощает «говорное» начало, отражая название произведения. Стилистика косвенно затрагивает и тему войны – залихватская солдатская песня «Шла эскадра» сопровождается свистом и барабанной дробью, и трагическая сцена гибели войска окрашивается бравым солдатским юмором, а оstinatно повторяемая попевка-трихорд звучит в контрапункте с народной песней «Ничего в волнах не видно». Эхом отзовется этот жанр в финале симфонии «Мятежный мир поэта» памяти М.Ю. Лермонтова (1971). Стихотворение «Прощай, немытая Россия», написанное поэтом перед ссылкой на Кавказ, положено на музыку, названную «Полковой походной песенкой»; певец вполголоса напевает ее, а последний куплет высвистывает. Тривиальные обороты походного марша – дань «военной» теме, прочитанной и поэтом, и композитором в тонах горькой иронии.

«Модус джаза» Сидельников использует не только для воплощения образа врага; синкопированную оstinatность можно встретить в самых разных сочинениях, там, где идет речь о смерти или насилии; таков гротескный марш в хоре «Колокол» из «испанского» цикла «Романсеро», который в свое время И.В. Нестьев удачно охарактеризовал как «испанский *Danse macabre*»³.

Русская попевка вкупе с остиной «наступательной» ритмикой искусно вплетена даже в такой изощренный по стилистическим средствам контекст, как Хлебниковский вокальный цикл «В стране осок и незабудок» (1978). Русский трихорд обнаруживается во многих частях, а в одной из них – «Моцартиана полуночной земли» – в полистилистическом контексте, перенасыщенном символикой, – возникает тема «*Dies irae*», подготовленная мощным остинойто – «батальным» нарастанием. Текст здесь достаточно красноречив: «Пусть сосны бурей **омамасны**, и тучи движутся **Батя**, идут слова молчаний каины, и эти падают святые».

В последние годы жизни Сидельников возвращается к теме войны и мира в «Симфонии на гибель земли русской» (1989). Она посвящена бессмертному подвигу Евпатия Коловрата⁴. Четверной состав оркестра с «батальными» соло в тремоло барабана, мощные тембровые нарастания-остинато – атрибуты «военной» стилистики; во второй части – «Помни о Китеже» – композитор вводит почти точную цитату из «Сечи при Керженце» Н.А. Римского-Корсакова. В жанровом слое симфонии отчетливы молитвенные и плачевые мотивы, противостоящие действенно-батальной сфере, а сидельниковская антитеза русской попевки и джазовости реализуется в цепи вариаций финала.

Сценическая музыка Сидельникова, включающая балет и две оперы, по-своему отражает антитезу «войны и мира». В балете «Степан Разин» она приобретает главенствующее значение в силу сюжетных обстоятельств: Разин и его войско характеризуются русской лейтпопевкой, претерпевающей разные образные трансформации, в том числе благодаря все той же джазовой ритмике. Особенно ярко это проявляется в кульминационной *сцене битвы*. Остинатные вариации глинкаевского типа обильно используются во многих «русских» сценах балета – «Проделках скомороха», «У корчмы» и других. Джазовые приемы характеризуют «враждебную» сферу: в «Танце работоторговцев» звучит откровенный ритм буги-вуги, в сцене «Пьяная оргия на барке» сходным образом воплощен разгул насильников.

В опере «Чертогон» по Н.С. Лескову (1981), названной композитором «сатирической дилогией в двух операх-

микста», концепт реализован *в борьбе с «зеленым змием»*, в обрисовке хмельного купеческого загула (именно так названа первая опера, вторая – «Похмелье», это раскаяние и очищение от греха). Ярко полистилистическое произведение изобилует сверхнеожиданными контрастами, предельно широкой жанровой палитрой, непредсказуемой калейдоскопичностью в смене сценических ситуаций. Открывающая оперу лейттема звучит в характере причета: остигнато повторяемый мотив, включающий трихорд, содержит и характерную сидельниковскую синкопированность. Их «срастание» предвосхищает сложный концептуальный смысл сюжета: это и кающаяся «русская душа» с ее «вечным грехом», и намек на разворот сюжета, в котором происходят воистину невероятные события (многое в либретто досочинено самим композитором для усиления его сатирического характера); это и словно предупреждающий, отрезвляющий «авторский голос», звучащий то в сценах буйного загула, то в эпизодах всепрощения второй оперы. Особенность этого произведения – в обилии ярких лейтмотивов, характеризующих ее гротескных персонажей. Это купец Илья Федосеич, Француз, Старая цыганка, Поганенький старичонка и другие – их предельно контрастные характеристики объединены сквозным приемом сидельниковской остигнатности, склоняющейся то к ее «русскому» варианту, то к эстрадно-джазовому. От этого возникает колорит рок-оперы, усиленный слоем разнообразных интертекстуальных аллюзий.

Опера «Бег» по пьесе М.А. Булгакова писалась сразу после «Чертогона» (1981–1985). Вновь сюжет, основанный на *теме борьбы*, на этот раз раскрывающей психологическую драму белого офицерства и русской интеллигенции в ситуации гражданской войны. «Бег» создан в жанре литературной оперы, использующей без изменений текст драмы Булгакова. Сидельников строит ее в виде восьми снов, причудливо перемежающих явь и реальность, лирику и драму, комедийное и трагическое. Полистилистическая природа в «Беге» реализовалась воистину постмодернистским воплощением сюжета, пародийным наклонением стилистики, во многом «подсказанной» самим Булгаковым (текст пьесы сопровождают многочисленные «музыкальные» ремарки писате-

ля). Контраст позитивного и негативного начал реализован в этой опере по-иному: прием остиной синкопированности Сидельников использует в музыке самого разного рода, например, в лейтмотиве повешенного вестового Крапилина, характеризуя тем самым жестокую обстановку гражданской войны; наиболее откровенный «джазовый модус» возникает в гротескной сцене тараканьих бегов («Турецкий сон», где тема русской песни «Светит месяц» постепенно превращается в сидельниковское синкопированное остиinato и характеризует пародийный мир эмиграции); иные, ритмически выровненные триольные остиinato воплощают идею «бега времени» с одной стороны, и бега персонажей от бурных событий революционной России – с другой. В опере нет знакомой русской попевки, музыкальный язык ориентирован на иные стилистические пласты, богатейший интертекстуальный слой апеллирует к страницам русских опер (среди них – аллюзия на знаменитое ариозо Любки с остиinатными повторами «Нет, то не Василёк» из оперы С.С. Прокофьева «Семён Котко», кстати, тоже посвященной теме гражданской войны).

«Бег» написан уже в преддверии поздних сочинений композитора, в основном связанных с духовными жанрами. Исчезает антитеза позитивного–негативного, сглаживаются контрасты, и лейтпопевка-трихорд превращается в нейтральную, лишенную русскости интонацию-монограмму⁵. Но и в последних сочинениях кое-где заявляет о себе излюбленный прием синкопированного остиinato, например во «встречной ритмике» некоторых разделов «песенных» номеров «Литургии» (1988).

Последний опус Сидельникова – грандиозное произведение для фортепиано «Лабиринты», законченное накануне тяжелой операции на койке онкологического центра (1992). Это своеобразное обобщение всего созданного композитором, как в выборе технико-стилистических приемов, так и в концепте: миф о чудовище Минотавре, о *сражении* с ним Тесея, о его *героической победе* составляют его суть и отражены в центральном, кульминационном разделе композиции. В почти «балетном» развороте интонационных событий этой *битвы* вновь слышны наступательные ритмы «джазового модуса»⁶.

В заключение упомяну о фрагменте из знакового сочинения Сидельникова – его «Русских сказок» (1968) – концерте для 12 солистов и ударных. В нем сконцентрированы показательные черты стилистики композитора, сказавшиеся в его постоянной склонности к программности, здесь – в цепи сказочных картинок, написанных «как бы» для детей (opus посвящен сыну и двум дочерям Сидельникова). Однако технико-стилистические средства ее воплощения весьма сложны: сонорный контекст, выполняя изобразительные задачи, включает и «веберновские» мотивы, и алеаторику, и свободную хроматику. Попевка-трихорд звучит в «заставке» цикла, становясь его лейтмотивом. В пятой, кульминационной части – «Леший с русалками хороводы водит» – композитор заставляет лейтмотив подчиниться джазовой ритмике и создает ряд вариаций в стиле буги-вуги. Антитеза добра и зла предстает в образе Лешего и как *персонажа русской сказки*, и как воинствующей *«нечисти»*.

Итак, тема войны и мира, добра и зла, позитивного и негативного сквозным образом прошла через все творчество композитора. Воплощенная простым, казалось бы, приемом, объединившим «глинкинское» и джазовое оstinato, она стала *авторским концептом* в произведениях самых разных жанров, ярким *«опознавательным знаком»* стилистики, воплотив органическую *связь русской и современной традиций*.

Примечания

- ¹ Напомню и о консерваторской оратории Р.С. Леденёва «Слово о полку Игореве».
- ² Цит. по: Григорьева Г.В. Николай Сидельников. М., 2014. С. 13.
- ³ Нестьев И.В. Поэзия горя и гнева // Советская музыка. 1982. № 7. С. 7.
- ⁴ Евпатий Коловрат – легендарный герой времен татарского нашествия.
- ⁵ Т.И. Эсаулова определяет ее как лейтмотив-монограмму Si(H)DE – Sidelnikov // Эсаулова Т.И. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова. М. 2007. С. 98.
- ⁶ Об особенностях замысла этого сочинения и его воплощения можно прочитать в переписке композитора с его другом Г. Хаймовским, которая недвусмысленно названа «В схватке с Минотавром» // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 91–100.

ОТЗВУКИ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ
В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ
ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА

Г.В. Свиридову за его долгую жизнь довелось быть очевидцем почти всех главных событий российской истории XX века.

Раннее детство композитора отмечено трагедией гражданской войны. Одно из первых впечатлений – гибель отца («...половина нашего рода сгинула в гражданской войне. Брат отца и брат матери погибли на стороне белых, а отец – на стороне красных»)¹. Самый страшный для семьи год – 1919-й. Одна из самых трагических страниц его музыки так и называется: «1919...» («Поэма памяти Сергея Есенина»). Гражданская война стала не просто важной темой творчества: в ораториальных произведениях и хорах Свиридов пытался осмыслить трагедию братоубийства («Повстречался сын с отцом» из «Пяти хоров на слова русских поэтов»), разглядеть путь, по которому «рок событий» повлек Россию, но свое воплощение эта тема нашла достаточно поздно – когда композитору было сорок лет.

В феврале 1956 года XX съезд КПСС открыл краткую, но яркую эпоху «оттепели», благотворные последствия которой в отечественном искусстве сказались не сразу. «Поэма памяти Сергея Есенина» создавалась в конце 1955-го, но это уже было произведение нового времени – и не только по содержанию. Новаторскими были жанр и композиция. Необычным было и обращение к С.А. Есенину. Свиридов первым ввел его поэзию в серьезную музыку.

Судьбу кантаты и оратории в истории русской музыки трудно назвать счастливой. Лишь во второй половине XIX – начале XX века появился ряд выдающихся достижений (кантаты П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова, особенно – С.И. Танеева). Советская музыка,

проигнорировав опыт лирико-философской кантаты, культивировала главным образом ветвь юбилейных, «официальных» сочинений (среди них были замечательные по музыке «Здравица» и «К XX-летию Октября» С.С. Прокофьева). К концу сталинской эпохи этот род музыки дискредитировал себя переизбытком парадности и потерял для композиторов привлекательность. Однако в историю жанра вошли и интересные опыты. В 1920-е годы – это коллективная оратория «Путь Октября», памятник театрально-массовым действиям революционной эпохи, а накануне Великой Отечественной войны появились кантата «Александр Невский» Прокофьева и симфония-оратория «На поле Куликовом» Шапорина. Общие приметы этих сочинений – конкретность исторических событий, реальные исторические персонажи, последовательное движение сюжета, приоритет законов драмы в композиции целого: везде есть экспозиция, кульминационная зона – картина битвы, развязка и конечное торжество патриотической идеи.

«Поэма памяти Сергея Есенина» далека от сочинений подобного типа. В ней нет конкретного сюжета, исторических героев. Поэт – образ собирательный и символический. Здесь иной характер драматургии – не последовательное развитие событий, устремленное к финалу, а широкая панорама. Такой тип композиции восходит к фольклорной и литературной эпике. При этом автор пользуется приемом монтажа, проникшим в XX веке почти во все искусства. Остроконтрастное, «монтажное» сцепление частей, без связей и переходов, создает картину многогранную и предельно насыщенную.

В «Поэме...» скрестились разные пути национальной культуры, но отчетливо видна еще одна традиция – немецких пассионов. «Мой поэт – евангелист, страстный рассказчик», – сказал однажды композитор². Эпиграф к сочинению «...более всего любовь к родному краю меня томила, мучила и жгла» (С.А. Есенин. «Стансы») готовит к «страдательному» восприятию. В 3-й части («В том краю...») крестный путь обозначен со всей определенностью: «И меня ль по ветряному свею, по тому ль песку поведут с веревкою на шее полюбить тоску...» Закончится он в 9-й части («Я последний поэт

деревни») с двенадцатым ударом часов. Таких настроений советская оратория еще не знала. «Поэт-евангелист» воспринимался некоторыми исследователями как центральная фигура житийной иконы с клеймами³. Но наиболее очевидна «хронологическая» трактовка сюжета, о чем говорил и сам композитор: 7-я часть («1919...»), расположенная в точке золотого сечения, – резкая граница между «Русью уходящей» и «Русью советской».

Десять частей Поэмы – микрокосмос крестьянской жизни и «узел» русской истории не только в революционное, военное, но во всякое «смутное» время. Каждая часть, вмещающая в себя важную грань бытия (рождение, смерть, крестьянский труд, обряд, война), становится своего рода символом благодаря самостоятельному положению в композиционном пространстве произведения.

Лирические стихотворения и отрывки из поэм Есенина, написанные в разные годы, в параллелях и перекличках обретают дополнительный смысл. 1-я часть – портрет «деревянной Руси» – отзывается в предфинальной 9-й, где оплакивается ее гибель. Стихотворение «Поет зима...», написанное пятнадцатилетним Есениным и опубликованное в детском журнале, не могло содержать никакого социального подтекста. Однако во 2-й части (с тем же названием) Свиридовской «Поэмы...» в грозной музыке зимних выюг сразу же всеми были услышаны параллели с 7-й и 8-й частями. И если «1919...» и тогда, и теперь звучит плачем по разоренной земле, то в «Крестьянских ребятах» теперь уже вряд ли кто-нибудь услышит «праздничную революционную героику», особенно на словах «офицерики да голубчика прикокошили вчера в Губчека». За прошедшие годы отношение к нашей истории резко изменилось, и в музыке большого художника зазвучали другие «ноты», напомнившие «беспощадный» русский бунт в сцене под Кромами из «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского⁴. Также неоднозначен финал. Для одних он был «полон ослепительного блеска», другие уже тогда слышали в нем глубокий трагизм. Для самого композитора «финал “Есенина” – это пламя пожара до небес, вознесение». Ясно, что такое сочинение никак не могло быть продиктовано «социальным заказом»; сама трактовка темы гражданской войны была

смелой и необычной. Даже при условии оптимистического толкования финала, вполне достаточно было 7-й и 9-й частей («1919...» и «Я последний поэт деревни»), чтобы увидеть это событие русской истории как трагедию.

На рубеже 1970–1980-х годов Свиридов сделал такую запись: «Период патетики (открытой!) был связан с эпохой 1955–1962 годов. Подъем, реабилитация, воскрешение, “оттаивание” многих явлений искусства и, вообще, духовной жизни ... Полет в космос. Любопытен космизм двух финалов моих ораторий (видно, это было в воздухе!)»⁵. И на самом пике этой «патетической» эпохи, в 1959 году, появилась «Патетическая оратория» на слова В.В. Маяковского. Судьба ее оказалась изменчивой: поистине всенародный успех, постановки на сценах оперных театров, исполнение на площадях, певческих праздниках, в концертных залах по всей стране и за рубежом; в постсоветское время она практически перестала звучать...

«Русские революции начала XX века он [Свиридов] считал ключевым событием мировой истории. Он рассматривал революцию как стихийное явление, <...> воспел идеалы революции <...> не видел в этих идеалах противоречия Евангелию, наоборот, считал, что революция в России произошла под сильным воздействием идей христианского социализма. Так он воспринял революцию у своих любимых поэтов...»⁶ В приведенной цитате выделим несколько ключевых понятий: идеалы, стихия, христианство, которые в совокупности дают нетрадиционное для советского искусства толкование революционной темы. Мы сталкиваемся здесь с удивительным противоречием в сознании художника, где странно уживались мифическое представление о революции и беспощадная правда гражданской войны – так, как будто эти события не были теснейшим образом связаны между собой. Удивительно и другое. Почти все, писавшие о Свиридове, не прошли мимо темы «Россия и революция» как одной из главных у композитора. Однако если вдуматься, окажется, что именно этой темы у Свиридова нет! Отзвуком ее стал, пожалуй, лишь «Марш» – 1-я часть «Патетической оратории». Все, что так или иначе связано с переживанием и осмыслением этого периода нашей истории, посвящено именно теме гражданской войны.

В заметках Свиридова читаем: «Смерть у Мусоргского не зло и не добро. Она – стихия, как и жизнь»⁷; «народ – ни добрый, ни злой <...>, он – стихия»⁸. По этим записям можно судить, какое значение композитор придавал понятию «стихия». И вот эта стихия врывается с первых звуков оратории, ошеломляя вселенским масштабом музыкальных и поэтических образов, а когда организуется ритмом марша, оказывается характерным для многих циклических сочинений Свиридова мотивом пути. Но есть в этой уверенной поступи момент, который можно услышать только в ретроспективе творчества композитора. Повтором, звуковысотной вершиной, а главное – символической для его музыки колокольной «гармонией неба» (малый минорный ундецимаккорд) он выделяет слова: «Радуга, радуга, дай лет коням», неожиданно напоминающие о похожих образах в цикле «Отчалившая Русь». Птица-тройка (сродни гоголевскому символу Руси) пронеслась от Пушкинских романсов через музыкальные иллюстрации к «Метели», связала начало и завершение «Пушкинского венка» и лебедем взлетела в небеса в «Отчалившей Руси». Но на этом пути нашлось место и быстролетным небесным коням из «Патетической оратории».

2-я часть «Бегство генерала Врангеля» сразу обратила на себя внимание нетрадиционным для искусства тех лет «образом врага». Поверженный полководец, прощающийся с родиной, – фигура трагическая, вызывающая глубокое сочувствие. И он тоже совершает свой путь, сопровождаемый ровными ударами барабана и отпеванием. Впервые в произведении Свиридова звучит молитва – «Ныне отпускаеши». Это тоже (как и в есенинской «Поэме...») прощание с Россией уходящей. Театральность этой части, ее почти афористическое сопряжение разных образных, жанровых и стилистических планов – чтение, музыкальный речитатив, фон-песнопение, хорал струнных, фанфара, маршевая оstinatность, мощные акценты оркестра, подобные выстрелам, – были одним из стимулов к постановке оратории как театрального действия.

Не меньше поводов для такой трактовки давала и 5-я часть «Здесь будет город-сад» с ее контрастом реальности и мечты. Этот идеальный образ (кода части, где голос

солистки, распеваящей строки В.В. Маяковского «Я знаю, город будет...», радостно парит над хором, оркестр расцветает фигурациями деревянных, переливами арфы, всплесками челесты, и видение безоблачного города-рая постепенно истаивает) – начало Свиридовского града Китежа, недаром самая близкая ассоциация – с чудесным преображением Китежа у Н.А. Римского-Корсакова. Таким образом, в «Патетической оратории» Русь «отчалила» трижды – в «Марше», с лодкой генерала Врангеля и в «Городе-саде». Среди поздних записей Свиридова есть такая: «Я хочу создать миф “Россия”»⁹. Но начал он его творить гораздо раньше, и впервые так ясно эта идея прозвучала именно здесь.

Финал оратории – катарсис. Перед ним в 6-й части («Разговор с товарищем Лениным»), после слов «устаешь отбиваться и отпрыгаться...», в оркестре звучит выстрел как символ конца земной жизни Поэта. (По существу, здесь такое же соотношение двух заключительных частей, как и в «Поэме памяти Есенина»). В 7-й части, «Солнце и поэт», Свиридов продолжил традицию солнечных финалов в русской музыке («Руслан и Людмила» М.И. Глинки, оперы Н.А. Римского-Корсакова, «Скифская сюита» С.С. Прокофьева). Композитор уходит от мучительных раздумий к другой, вечной теме – предназначения художника и искусства. Орфическая в своих истоках, она всегда была актуальна для русской музыки. Так из недр одной темы вырастает другая: «жизнь – творчество – смерть – бессмертие», парадоксальным образом сближая Свиридова с поздним Д.Д. Шостаковичем, категорически не принявшим именно это сочинение своего бывшего ученика.

Если от финала с его идеей искусства, равного стихиям, и образными гиперболами вернуться к началу, то станет ясным, что и «Марш» – на первый взгляд, лозунг, плакат, политическая декларация – на самом деле тоже миф, где кроме «товарища маузера» нет ни одной реальной приметы времени.

Все темы оратории оказываются вечными для русской истории и культуры. Кроме уже упомянутых, это тема битвы с врагом – одна из главных со времен русского героического эпоса (ода и *lament* «Героям Перекопской битвы»), и патриотическая тема. Бушующая стихия «Патетической» заключена в каркас стройной симметрической формы,

и «Наша земля» (4-я часть) – ее центр. Свиридов далек здесь от официального патриотизма и официального оптимизма, процветавших в советском искусстве (начало части – одинокий наигрыш, конец – траурный марш). И главная идея этой части (помимо свойственного русскому сознанию и по сей день сравнения своей земли с благополучными чужими), думается, в том, что земля *наша* и для «белых», и для «красных». Не случайно перед этим композитор оплакивает и тех и других. Примечательная деталь – переключка с прощанием Врангеля: «трижды землю поцеловавши...»

Поэма для голоса и фортепиано «Отчалившая Русь» (1977) написана на стихи и отрывки из поэм С.А. Есенина 1917–1920 годов. Но прямого обращения к теме гражданской войны здесь нет. Это, скорее, глубокое переживание и осмысление тех результатов и последствий, которые война принесла стране. В «Отчалившей Руси» Свиридов завершил свой миф о России, в котором сложно сплелось фольклорное и сакральное. Это и град Китеж, и древняя звездная мифология, где земля и небо, реальная и неземная жизнь как бы опрокинуты навстречу друг другу, отражаясь одна в другой.

Итак, в стройной картине свиридовского творчества произведения, в которых композитор пытается осмыслить гражданскую войну как трагедию русской истории и личной судьбы, образуют своего рода трилогию:

«Поэма памяти Сергея Есенина» – мир и война;

«Патетическая оратория» – война и мир;

«Отчалившая Русь» – рефлексия, где появляется тема апокалипсиса («Трубит, трубит погибельный рог»), где одинокий вопрос: «Симоне, Петр, где ты?..», остается без ответа и где Русь окончательно отчалила в неведомый путь, прозреть который и по сей день не дано никому.

Примечания

¹ *Кифнарская Д.К.* Из города Китежа. Беседа с Г.В. Свиридовым // Московские новости. 1995. 10–17 декабря. (№ 85).

² Из личной беседы.

³ См., например: *Сохоp А.Н.* Свиридов // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша. Т. 4. Ст. 885–886. М., 1978; *Лучки-*

на М.М. Миф о России в творчестве Г.В. Свиридова: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2012; и пр.

- ⁴ Благодарю Е.С. Власову, обратившую мое внимание на статью «Прошло время золотое...». Частушки и песни коллективизации на Кубани 1930-х годов». Публикация Е. Власовой, З. Водопьяновой и Т. Домрачевой // Наследие. Русская музыка – мировая культура. Вып. 1: сб. статей, материалов, писем, воспоминаний / ред.-сост. Е.Г. Сорокина, Е.С. Власова. М., 2009; где высказаны предположения, что Свиридов мог знать частушку, которую использовал в «Крестьянских ребятах», изменив смысл на прямо противоположный:

Частушка

Пароход идет –
Вода кольцами,
Будем рыбку кормить
Комсомольцами.

Свиридов

«Поэма памяти Сергея Есенина»
Гармонь моя
С колокольцами,
Будем рыбку кормить
Добровольцами.

Таким образом, для посвященных «оппозиционный голос автора получает конкретное подтверждение через наличие амбивалентных смыслов в используемом им тексте» (С. 168). Добавлю лишь, что и у Есенина в поэме «Песнь о великом походе», откуда взят текст для этой части «Поэмы...» Свиридова, дается несколько иной, но идентичный по смыслу вариант народной частушки:

Пароход идет
Мимо пристани,
Будем рыбку кормить
Коммунистами.

- ⁵ *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба / сост. А.С. Белоненко. М., 2002. С. 213.

- ⁶ Там же. С. 49–50.

- ⁷ Там же. С. 102.

- ⁸ Там же. С. 123.

- ⁹ Там же. С. 350.

ОБРАЗЫ АПОКАЛИПСИСА
В «DIES IRAE»
РОДИОНА ЩЕДРИНА

Родион Щедрин – знаковая фигура в музыкальном искусстве нашего времени. Его творчество – яркий срез художественной культуры современной эпохи. Плюрализм культур, стилей, идей, борьба разнообразных мнений запечатлены в опусах композитора. Историческое прошлое России, осмысливаемое Щедриным, является важнейшим элементом трансляции культурных ценностей русского народа, так необходимых в период исканий, ошибок и разочарований.

Музыка Щедрина располагает к общению, наделена свойствами коммуникативности, что проявляется в органичном взаимодействии системы художественного текста произведения с различными инотекстовыми культурными пластами – фольклорными традициями, православным каноном, музыкой различных эпох и стилей, жанрами и формами изобразительного искусства, литературы и театра, кинематографом и искусством рекламы, а также контрастными реалиями современной жизни; в особом внимании к формам функционирования музыкального текста в послекомпозиционный период.

Базовое свойство стиля Щедрина – традиции русской музыкальной культуры, стабильное тяготение к русским сюжетам и образам, национальная основа в многообразных своих проявлениях, будь то великие произведения русской классической литературы (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Л.Н. Толстой, Н.С. Лесков, А.П. Чехов) или стихи русских поэтов XX века (О.Э. Мандельштам, А.А. Вознесенский, А.Т. Твардовский), страницы национальной истории или мудрость народной сказки, характерность народных персонажей или пародии на бюрократию, тексты православных молитв или

житийных источников. Находясь в постоянном и неутомимом творческом поиске, Щедрин ежегодно дарит миру новые музыкальные события.

Тема истории России глубоко пережита и прочувствована Щедриным. Ведь сами факты биографии композитора и истории его семьи наглядно иллюстрируют трагические события, происходящие в стране: родных Щедрина не обошли стороной ни сталинские репрессии, ни Великая Отечественная война. Достовернее всего это отражают воспоминания самого Щедрина, вышедшие в 2008 году и названные «Автобиографические записи»¹. Щедрин много вспоминает о своем «военном» детстве: бомбежки, побеги на фронт, эвакуация в Куйбышев и голод. В этот же период Щедрин стал свидетелем значительных для российской культуры и истории музыки событий. Это репетиции Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича. На генеральной репетиции, когда первый раз целиком прозвучало это великое произведение, ему посчастливилось быть. «На премьере я не был, не взяли. Если бы понимал хоть в сотую долю значимость этого вчера, то прорвался бы, пролез, перелез, прополз, проник бы. Но без малого 10 лет – возраст самый несознательный», – пишет Щедрин².

Однако произведений, непосредственно связанных с военной тематикой, у Щедрина немного. Эпизоды военного детства Щедрина откликаются в замысле Второй симфонии (1965), посвященной воспоминаниям о войне. В необычном цикле 25 прелюдий представлены контрасты мирной жизни и картины военных действий с подчас натуралистическими изобразительными фрагментами. Симфонии предпослан эпиграф из стихотворения А.Т. Твардовского «Когда окончилась война». Три годами позже Щедрин вновь обратился к военным стихам Твардовского, которые легли в основу цикла из четырех хоров: «Как дорог друг», «Прошла война», «Я убит подо Ржевом», «К вам, павшие». Этот опус Щедрин посвятил памяти своего двоюродного брата Олега, не пришедшего с войны.

Спустя 45 лет Щедрин создает сочинение, где образы жизни и смерти, войны и мира, конца света и возрождения занимают центральное место. 59-я Международная неделя органной музыки в Нюрнберге, прошедшая в июне

2010 года, была посвящена 65-летию окончания Второй мировой войны. Девизом фестиваля стал тезис: «*Vita et Mors – Mors et Vita* / Жизнь и смерть – смерть и жизнь». Важным событием Международной недели органной музыки стала премьера 5 июня 2010 года «Dies irae» Щедрина для трех органов и трех труб – сочинения, написанного по заказу Нюрнберга. «Dies irae» Щедрин посвятил своему близкому другу, поэту А.А. Вознесенскому, незадолго до премьеры ушедшему из жизни (1 июня 2010 года).

Композитору была предоставлена уникальная возможность реализовать в своем произведении одновременное звучание трех органов, наличие и техническое состояние которых (центральный орган, орган Лаврентия и орган Штефана) является богатством и гордостью Нюрнбергского собора Святого Лаврентия. Щедрин так рассказывал о замысле своего сочинения «Dies irae» («Судный день»): «Они решили для этой церкви заказать сочинение с использованием всех трех органов. Вначале заказ показался мне очень странным. Я попросил их выслать мне регистровку всех органов и их местоположение (один орган внизу, второй наверху и третий посередине). Я в это время сотрудничал с оркестром Мариинского театра и был восхищен изумительной игрой трубачей. Слыша звуки этих труб, я подумал, а что если я добавлю три трубы к трем органам? Мне ответили: “Это немножко странно, но давайте”. Получилось очень интересно, правда, играть это сочинение вряд ли возможно в другом месте»³.

Источником вдохновения для Щедрина послужила книга гравюр на дереве А. Дюрера «Апокалипсис». Образы визуальных искусств – живописи, иконописи, фотографии уже не раз становились стимулами художественных замыслов Щедрина: «Автопортрет» для симфонического оркестра, «Фрески Дионисия» для 9 инструментов, «Российские фотографии» для струнного оркестра. «Dies irae» – еще одно сочинение, непосредственно связанное с изобразительным искусством. Мотивы библейского толкования о приближающемся конце человеческого существования сыграли решающую роль и для возникновения книги Дюрера, тематика которой не теряет и в наше время своей актуальности в христианском мире.

Дюрер создал свои 15 гравюр-иллюстраций к Апокалипсису в пору напряженного ожидания страшного суда и конца света. Канун 1500 года совпал с серьезным кризисом в Германии. В конце XV века в Европе казалось, что все пророчества апостола Иоанна Богослова сбываются. В 90-е годы XV века свирепствовала чума, один за другим выпадали неурожайные годы, увеличивались поборы, начинались крестьянские волнения, усиливался разгул инквизиции. Верующие обращались к последней книге Библии в поиске ответов на свои насущные вопросы.

Силой воображения художника легенда переплелась с действительностью и получила новую жизнь, наполненную драматическими противоречиями времени, которое предшествовало Реформации. «Апокалипсис» Дюрера был воспринят современниками не только как символ судьбы человечества, но и как олицетворение их собственных страданий и надежд. Серия из 15 гравюр Дюрера, иллюстрирующая Откровение Иоанна Богослова, была впервые опубликована в 1498 году в Нюрнберге на латыни и немецком языке. При создании гравюр Дюрер опирался на работы предшественников – Библию Кобергера и Библию Грюнингера.

М. Дворжак акцентирует внимание на необычности стиля речи Откровения Иоанна Богослова, чем оно выделяется из других частей Нового Завета, где ведется спокойное и размеренное повествование: «Апокалипсис, как никакое другое произведение мировой литературы, переполняет страстно необузданная и частично, без всякого сомнения, намеренно мрачная фантазия: образ громоздится на образ, символ на символ, видение на видение, и все это написано неистово взволнованным и благодаря этому временами властно увлекающим языком: древний иудейский профетизм доходит здесь до страшных лихорадочных видений»⁴.

В Откровении Иоанна Богослова широко используется символика, возможно, с целью сокрытия ее значения от врагов церкви первого столетия. Символы Книги далеко не всегда ясны и подлежат интерпретации. Из-за того, что Книга написана в особой манере, богословы подходили и подходят к ее содержанию, руководствуясь различными принципами толкования – историческим, футуристическим, герменевти-

ческим, аллегорическим и др. Апокалипсис на протяжении многих веков очень часто подвергался искаженной трактовке, пониманию и употреблению. Многие по-разному объясняют истины, изложенные в Книге Откровения. В большинстве случаев, однако, подлинный смысл помогает установить сопоставление с прежними ветхозаветными и новозаветными пророчествами. Оно-то и побудило многих толкователей увидеть в Книге Откровения вполне реалистические предсказания того, что должно произойти в будущем.

Однако, по-видимому, Господь не предназначал для этой Книги буквальное и однозначное толкование, когда какой-то конкретный символ применяется к одному конкретному событию в истории и не распространяется на другие эпохи. В Апокалипсисе излагается учение о конце мира и судьбе всей человеческой истории в связи со вторым пришествием Господа. При этом многие страшные образы Откровения давно уже стали реальностью и повторяются из века в век с новой неожиданной силой. Видения с «печатами», «трубами» и «чашами» пророчеств характеризуют общее течение истории, но не исключают и возможности их конкретного событийно-фактологического воплощения. Так, XX век прошел под знаком зверя – всеобъемлющей тоталитарной системы с властью «над всяким коленом и народом, и языком и племенем» (Откровение 13:7), принуждающей к божескому поклонению зверю личному (В.И. Ленин, И.В. Сталин, А. Гитлер, Б. Муссолини, Ким Ир Сен и др.) силой физической, идеологической и экономической.

Если придерживаться исторической точки зрения в толковании Откровения, то в 8-й главе Книги «Семь труб ангелов» можно увидеть все войны, революции и катастрофы XX века. По мнению св. Андрея Кесарийского, под описанием труб первых двух ангелов разумеются войны, о которых Господь Иисус Христос также предупреждал в Евангелии. «Град означает, что эти наказания будут посланы с неба по праведному суду. Огонь с кровью – разорение городов, происходящее всегда от рук воюющих, пожары и междоусобия, во время которых, как видимо, будет избито не менее третьей части всех живущих на земле тварей: в войнах гибнут не только люди, но и земные произведения. Наше мне-

ние о вышесказанном находит себе подтверждение и у блаженного Иоилиа, который говорит, что прежде наступления великого дня судного на землю будут посланы кровь и огонь, и курение дыма (Иоиль 2, 30–31)»⁵.

Толкуя видения 6-й главы Апокалипсиса о четырех всадниках, св. епископ Кесарийский прямо указывает на две мировые войны XX столетия, которые не идут ни в какое сравнение со всеми войнами прошлого. В 1969 году на сессии Международного Красного Креста было объявлено, что с начала XX века в войнах погибло более 90 миллионов человек. «И вот передо мной другой конь. Этот был огненно-красный. Всаднику на нем дано было лишить живущих на земле мира, чтобы убивали люди друг друга. Огромный меч был дан ему» (Откровение 6:4)⁶.

Дюрер запечатлел в гравюрах не все 22 главы Апокалипсиса, но именно устрашающий образ всадников, несущих войну, голод, разрушение, суд, смерть, вдохновил художника на шедевр, который выходит далеко за пределы эстетических категорий его эпохи. На гравюре изображено четыре всадника (справа налево): первый – Завоевание с венцом и луком; второй – Война с мечом; третий – Голод с весами; четвертый – Смерть, в отличие от других всадников на неподкованном неоседланном тощем коне. Динамичность и повышенную экспрессию изображению передает избранный диагональный ракурс композиции: во весь опор несутся страшные кони, клубятся облака, ограниченные нервными контурами пульсирующих линий, вверху парит белый ангел, который будто бы благословляет грозное апокалиптическое войско. Создается впечатление, что по эмоциональному накалу действия фигурам не хватает места в раме картины. Страшная кавалькада едва вмещается в лист. Изображение как будто начинает звучать, действующие лица вдруг оживают: мы слышим устрашающее бряцание весов, топот копыт, шумное дыхание животных и последние крики оцепеневших в ужасе грешников.

Немалое место в тексте Откровения отведено числовой символике – Апокалипсис переполнен ею, как ни одна другая книга Святого Писания. На первом месте здесь стоит наиболее часто встречающееся число 7 (41 раз): 7 духов, 7 све-

Таблица 1

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Схема	A	B	C	D	A ₁	E	F
Цифра по партитуре	ц. 1	ц. 4	ц. 6	ц. 9	ц. 11	ц. 13	ц. 21
Темп	Grave	Poch. più mosso	Poch. meno mosso	Lento assai	Tempo I. Grave	Allegro marziale	Grave
Тембровый состав	3 органа и 3 трубы	3 органа	3 трубы и 3 органа	3 органа и 3 трубы	3 органа	3 органа и 3 трубы	3 трубы и 3 органа
Артикуляция	Più pesante – органы; cant. declamando, port. – трубы	secco	cantabile, dolcissimo	ц. 10 – трубы, quasi coro da lontano	pesante	Marcatis-simo	cantabile espressivo
Динамика	ff	f-p-fp-f	p-pp	pp-ppp	sub. ff	ff-fff	poco meno f

тильников, 7 ярких факелов, 7 церквей, 7 печатей, 7 рогов и 7 очей Агнца, 7 язв, 7 громов, дракон с семью головами, 7 диадем, «погибло от землетрясения 7 тысяч человек», 7 ангелов с семью бедствиями, 7 золотых чаш гнева Божия, 7 голов, 7 гор, 7 царей... Образам и ассоциациям, стоящим за этим числом в мистических текстах, посвящено большое количество исследований. Известно, что ему придают значение основного священного числа Святого Писания. В каббалистической числовой символике 7 «означает полноту раскрытия космоса или духовного мира». Да и сам план Откровения имеет четкую седмичную структуру.

Символическое значение числа 7 в последней книге Библии и его многочисленное использование в гравюрах Дюрера нашло свое яркое отражение и в произведении Щедрина. Форма пьесы «Dies irae» соответствует седмичной структуре Апокалипсиса и будто бы воплощает 7 видений Иоанна. В произведении 7 разделов, которые складываются в сквозную композицию, организованную монтажным способом, лишь с одной вариантно измененной репризой. Каждый раздел этой 16-минутной пьесы основан на новом музыкальном материале. Контрастируют разделы благодаря внезапной смене фактуры и темпа.



Пример 1



Пример 2

В средние века иконопись, алтарная живопись – любое произведение религиозной тематики было наполнено символами. Эти символы были понятны современникам. Они есть и у Дюрера. Одновременно множеству намеков Апокалипсиса о конце света Дюрер придал вполне конкретный вид и актуальный смысл. Почти в каждом листе серии была заложена идея борьбы и противопоставления добра и зла, света и тьмы. Эта же антитеза – в основе замысла «Dies irae» Щедрина. Противопоставление образных сфер реализовано в композиции благодаря разведению тембровых, фактурных и звуковысотных параметров музыкального языка.

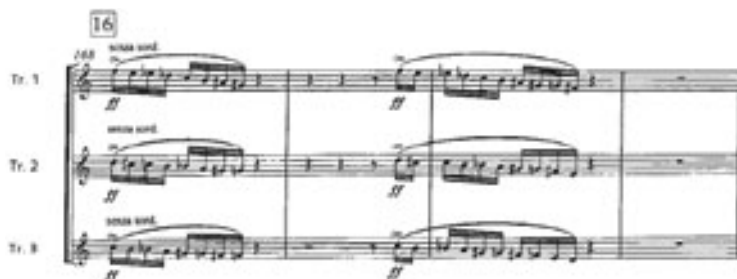
Негативная сфера образов Апокалипсиса выражается в музыкальном материале партий трех органов и в самом органном тембре, низкие регистры которого порой напоминают само рычание «зверя с семью головами и десятью рогами». Такова ползущая басовая тема *riù pesante* первого раздела (см. *таблицу 1*, разделы «А» – ц. 1 и «А₁» – ц. 12 на схеме, *пример 1*). Иной облик зла – угрожающие сухие (*secco*) аккорды, постепенно превращающиеся в кластеры второго раздела композиции (см. *таблицу 1*, раздел «В» –

ц. 4 на схеме). Есть еще хроматический нисходящий канон у трех органов (ц. 8) в третьем разделе (раздел «С» на схеме) и тревожное тремоло в четвертом разделе (ц. 9). Но самый агрессивный образ темных сил показан в наступательном движении оstinatного маршеобразного шестого раздела (см. *таблицу 1*, раздел «Е» – ц. 13, *пример 2*).

Тембр трубы концентрирует ангельское, светлое начало, хотя образы ангелов в Откровении Иоанна Богослова разные и совсем неоднозначны. Все же у Щедрина в «Dies irae» появление светоносного тембра трубы (разделы «А», «С» и «F») несет надежду и символизирует благодать Божию. Особенно впечатляет переключка труб раструбами вверх в последнем седьмом разделе (ц. 21, *пример 3*). Сразу вспоминаются слова предпоследней главы Апокалипсиса: «Сотрет он (Бог) все горькие слезы с очей их: не будет уже смерти; ни скорби не будет больше, ни крика, ни боли, ибо все прежнее ушло» (Откровение 21:4)⁷.



Пример 3



Пример 4



Ил. 1. А. Дюрер. Снятие седьмой печати, первые четыре трубы

Исключением, пожалуй, становятся 7 трубных сигналов, которые прорезают аккордовое остинато органов (ц. 16–18, *пример 4*). Семь раз трубят ангелы, возвещающие о войнах, землетрясениях, страшных катастрофах и бедствиях, о чем



Ил. 2. А. Дюрер. Четыре ангела смерти

повествуют 8-я и 9-я главы Апокалипсиса. У Дюрера этот текст иллюстрируют гравюра 8-я «Снятие седьмой печати, первые четыре трубы» и гравюра 9-я «Четыре ангела смерти». Этим изображениям почти зримо соответствует музы-

Dies irae
nach den Holzschnitten „Die Apokalypse“
von Albrecht Dürer

Rodion Shchedrin
* 1932

Grave

Trumpete 1 in C

Trumpete 2 in C

Trumpete 3 in C

Orgel 1
(Hauptorgel)

Orgel 2
Laurentius-Organ

Orgel 3
Hephanus-Organ

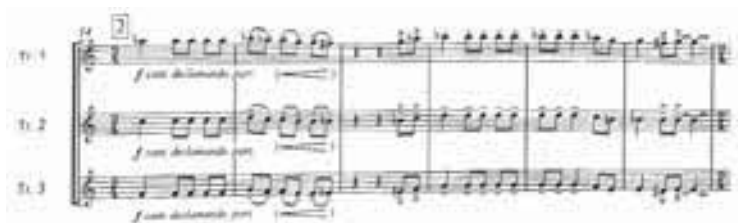
Пример 5

кальный материал маршеобразного шестого раздела (*Allegro marciale*), наиболее развитого, динамичного и «событийного» раздела композиции «Dies irae», вернее его эпизода (ц. 16–18, *примеры 2, 4*). По-видимому, здесь воплощаются не только звуковые образы упомянутых гравюр 8-й и 9-й.



Ил. 3. А. Дюрер. Видение Иоанном семи светильников

Музыкальное содержание данного раздела вызывает ассоциации и с гравюрой 4-й «Четыре всадника», и с изображениями 12-й и 13-й гравюр «Битва архангела Михаила с драконом» и «Зверь с семью головами и зверь с рогами агнца».



Пример 6

Тематическое и тембровое противопоставление образных сфер подкрепляется гармоническими и фактурными планами. Монтажно организованную композицию «Dies irae» скрепляет ее звуковысотная сторона. В музыке отчетливо ощущается центральный тон С, который становится точкой опоры и цементирует разноплановый материал произведения. С этой стороны показательны обрамляющие разделы формы (см. Вступление, *пример 5*). На такой прочный обертоновый фундамент надстраиваются разные созвучия от трезвучия C-dur с внедренными тонами *a* и *cis*, на котором замирает звучание последнего раздела сочинения, до мощных многозвучных, почти кластерных аккордов в кульминационной зоне на *fff* (ц. 20).

Диссонирующие аккордовые наложения и кластеры – это звуковое поле органов собора Святого Лаврентия в Нюрнберге, где пространственное их расположение призвано усилить акустические эффекты. Ансамбль трех труб презентует исключительно чистые и прозрачные гармонические краски, начиная с трезвучия *f-moll* в первом их появлении (ц. 2). Однако в этой трубной теме можно услышать и аллюзию на средневековую секвенцию «Dies irae» – такова оборотная сторона света ангельского (*пример 6*).

Не стоит также забывать про артикуляцию – этот параметр всегда очень важен для Щедрина, ибо он может иметь очень большое значение в композиции. В данном уникальном опусе для трех органов и трех труб артикуляция тоже работает на идею и делает более рельефным и отчетливым противопоставление апокалиптических образов добра и зла, жизни и смерти. Вся негативная сфера

в партиях органов сопровождается пометками *più pesante, secco, marcatissimo* (примеры 1, 2), а выступления солирующих труб проходят с ремарками *cantabile, cantabile declamando, cantabile espressivo* (примеры 3, 6).

На гравюрах Дюрера интересно рассматривать детали. Каждый лист максимально насыщен образами и символами, так что иногда в одном изображении соединяются сюжеты нескольких глав. Это качество изображений художника нашло точки соприкосновения с особенностями монтажного типа музыкального мышления Щедрина, при котором сжатость, лаконичность, повышенная информативность действия выходят на первый план. Однако ни у Дюрера, ни у Щедрина это вовсе не пересказ Апокалипсиса средствами изобразительного искусства и музыки. При этом иллюстративность, скорее изобразительного, чем содержательного характера, пьесе Щедрина отчасти свойственна и реализуется в отдельных разделах.

Что же увидел и услышал в дюреровских гравюрах Щедрин? Композиция «Dies irae» начинается вступлением. Вышагающие громады аккордов трех органов ассоциируются с архитектурными образами храмов (пример 5), тех самых семи церквей, о которых повествуется в главе 1 «Апокалипсиса» и в гравюре «Явление Иоанну Христа и сути семи церквей», иллюстрирующей этот текст (см. ил. 3). На гравюре изображен Творец, держащий в одной руке запечатанную Книгу Судеб, а в другой – семь звезд, которые символизируют ангелов-покровителей семи самых крупных из первых христианских общин, церквей. Сами же храмы символизируют семь светильников. Из уст Творца выходит меч – символ божественного слова. Интересно, что уже во вступлении есть намек на сакральное число Апокалипсиса – ведь взятых аккордов здесь 7: трехкратно повторенная фактурно-гармоническая модель из двух аккордов с остановкой на варианте центрального созвучия (*c – as – es – des – f – b*) и замыкающей малой секстой фиксирует звуковысотную опору композиции.

Драматургический и динамический профиль этой сквозной формы разделяет ее на две неравные половины: медитативную (т. 1–125 до ц. 13) и действенную (т. 126–288 после ц. 13). В этом смысле можно провести параллель тек-

сту Апокалипсиса, содержание которого и смысл пророческих видений богословы-толкователи при его исследовании разделяют на две части с введением и заключением: первая часть – главы 1–3, вторая – главы 4–22:5. Первая часть содержит послания к семи малоазийским церквям, с обозначением их достоинств и недостатков, с предугадыванием их будущей судьбы. Здесь преобладает историческая форма древних пророчеств и нет ничего эсхатологического: все ограничивается течением настоящего времени или близкого будущего. При этом толкователи, как правило, указывают, что Иоанн «писал семи церквям, однако же, говорит всем».

Содержание второй части резко отличается от содержания первой; точно так же отлична и форма изложения. Во второй части Апокалипсиса эсхатологические истины раскрываются апокалиптическим способом, то есть через картины, символы и видения, иногда странные и недоступные для ясного представления. По отношению к такого рода содержанию и его изложению задачи толкователя более сложны и затруднительны. Поэтому, кажется, нет двух толкователей, которые бы вполне сходились между собою. Однако, по общему убеждению исследователей, Апокалипсис представляет собою несколько групп видений, отчасти параллельных между собою.

Именно видения отразил Дюрер в своих гравюрах, выбрав из огромного поэтического богатства Откровения моменты чувственно изобразимые, то есть те, которые можно соотнести со зрительным восприятием: видение престола на небе, и Сидящего с запечатанною книгою в деснице, и Ангела посреди престола для раскрытия печатей книги (4–5-я главы и гравюра 2 «Видение Иоанном семи светильников»); явления коней после раскрытия каждой печати (6-я глава и гравюра 4); видение под жертвенником душ убиенных за слово Божие при раскрытии пятой печати, а по снятии шестой печати – явления мирового переворота и ужас всех живущих на земле (6-я глава и гравюра 5); видение четырех Ангелов на четырех углах земли и Ангела, сходящего с неба с печатью Бога в руке для запечатления 144 тысяч рабов Божиих (7-я глава и гравюра 6 «Четыре ангела, сдерживающих ветры, и 144 000 запечатленных»);

раскрытие седьмой печати и звуки шести труб, сопровождавшиеся казнями (8–9-я главы и гравюра 8); великое знамение: видение жены, облеченной в солнце, и красного семиглавого дракона (12-я глава и гравюра 11); борьба архангела Михаила с драконом и низвержение этого последнего на землю (13-я глава и гравюра 12); видение вавилонской блудницы, сидящей на звере (17-я глава и гравюра 14); видение нового неба, новой земли, нового Иерусалима и его обитателей (21–22-я главы и гравюра 15).

Пространство первой рефлексирующей половины «Dies irae» Щедрина составляют Вступление и пять разделов (*A – B – C – D – A1* по схеме), а в зону активного действия попадают лишь два последних раздела (*F – E* по схеме). Да и то в заключительном разделе, выполняющем функцию катарсической коды, осмысливаются произошедшие события. Вторая половина оказывается длиннее по количеству тактов, но много короче по времени ее звучания, так как она событийна, наполнена видениями, главный пафос которых – сопротивление силам зла и борьба с ними. Этим смыслом наполнен шестой, семантически плотный, раздел (ц. 13–21), который в свою очередь представляет собой последовательность из трех эпизодов «битвы» на единой динамической волне с кульминацией (ц. 20–21).

Седьмой раздел – прозрачная и светлая полифоническая переключка трех труб раструбами вверх, с бережной передачей звука от одного исполнителя ко второму, от второго – к третьему (нотный пример 3). Это, по-видимому, музыкальная иллюстрация к последней, 15-й, гравюре Дюрера «Низвержение Сатаны в бездну и Новый Иерусалим», которая отражает смысл текста 21-й и 22-й глав Откровения. Интересно, что звуковысотной основой этой канонической игры света и тени становится диатонический звукоряд гармонического ре минора-мажора *d – e – f – fis – g – a – b – cis*, где опорными становятся звуки, обрисовывающие трезвучие мерцающего миноро-мажора. Гармоническим фоном этого ликующего пения труб являются долго длящиеся полиаккорды органов: трезвучия *d-moll* и *C-dur* (ц. 21. т. 227–231), *A-dur* и *d-moll* (т. 232–234), *d-moll* и *e-moll* (т. 235–237), имитация каденции в одновременном сочетании кадансо-

вого квартсекстаккорда и неполного доминантсептаккорда (без квинты) ре минора (т. 240–249).

8 звуков настоящего звукоряда вновь восходят к числовой символике Апокалипсиса. Святые отцы придавали цифре 8 особый символический смысл. Это жизнь будущего века, нескончаемый восьмой день в непрестанном богообщении, освещаемый славой Божией, светильник которого – Агнец: «Не нужно этому городу, чтобы солнце и луна светили ему. Слава Божия воссияла над ним, и Агнец – солнце его» (Откровение 21; 23)⁸. В качестве «восьмого дня сотворения мира» и начала новой эпохи воспринимается возрождение Иисуса Христа, поэтому чаши для крещения часто делаются восьмиугольными. Звезды с восемью лучами в романской культуре, круглые окна с восемью ответвлениями, восемь концов мальтийского креста являются олицетворением этой же аллегии. Особое мистическое значение цифре 8 придается в Книгах Сивилл, где гематрия имени «Иисус», написанного по-гречески, составляет число 888 – символ избыточного достатка в причастии к Божественной жизни.

Музыкальное содержание опуса Щедрина, созданного к годовщине окончания Второй мировой войны и под впечатлением от Апокалипсиса Дюрера, побуждает искать в нотном тексте тему «Dies irae» как средневекового символа Страшного Суда. В точном варианте она не цитируется. Однако аллюзии на мотивы секвенции, ее интонационные и ритмические фигуры имеются в призыве труб в начале композиции при первом их появлении (ц. 2, *пример 3*) и в остинатном музыкальном материале трех органов шестого раздела (ц. 13, *пример 2*), изобразительность которого ассоциируется с главной битвой сил добра и зла книги Откровения и одновременно с ужасами Великой Отечественной войны.

По значимости в тексте Откровения Иоанна Богослова после семеричной символики следует двенадцатиричная (частота упоминания – 23 раза), а затем троичная (41 раз). Предпочтение в «Dies irae» числу 3 (3 трубы и 3 органа) имеет для глубоко верующего Щедрина особое смысловое значение – крепкая вера в Святую Божественную Троицу, в Бога Отца, Сына и Святого Духа, которая во все времена являлась и является надежной защитой для человека. Книга Открове-

ния заканчивается пророчеством о том, что победа Бога над Дьяволом увенчает тяжелую борьбу. В обновленном творении Бог будет пребывать среди людей в вечном Небесном Иерусалиме.

Намерением создателя этого сакрального текста было научение и утверждение всех христиан в вере и надежде, посему и задача толкования должна состоять в стремлении пробудить и усилить интерес к Апокалипсису и желание углубиться в его содержание и стремление извлечь из него возможную душевную пользу. Традиции воплощения сюжета Апокалипсиса в изобразительном и музыкальном искусстве уходят далеко в эпоху Средневековья. Дюрер гениально выполнил эту миссию средствами изобразительного искусства в конце XV века. Многие композиторы XX века – С.А. Губайдулина, А.С. Караманов, В.И. Мартынов, С.С. Беринский, Р.К. Шедрин – ставили перед собой ту же задачу⁹. Каков эстетический и духовный результат ее решения, покажет время.

Каждая эпоха по-новому читает Апокалипсис, иначе видит и понимает его символику, по-своему толкует пророчества о конце света и мировой катастрофе. Наши современники воспринимают Откровение Иоанна Богослова довольно мрачно, несмотря на его ликующие обещания, что «побеждающий облечется в белые одежды», а Агнец станет Светом для нового Небесного града Иерусалима, так что солнце окажется ненужным. Читая Апокалипсис сегодня, мы чувствуем, как притягивают и завораживают нас устрашающие видения Иоанна Богослова. Так, впрочем, бывало уже не раз в переломные кризисные эпохи. Черное и белое, свет и тьма, добро и зло, мир и война, жизнь и смерть – эти вечные символы вне времени и пространства.

Примечания

¹ *Шедрин Р.К.* Родион Шедрин. Автобиографические записи. М., 2008.

² Там же. С. 24.

³ Санкт-Петербургский государственный университет. Встреча с балериной Майей Плисецкой и композитором Родионом

Щедриным. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://acthall.spbu.ru/events/Schedrin-Plisetskaya>.

⁴ Дворжак М. «Апокалипсис» Дюрера [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://izosfera.ru/MasterClass/«apokalipsis»-dyurera>.

⁵ Св. Андрей Кесарийский. Толкование на Апокалипсис Святого Иоанна Богослова [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.pravlib.ru/andrey_tolkovanie.htm.

⁶ Новый завет в современном русском переводе. М., 2000. С. 460.

⁷ Там же. С. 478.

⁸ Там же. С. 479.

⁹ Немало примеров отражения апокалиптических мотивов в наше время имеется в литературе, изобразительном искусстве и кино. В художественной литературе постмодерна можно обнаружить множество разножанровых текстов, формирующих современную литературную эсхатологию: «День рождения покойника» Г.Н. Головина, «Похороны кузнечика» Н.М. Кононова, «Голова Гоголя» и «Быть Босхом» А.В. Королёва, «Прыжок в гроб» и «Живое кладбище» Ю.В. Мамлеева, «Ведьмины слезки» Н.Н. Садур, «Веселые похороны» Л.Е. Улицкой, «Кладбищенские истории» Б. Акунина, «Похищение Европы» Е.Г. Водолазкина, «Московские тени» Р.В. Сенчина и др. Современная фильмография тоже свидетельствует о частом обращении к сюжетам «Откровения Иоанна Богослова»: «Омен» – серия британских мистических триллеров о приходе и становлении Антихриста, фильмы «Апокалипсис сегодня» Ф. Копполы (1979), «Иди и смотри» Э.Г. Климова (1985), «Жертвоприношение» А.А. Тарковского (1986), «Армагеддон» М. Бэя (1998), «Апокалипсис» М. Гибсона (2006), «Багровые реки 2: Ангелы апокалипсиса» О. Даана (2009), «2012» Р. Эммериха (2009), «Нострадамус: 2012» Э. Пиккарда (2009) и многие другие.

ТЕРПСИХОРА В СОЛДАТСКОЙ ШИНЕЛИ

Много ли мы помним балетов, посвященных Великой Отечественной войне? Много ли сегодня, в дни 70-летия Победы (так же, как и в дни 60-летней и 50-летней годовщины), предпринималось попыток поставить балет о войне? Не случайно эти вопросы заводят в тупик, так как военная тема оказалась одной из самых сложных для воплощения на балетной сцене. Вместе с тем советский балетный театр уже в годы войны пытался создать спектакль, в котором бы отразились события тех страшных лет, а начиная с середины 1950-х годов военная тема становится одной из лидирующих по числу воплощений, если говорить о современных сюжетах в балете. Однако на этом поле у советского балета было больше поражений, чем побед¹, хотя в прессе спектакли 1950–1970-х годов часто удостаивались высокой оценки. Но уже сам факт, что сегодня эта страница отечественного балетного театра абсолютно забыта, красноречив. Впрочем, и в советское время не появилось ни одного специального исследования на данную тему; источниками информации в данном случае могут служить краткие сведения и отзывы о спектаклях в разнообразных сборниках, посвященных балетному театру², пресса о спектаклях, программки, воспоминания хореографов и артистов и, конечно же, архивные материалы, подавляющее большинство которых не опубликовано и не изучено. В нашей статье мы обратимся лишь к одному, самому первому этапу воплощения в балете темы Великой Отечественной войны.

В годы войны не было театра, который не устраивал бы концерты для воинских частей и госпиталей. Лучшие артисты страны входили в состав выездных бригад. Особенно

была известна «звездная» бригада Большого театра, в которую входили О.В. Лепешинская, П.А. Гусев, М.М. Габович и В.А. Преображенский. Такие бригады называли в шутку «Терпсихора в солдатской шинели». Какой опасности порой подвергались лучшие артисты балета, можно узнать из воспоминаний выдающейся балерины, примы Театра оперы и балета имени Кирова³ О.Г. Иордан: «Как-то мы приехали на передний край – он был недалеко. Привезли нас в лес, поместили в командирской землянке. <...> Мы расположились отдыхать. Но не успели улечься, как начался сильный обстрел. Снаряды ложились совсем рядом. <...> Ударил еще снаряд – уже совсем рядом, комья земли полетели в маленькое окошечко. Все перевернулось, посыпалось, полетело со своих мест. Мы оказались сброшенными с кроватей, и когда я, совершенно ошеломленная, подняла голову, то увидела сквозь дыру небо и деревья <...> Один из часовых, стоявших у дверей, был убит, другому перебило ноги»⁴. Несмотря на огромный риск, выступления балетных артистов продолжались. Всего за годы войны состоялось около 1 350 000 выступлений, из них примерно 473 000 концертов и спектаклей прошли в зоне фронта. Балетмейстеры Большого театра Р.В. Захаров, А.И. Радунский, а также мастера малой формы Л.В. Якобсон и В.А. Варковицкий создавали хореографические миниатюры, посвященные событиям войны.

Так – с малой формы – балет начинал освоение военной темы. Это были злободневные концертные композиции, публицистически заостренные, близкие по духу к эстраде, плакату. Малая форма давала возможность экспериментировать и быстро откликаться на события дня: в этом смысле хореографические миниатюры создавались буквально по принципу «утром в газете, вечером в куплете».

Однако на большой сцене, впрочем, как и всегда, балетный театр не спешил отражать события современности. Положительных примеров история молодого советского балета еще не знала, зато хорошо помнила последствия статьи «Балетная фальшь»⁵ и разгром балетов Д.Д. Шостаковича «Светлый ручей», «Болт» и «Золотой век» – первых настоящих попыток показать жизнь советской страны на балетной сцене. Поэтому когда в 1941 году бои шли под

Москвой, театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, который оставался в столице, готовил к постановке балеты «Штраусиана» на музыку вальсов И. Штрауса и «Виндзорские проказницы» В.А. Оранского по комедии У. Шекспира. В других театрах центральное место занимало классическое наследие. Особой популярностью пользовались балеты П.И. Чайковского, число представлений «Лебединого озера» за первый год войны по стране выросло в среднем в 3–4 раза. В филиале Большого театра в 1942 году прошло 116 балетных спектаклей, но названий было всего шесть – «Лебединое озеро», «Баядерка», «Конек-Горбунук», «Дон Кихот», «Щелкунчик» и «Тщетная предосторожность», т.е. четыре из них – комедии.

Естественно, что в годы войны театрам было не до новых постановок. Но существовала партийная установка во что бы то ни стало продолжать театральные представления, выпускать премьеры и доказать миру, что советский артист готов танцевать даже под пулями. В 1942 году, к 25-летию Октябрьской революции, Большой и Кировский театры заключили договор о социалистическом соревновании: они обязались создать два новых советских спектакля, дать 1000 концертов и сформировать пять бригад для обслуживания фронта. Кировский театр обещание выполнил лишь отчасти: в Перми, куда он был эвакуирован, был поставлен балет А.И. Хачатуряна «Гаянэ» и хореографическая сюита «Три мая». Дань военной теме кировцы отдали тем, что «Гаянэ» заканчивался уходом главных героев на фронт. Большой театр 19 сентября 1943 года на сцене филиала в Москве представил премьеру оперы Д.Б. Кабалевского «Под Москвой» («В огне»). В списке же его балетных премьер находим лишь «Алые паруса» В.М. Юровского (1942 – Куйбышев, 1943 – Москва, филиал) и «Золушку» С.С. Прокофьева (1945).

Война закончилась, и, хотя стране предстояло решить несметное число более важных проблем, Центральный комитет партии серьезно озаботился тем, «чтобы у нас было изобилие духовной культуры»⁶. В 1946 году были проведены две идеологические кампании, призванные указать желаемые пути развития отечественной культуры (14 августа – Постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград», 26 августа –

«О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»). Среди прочего, «крупным недостатком» в обоих случаях называлось «удаление от современной советской тематики, одностороннее увлечение исторической тематикой, попытка заняться чисто развлекательными сюжетами»⁷.

И хотя музыкальный театр с первых послереволюционных лет вел планомерную работу по насыщению афиши советским репертуаром, результаты все еще не были достаточно удовлетворительными, и все понимали, что упрек серьезен и имеет основания. Поэтому такая установка не могла пройти и мимо руководителей балетных трупп, в репертуаре которых преобладали «Лауренсии» и «Дон Кихоты», то есть именно та самая историческая тематика и развлекательные сюжеты, которые стали предметом порицания. В докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград» А.А. Жданов говорил: «Наш народ ждет, чтобы современные писатели осмыслили и обобщили громадный опыт, который народ приобрел в Великой Отечественной войне, чтобы они изобразили и обобщили тот героизм, с которым народ сейчас работает над восстановлением народного хозяйства страны после изгнания врагов»⁸. Такие «рекомендации» без внимания оставлять было нельзя. И уже на следующий год, в июне 1947-го, на сцене Кировского театра появился первый многоактный балет о войне – «Татьяна»⁹, а годом позже, в 1948-м, в театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко состоялась премьера балета «Берег счастья»¹⁰.

Оба эти балета на сегодняшний день совершенно забыты. В настоящее время не только не существует ни одного специального исследования, посвященного этим произведениям¹¹, но и творчество композиторов А.А. Крейна и А. Спадавекиа все еще ждет своего исследователя, так как существующие монографии имеют характер краткого обзора жизни и творчества¹². Впрочем, если фигура Спадавекиа совершенно не увлекает современных музыковедов, то имя Крейна в последние годы все же стало звучать чаще, и есть надежда, что в будущем его музыка будет изучена и оценена по достоинству. Пока же необходимо отметить публикацию фрагмента переписки Крейна и Н.Я. Мясковского, не так давно осуществленную Е.С. Власовой¹³, тем более что она имеет

самое непосредственное отношение к нашей теме. Из нескольких писем, которыми обменялись композиторы в годы войны, мы узнаем, что работа над балетом «Татьяна» началась задолго до премьеры, еще в 1939 году. Предложение о создании нового балета, вероятно, было получено от дирекции Большого театра сразу после премьеры в Кировском театре «Лауренсии»¹⁴ Крейна, снискавшей большой успех. История создания «Татьяны» очень показательна. Из писем ясно, что работа над балетом превратилась в затяжной проект, печальный и болезненный для композитора: дирижер А.Ш. Мелик-Пашаев большого интереса к балету не проявлял, хореограф Р.В. Захаров лишь в 1943 году «более вразумительно» (по словам Крейна) приступил к этой работе, сценарий постоянно менялся и так и не был сформирован окончательно. «“Похищение Татьяны” превратилось в партизанку “Татьяну”. Либретто в муках, но основательно переработано. Много музыки пришлось написать заново. Первое действие до сих пор переделывается, <...> балетная классика 1 действия заменена русским сказочным стилем»¹⁵. <...> Стилистически особо не разгуляешься – балетмейстер большой пособник танцора – а они быстро теряют почву под ногами, как только тема – четкая не наверху, а где-нибудь в середине»¹⁶. В итоге сотрудничество Крейна с Большим театром так и не увенчалось успехом, но незавершенный балет вызвал интерес в Кировском театре, для которого в итоге и был доработан. Интересно, что после ленинградской премьеры, прошедшей далеко не так удачно, как ранее премьеры «Лауренсии», Большой театр вернулся к идее постановки этого балета на своей сцене под названием «Юность». Премьера анонсировалась в газетах, либретто вновь претерпело существенные изменения, а Крейну пришлось в очередной раз перекраивать музыку. Но и на этот раз премьеры не состоялась. Главной причиной тому стал тот факт, что в 1948 году Крейн, хотя и не упомянутый в Постановлении «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», попал в число антинародных композиторов, «Татьяна» была снята из репертуара Кировского театра, а работа над новой редакцией в Большом театре сведена на нет.

Но вернемся к разговору о сценических воплощениях «Татьяны» и «Берега счастья». Оба балета были поставле-

ны хореографом Владимиром Павловичем Бурмейстером, главным балетмейстером Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, как будто бы никто больше не решался братья за эту задачу. Неудивительно, что балеты выдержаны в одной эстетике и имели общий недостаток: балетный жанр с его условностью, необходимостью танца еще никак не сочетался с натурализмом, которого, как тогда казалось, требовала тема. Но при всех недочетах эти балеты не были «проходными», они сыграли важную роль в осмыслении военной темы на балетной сцене, выявили плюсы и минусы «реалистического» подхода.

И балетмейстеры, и участники спектаклей, и зрители понимали всю сложность, порой даже нелепость изображения событий военного времени посредством танца. Тем более что у балета были сильные конкуренты. С огромным успехом исполнял военные пляски Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской армии, а в репертуаре Ансамбля народного танца И.А. Моисеева были разнохарактерные тематические сценки и хореографический спектакль «Партизаны». Яркие танцевальные номера, не отягощенные развитым сюжетом и драматургией большого спектакля, чуждые балетной условности классического танца, исполняемые на любимую музыку военных лет, трогали зрителя гораздо больше, чем «правдивая» история, втиснутая в рамки балетного спектакля. Но проблему создания многоактных балетов о войне надо было как-то решать. Хотя героико-патриотические темы и образы были характерны для молодого советского балета, условия современного сюжета требовали новых форм, музыкально-пластического языка, визуального решения. И балет обратился к опыту смежных искусств.

«Татьяна» и «Берег счастья» более всего испытали на себе влияние своего могущественного соперника – кинематографа. Это проявилось в тяготении к излишней для балета натуралистичности в изображении событий и кинематографичности разработки сцен. Натурализм проникал во все компоненты спектакля. В первую очередь это сказалось на сценографии и костюмах. В.М. Ходасевич, оформлявшую «Татьяну», упрекали за откровенно натуралистические

пейзажи; ею же был использован прием панорамы – поочередной смены нескольких пейзажных задников, – которая строилась по принципу киномонтажа. Из киноискусства в балет пришла и лишняя бутафория, причем не только военная. Например, в последнем действии «Татьяны» на сцене появляются лыжники с лыжами, но заметим, что в отличие от венков и корзиночек, типичных для спектаклей М. Петипа, лыжи – не самый удобный аксессуар для массовых танцев.

От кинематографа балетные либретто переняли ряд игровых и психологических ситуаций, которые «не работали» на балетной сцене. Так, во втором действии «Татьяны» есть сцена, описанная в либретто так: «Пляски обрываются с появлением озабоченного офицера. Он вглядывается в лица окружающих его бойцов. Каждому ясно, что командир выбирает, кому доверить дело большой чести – выполнение боевого задания. Матросы отвечают командиру красноречивым движением готовности. *Огорчение пробегает по их лицам, едва командир переводит взгляд* [курсив мой. – Н.С.] на соседа»¹⁷. Такой эпизод эффектен для съемки крупным планом, но не для театра, где мимика артистов не видна уже с пятого ряда партера. Из кинофильмов балет позаимствовал спецэффекты батальных сцен и их натуралистический антураж. Для создания на сцене противотанковых «ежей» и окопов приглашались настоящие военные специалисты. Но, к сожалению, сцена, где герой бросается под бутафорский танк, и подобные ей не убеждали зрителя, который уже видел все это – только гораздо натуральнее и эффектнее – в кино.

Впрочем, балет искренне пытался найти обобщенный художественный образ для воплощения военной темы, но еще не мог выйти за рамки существующей балетной традиции. А традиция предписывала для воплощения героических тем большие многоактные спектакли с развернутым сюжетом. Малых форм балетный театр того времени не помнил, да и одноактная форма казалась совсем неподходящей, несоответствующей теме великого подвига советского народа. Но поставить три-четыре акта, посвященных военным действиям, балету тогда было не под силу. Путем совместных поисков балетмейстера и либреттистов (а также в оживленных дис-

куссиях многочисленных деятелей театра, которые оказывались прямо или косвенно привлечены к работе над спектаклем) в балетах «Татьяна» и «Берег счастья», в конце концов, сложилась, как казалось на тот момент, оптимальная схема спектакля. Центральное место занимало изображение военного времени и военных действий, а крайние акты рассказывали о мирной (довоенной и послевоенной) жизни героев. Эта схема давала возможность расположить по краям привычные танцевальные дивертисменты. Формально в такой структуре и для танца, и для действенных военных сцен находилось место. Принципиальным недостатком была искусственность построения формы и сращивания в одно целое столь разнородных по эстетике и методу реализации частей.

В первое послевоенное десятилетие балет не смог отказать и от другой традиции: в то время как героями опер и кинофильмов о Великой Отечественной войне становились, как правило, мужчины, на балетной сцене главенствовали женщины. Время мощного утверждения классического мужского танца в советском балете еще не наступило, и сюжет был вынужден крутиться вокруг женского образа.

Образы героинь балетов «Татьяна» и «Берег счастья» нельзя упрекнуть в однообразии – над этим особенно много работали все создатели балета. Показательно, что сопоставившим «Татьяны» выступила прима-балерина Кировского театра Т.М. Вечеслова, в честь которой и получила свое имя главная героиня балета. Недостаток заключался в другом: в крайних актах балерина выступала как персонаж, наследующий лирические образы балетов прошлого (не только в характере, но и в хореографической лексике). Героический пафос роли, который проявлялся в центральной военной картине, оказывался неподготовленным, и постановщиков справедливо упрекали в неровности образа и необоснованности поступков главной героини.

Теперь обратимся к либретто балетов.

«Татьяна»:

1-е действие. После окончания войны краснофлотцы возвращаются домой. Несколько моряков стучатся в дом одного из подмосковных поселков. Среди них Татьяна, Андрей

и Николай. Сцена радостной встречи с обитателями дома омрачена горем Татьяны. Среди возвратившихся нет ее друга – Игоря. Он пал в бою. На следующее утро устраивается праздник в честь прибывших. Общее веселье сильнее подчеркивает горе Татьяны. Как ни старается утешить ее заботливый Андрей, все напоминает Татьяне об утрате. Увидев забытую кем-то бескозырку, она воскрешает в памяти страшную сцену – истерзанный врагами Игорь до последнего вздоха полон ненависти к оккупантам, верен воинской присяге. Старый матрос рассказывает собравшимся историю гибели Игоря. Его рассказ и составляет содержание второго акта.

2-е действие. Отряд морской пехоты расположился у берега Финского залива. Командир прерывает отдых. Он приказывает Татьяне и Игорю выполнить боевое задание: пробраться в штаб гитлеровцев, организовать взрыв и дать отряду возможность ворваться в расположение противника. Татьяна и Игорь проникают в Петергоф, находящийся в руках фашистов. Взрыв удается, но тяжело раненый Игорь и Татьяна захвачены в плен. Их пытаются. Игорь теряет сознание. Татьяну сломить не удается. В рукопашном бою советские матросы захватывают фашистский штаб. Боевая операция удалась, Татьяна спасена.

3-е действие, 1-я картина. Около дома Татьяны молодежь затеяла вокруг елки новогодний карнавал. Мысли Татьяны все время возвращаются к пережитому, к Игорю. Андрей признается ей в любви, но для Татьяны память об Игоре священна. Внезапно в саду появляется Игорь. Татьяна не верит своим глазам.

2-я картина. И вот снова весна. Татьяна и Игорь посетили места недавних боев. Они снова проделывают путь, который вел их к фашистскому штабу. Неузнаваемо изменилась природа, исковерканная войной. Но созидательный труд советских людей возродил к жизни красоту ленинградских пригородов. Из пепла возникает возрожденный Петродворец. Юные нахимовцы славят отважных воинов.

«Берег счастья»:

1-е действие. Пионерский лагерь Артек. Завязывается дружба четырех подростков – Наташи, Петра, Кости и Толи. Несчастный случай – Наташа падает в море – способствует проверке их отношений: мальчики отважно бросаются в воду и спасают подругу.

Терпсихора в солдатской шинели

А. Крейн. «Татьяна»



Татьяна – Т. Вечеслова, Николай –
Б. Фидлер



Татьяна – Т. Вечеслова, Командир –
Р. Славянинов



Татьяна – Т. Вечеслова, Игорь – Н. Серебрянников



Финальная сцена

2-е действие. Проходят годы. В домике Наташи на окраине Севастополя появляются три матроса. С трудом узнает Наташа давних друзей по Артеку. Все трое любят Наташу, скрывая свои чувства. Лишь на рассвете, после гулянья, осмеливаются сделать признание. Наташа любит Петра.

3-е действие. Грянула война. На Графской пристани собираются матросы: идет посадка на военные корабли. Костя и Толя наспех прощаются с Наташей, чтоб дать возможность побыть влюбленным наедине. Прощание. Корабли выходят в море. Отряд морской пехоты под командованием Петра отступает свои позиции от наступающих фашистов. Петр ранен. Враг окружает отряд. Огромный танк ползет на позицию черноморцев. Жертвуя жизнью, Костя взрывает танк и задерживает продвижение гитлеровцев. Раненый Петр ведет отряд в рукопашную схватку. Смертью храбрых гибнет в бою Толя. Моряки побеждают.

4-е действие. Артек, восстановленный после войны. Наташа воспитывает новое поколение пионеров. Сюда приходит лейтенант Петр, ставший Героем Советского Союза. Ребята зачисляют его почетным пионером в отряд. С гордостью Петр надевает свой собственный пионерский галстук, который он пронес сквозь годы войны.

Легко заметить, насколько кинематографичны оба либретто. В конце 1940-х годов их реализация была возможна лишь в рамках так называемого драмбалета, который имел довольно успешный опыт в воплощении литературных сюжетов¹⁸. Но в соединении с новой темой во всех компонентах этих балетов боролись две противоположные тенденции: с одной стороны, почерпнуть в современной жизни поэтику, с другой – сделать спектакль реалистичным, что, увы, как правило, превращалось в неуместный натурализм.

Обращает на себя внимание, как непросто в этих либретто оправдывать появление танца и как искусственно обособляется для него место. Неудивительно, что с этим связан один из главных упреков к создателям балетов: «Как-то неловко, по-видимому, серьезной советской девушке ни с того, ни с сего начать проделывать сложные танцевальные па; и автор, как умеет, выручает ее из этого сложного положения»¹⁹. От этого сценарий изобилует искусственными сюжетными мотивами и предложениями для танца: праздник окончания войны, зимний карнавал и сбор на лыжную прогулку – в «Татьяне», утренняя зарядка в пионерском лагере, пионерский костер с танцами, посвящение в пионеры – в «Береге счастья».

Тем не менее в крайних актах постановщики искренне пытались придать развитию целостность, драматизм, психологичность. В «Татьяне» драматургическим стержнем служил образ главной героини – ее воспоминания и страдания. Но создателей балета упрекнули в отсутствии развития образа. В ответ на это в «Береге счастья» была сделана попытка показать образы в развитии – от детской дружбы, через зарождение любви к счастливому воссоединению после войны, – но она оказалась формальной и неудачной. Первый акт строился из трех нелепых, как кажется сегодня, эпизодов: а) мальчики повредили клумбу, из этого рождается конфликт между детьми, ребята приводят клумбу в порядок; б) Наташа падает в море, мальчики ее спасают; в) танцы у пионерского костра. Второй акт развивал лирическую сторону отношений и казался самым удачным, что немудрено – лирику в балете всегда показывать легче. Но даже тут были существенные просчеты: отмечали, что моряки, пробирающиеся

с букетами к Наташе, были решены водевильно и походили на комических персонажей из мюзик-холла, что плохо не само по себе, а в контексте общей эстетики серьезного спектакля.

Важно также отметить, что реальный рабочий сценарий порой уводил в сторону от либретто. Возьмем либретто первой сцены «Татьяны»: «После окончания войны краснофлотцы возвращаются домой. Несколько моряков стучатся в дом одного из подмосковных поселков. Среди них Татьяна, Андрей и Николай. Сцена радостной встречи с обитателями дома омрачена горем Татьяны». Мы естественным образом ожидаем акцента на драматической интонации, вытекающей из ситуации возвращения моряков в послевоенный город и трагедии Татьяны. Однако в рецензии читаем: «Когда последние аккорды увертюры переходят в бодрую маршеобразную музыку, и подымается занавес, зрительный зал разражается аплодисментами: на фоне Кремлевской стены, четко отбивая шаг, движутся шеренги военных моряков. И по тому, как радостно сияют их лица, и по тому, что на груди у них сверкают ордена и медали Отечественной войны, и по празднично звучащей музыке – каждому зрителю ясно, что это вернулись с войны овеянные славой защитники Родины»²⁰. Подобные примеры легко умножить.

Конечно, сложнее всего обстояло дело с воплощением в танце центрального военного акта. В «Татьяне» эта задача была решена вполне успешно и убедительно. Поначалу кажется, что балет (как и в вышеприведенном примере) сдается под натиском традиции: 2-й акт, который должен погружать нас в атмосферу фронта, начинался с традиционной пляски моряков в час отдыха. Но затем наступал перелом, и действие развивалось по новым законам. Следовала описанная выше сцена выбора тех, кто пойдет на задание, и дуэт Татьяны и Игоря, в котором главенство лирического чувства уступало место широкой эмоциональной палитре – любовь, страх, решимость, – воплощенное в смелых хореографических формах.

Путь героев к фашистскому штабу был решен как панорама, переосмысливающая традиции столь популярных балетных панорам XIX века: красота финского залива сменялась пейзажами разрушения и завершалась руинами

Петродворца. Далее следовала цепь пантомимных эпизодов: нападение Игоря на гитлеровского солдата, проникновение Татьяны в глубь здания, тревожное ожидание Игоря, взрыв, торжество героев, схватка Игоря с фашистами, ранение, тщетная попытка Татьяны спасти себя и Игоря, пленение героев – напряженные действенные эпизоды мелькали словно кадры в кинематографе. Как одну из главных удач балета (несомненно, ведущую в сторону «симфонического» танца, который вскоре принесет советскому балету невиданные успехи) современники называли сольную сцену Татьяны: «незабываем эпизод, когда хрупкая девичья фигура, словно птица, мечется по темному пространству, ускользая от фашистских прожекторов. Не смтение и страх, а воля к жизни и победе стали стержнем этой сцены. По словам Вечесловой, этот спектакль стал трамплином для многих балетов, созданных на современную тему»²¹.

Одним из лучших эпизодов балета стала сцена допроса. Балетмейстер отверг предложение сценариста показать ее путем изображения конкретных форм насилия и поставил сцену большой силы, решенную исключительно музыкально-хореографическими средствами. По форме это было адажио Татьяны с четырьмя кавалерами (как здесь не вспомнить адажио с четырьмя кавалерами из первого акта «Спящей красавицы» и не поразиться удивительной метаморфозе хореографической формы!), но по содержанию удалось создать нечто принципиально новое. Найденный В.П. Бурмейстером условный, очень выразительный пластический рисунок плохо сочетался с натурализмом оформления (стол, военная карта, связка гранат), но благодаря таланту и эмоциональной отдаче артистов, в первую очередь великой Т.М. Вечесловой, эта сцена производила колоссальное впечатление и пользовалась неизменным успехом.

Финальная сцена этого акта – спасение Татьяны и бой гранатометчиков – не раз отмечалась как менее удачная в сравнении со сценой допроса. Однако и здесь В.П. Бурмейстер смог найти хореографический мотив – бросок гранаты – и создать не просто кордебалетный танец, а живую массовую сцену. Современники вспоминали, что этот эпизод вызывал сильную реакцию публики, так как у исполнителей,

среди которых были и те, кто сам недавно вернулся с фронта, было глубоко личное отношение к ситуации, и движения для них не были формальными. Массовая сцена была кульминацией и триумфальным финалом акта.

К сожалению, В.П. Бурмейстер не смог закрепить этот успех в «Береге счастья». Схема спектакля осталась прежней, но в ней уже не было той простоты и значительности, которых удалось добиться в «Татьяне». Пытаясь исправить те моменты, за которые критиковали «Татьяну», хореограф и его команда ушли в «теорию», и надуманность не позволила найти обобщенный художественный образ. Действие на сцене напоминало пантомиму в драмтеатре, и лишь благодаря музыке оно все же обретало эмоциональную силу. Справедливо ради надо сказать, что два номера в балете пользовались большим успехом: походный марш с алыми знаменами и атака моряков-гранатометчиков: «...в зале гремит овация, когда один из героев с ящиком взрывчатки бросается под танк»²².

Судьбы балетов сложились по-разному. «Татьяна» в Кировском театре выдержала 15 представлений, а постановка в Большом театре, как уже говорилось, не состоялась. «Берег счастья», напротив, имел довольно счастливую сценическую жизнь: дважды (1952, 1956) он возобновлялся в театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, а также ставился в разных городах СССР (Пермь, 1951; Новосибирск, Свердловск, 1952; Ташкент, Алма-Ата, Одесса, 1953). Но рискнем предположить, что решающим фактором здесь все же были не художественные достоинства сочинения, а конъюнктура.

После смерти И.В. Сталина, когда давление на репертуарную политику ослабло, дирекции театров с радостью отказались от новых экспериментов в области воплощения на балетной сцене военных сюжетов, избавив хореографов от необходимости изображать на сцене боевые действия и народных артистов – бросаться с гранатами под бутафорские танки.

Новую жизнь, принципиально отличную от прежней, военная тема на балетной сцене обрела в 1961 году. В год 20-летия начала Великой Отечественной войны хотя бы один из ведущих театров страны должен был обратиться

к ее событиям. Так на сцене Театра оперы и балета им. С.М. Кирова появился балет И.Д. Бельского «Ленинградская симфония», открывший новые горизонты хореографического искусства. Оказалось, что советскому балету потребовалось не одно десятилетие, чтобы, как говорил А.А. Жданов, осмыслить и обобщить громадный опыт, который народ приобрел в Великой Отечественной войне, и такой талант, как Бельский, чтобы решиться на совершенно новый подход к реализации темы на балетной сцене. Новаторство Бельского заключалось, во-первых, в том, что он обратился к великой музыке Д.Д. Шостаковича (1-я часть «Ленинградской» симфонии), которая была символом, плакатом, прочно ассоциировавшимся с событиями Великой Отечественной, и уже гарантировала половину успеха. Во-вторых, он не пошел по пути «подстрочного» иллюстрирования и комментирования музыки и создал спектакль-симфонию, в котором доминировала не жизненная, а художественная правда. В начале 1960-х годов балетный симфонизм уже начал завоевывать свои права, и Бельский со своим балетом точно попал в струю передовой балетной мысли. Результат был потрясающим и даже опередил свое время, так как еще почти десятилетие никто не решался подражать спектаклю, созданному Бельским. Зато в 1970-е годы, когда балетная эстетика существенно изменилась и симфонический принцип построения спектакля стал, пожалуй, ведущим, страну буквально захлестнула волна балетов-симфоний, балетов-поэм и балетов-баллад, посвященных темам и образам Великой Отечественной войны²³. Общим для них стало стремление осмыслить героический путь и дать обобщенные образы борьбы, смерти, скорби, матери, героя и победы.

Примечания

- ¹ Безусловными удачами следует считать два спектакля-долгожителя: «Ленинградская симфония» – одноактный балет на музыку Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича (либретто и хореография И.Д. Бельского, художник М.А. Гордон, дирижер Е.А. Дубовской, премьера 14 апреля 1961 года, Театр оперы и балета им. Кирова) и «Альпийская баллада» (балет в 1 действии, 3 картинах, либрет-

- то Р.Л. Череховской (по мотивам повести В.В. Быкова), музыка Е.А. Глебова, хореография О.М. Дадишкилиани, дирижер Г.Н. Дугашев, премьера 7 июня 1967 года, Большой театр оперы и балета Республики Беларусь).
- ² В первую очередь, это сборники «Музыка и хореография современного балета» (Вып. 1. М., 1974; Вып. 2. М., 1977; Вып. 3. М., 1979, Вып. 4., М., 1982; Вып. 5. М., 1987). Показательно, что балеты, посвященные событиям Великой Отечественной войны, за исключением «Ленинградской симфонии» Бельского, совершенно обойдены вниманием в таком важном для отечественного балетоведения исследовании, как «Советский балетный театр. 1917–1967» (М., 1976), как наименее интересные с точки зрения музыки и хореографии.
- ³ Мариинский театр; с 1920 года – Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ), с 1935 года по 16 января 1992 года – Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С.М. Кирова.
- ⁴ История Мариинского театра. 1783–2008. СПб., 2008. С. 306.
- ⁵ Правда. 1936. 6 февраля.
- ⁶ Жданов А.А. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград». ОГИЗ, 1946.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же.
- ⁹ «Татьяна» (первоначальное название «Дочь народа»), балет в 3 действиях, 8 картинах, либретто В.Е. Месхетели, музыка А.А. Крейна, хореография В.П. Бурмейстера, сопостановщик Т.М. Вечеслова, художник В.М. Ходасевич, дирижер Е.А. Дубовской, премьера 14 июня 1947 года, Театр оперы и балета им. С.М. Кирова.
- ¹⁰ «Берег счастья», балет в 4 действиях, либретто П.Ф. Аболимова, музыка А. Спадавеккиа, хореография В.П. Бурмейстера, художник Б.И. Волков, дирижер В.А. Эдельман, премьера 6 ноября 1948 года, Театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.
- ¹¹ Единственный довольно полный обзор «Татьяны» и «Берега счастья» содержится в книге Ю.И. Слонимского «Советский балет» (М.-Л., 1950).
- ¹² О творчестве А.А. Крейна: *Сабанев Л.Л.* Александр Абрамович Крейн. М., 1928; *Крейн Ю.Г.* Александр Крейн. М., 1964. О творчестве А. Спадавеккиа: *Ромашук И.М.* Антонио Спадавеккиа. М., 1988.
- ¹³ Н.Я. Мясковский и А.А. Крейн. Из переписки. Публикация Е.С. Власовой // Наследие: Русская музыка – мировая культура. Сб. статей, материалов, писем и воспоминаний / сост., ред. и коммент. Е.С. Власовой, Е.Г. Сорокиной. М., 2009. Вып. 1. С. 392–401.

- ¹⁴ «Лауренсия», балет в 3 действиях, 5 картинах (по драме Л. де Вега «Овечий источник»), либретто Е.М. Мандельберга, музыка А.А. Крейна, хореография В.М. Чабукиани, художник С.Б. Вирсаладзе, дирижер И.Э. Шерман, премьера 22 марта 1939 года, Театр оперы и балета им. С.М. Кирова.
- ¹⁵ На эту деталь хочется обратить особое внимание: при чтении окончательного варианта сценария становится ясно, что и этот вариант был далеко не последним.
- ¹⁶ Н.Я. Мясковский и А.А. Крейн. Из переписки. С. 399.
- ¹⁷ Цит. по: *Слонимский Ю.И.* Советский балет. С. 294.
- ¹⁸ «Пламя Парижа» (1932), «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Утраченные иллюзии» (1936) и др.
- ¹⁹ *Цимбал С.Л.* Современная тема на балетной сцене // Театральный альманах. М., 1947. С. 23.
- ²⁰ Балетный спектакль о нашем современнике // Смена. 1947. 23 июня.
- ²¹ Цит. по: *Цимбал С.Л.* Современная тема на балетной сцене. С. 90.
- ²² *Ступников И.В.* Терпсихора в военной шинели // Советский балет. 1985. № 3. С. 8.
- ²³ Уже упомянутая выше «Альпийская баллада» на музыку Е.А. Глебова; «Бессмертие», балет в 1 действии, 6 картинах, либретто М. Ахунбаева, Р. Уразгильдеева, музыка Ч. Нурымова, хореография У.О. Сарбагишева, премьера состоялась в 1972 году, Киргизский государственный театр оперы и балета; «Озаренность», балет в 1 действии, либретто К. Добронравова, музыка А.Н. Пахмутовой, хореография Н. Рыженко и В. Смирнова-Голованова, премьера состоялась в 1974 году, Большой театр; «Материнское поле», балет-оратория в 2 действиях, либретто К. Баялинова и М. Ахундаева (по повести Ч. Айтматова), музыка К. Молдабасова, хореография У.О. Сарбагишева, премьера состоялась в 1975 году, Киргизский государственный театр оперы и балета, и др.

ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ
В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ.
БАЛЕТ «ПИСЬМА С ФРОНТА»
НА МУЗЫКУ ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА

70-летняя годовщина Победы в Великой Отечественной войне послужила импульсом к всплеску активного интереса к данной теме в мире культуры и искусства. Помимо выставок, концертов, лекций, конференции и прочих мероприятий, посвященных войне 1941–1945 годов, стали появляться интересные театральные работы. К памятной дате было приурочено и масштабное событие, именуемое «Ночь в театре» (26–27 марта 2015), охватившее 70 театров Москвы.

Откликом на годовщину Победы стало не только проведение официальных мероприятий, но и постановки различных произведений, среди которых как уже известные и признанные (например, оперетта К.Я. Листова «Севастопольский вальс», опера К. В. Молчанова «А зори здесь тихие»), так и совершенно новые спектакли различных жанров. Среди них можно назвать драматическую балладу «Мы выживем» (Калининградский областной музыкальный театр; режиссер Е.В. Князева), спектакль Рыбинского театра кукол на музыку Дм. Соколова «Ленинградская легенда» (режиссер А.В. Быков), театрализованное представление Пензенской филармонии «Только очень жди» (режиссер О.Т. Иванова) и др.

Как правило, эти действия представляют собой некие музыкально-литературные композиции, основанные на стихах и песнях военных лет. На их фоне выделяются хореографические спектакли, такие как «Реквием» памяти жертв войны Б.Я. Эйфмана на музыку Д.Д. Шостаковича и В.А. Моцарта (Санкт-Петербург, 2014), «Трудно это вспоминать» – спектакль экспериментального театра «Анфас» в Нижнем Новгороде (руководитель А. Ямушева) и «Письма с фронта» (Московский государственный академический детский му-

зыкальный театр имени Н.И. Сац), о котором и пойдет речь более подробно.

«Письма с фронта» (хореограф-постановщик – Н. Мадан, режиссер – Д. Жаров) – одноактный спектакль, жанр которого определен авторами как балет, хотя фактически он представляет собой синтетическое действо, объединяющее музыку, слово, хореографию, драматическое искусство и элементы кинематографа. Хореографический пласт действительно играет одну из ведущих ролей, но в данном случае он ставится наравне даже не с музыкой, а со звучащим со сцены словом, что позволяет говорить о явных проявлениях черт хореодрамы или драмбалета.

В данном случае для более ясного понимания авторской идеи режиссера и хореографа необходимо дать некую предысторию. Замысел балета складывался постепенно, в его основе – несколько источников.

Пожалуй, главным из них стал **вокально-симфонический цикл В.А. Гаврилина «Военные письма»** на слова киносценариста А.А. Шульгиной для двух солистов, хора, детского хора и оркестра.

Данное произведение состоит из 12 частей со словесным эпиграфом, читаемым на сцене исполнителями (оба солиста и мальчик). В партитуре нет точного обозначения голосов солистов (только мужской и женский). Изначально сочинение предназначалось для Т.С. Калинин и Э.А. Хилия. Премьера состоялась в 1976 году в Ленинграде. Практически все вокальные номера песенного склада, некоторые исполняются *a cappella*. Из 12 номеров цикла – один оркестровый (№ 11). Присутствуют определенные музыкально-интонационные связи между номерами, в том числе и текстовые (причет – «милый мой, хорошенький» – № 2 и 7). Завершается цикл детским хором «Месяц май».

В произведении Гаврилина можно выделить три основные драматургические линии:

- повествовательная (рассказчик как персонаж отсутствует, сюжет – в номерах, сольных и хоровых);
- образы зла («Лихо» – мужские голоса, ударные);
- история любви (проводы, гибель, призывы женщины, обращенные к умершему возлюбленному).

Композитор использует широкую палитру выразительных средств, как инструментальных, так и вокальных. Партия солистов включает в себя не только пение, но и речевую декламацию, говорок, стон, всхлипывания и проч. В составе оркестра присутствуют такие инструменты, как фортепиано, гармонь, гусли, обилие ударных. Используются также и различные шумовые эффекты.

Вторым источником-импульсом послужил **балет Э.А. Смирнова «Гостья» на музыку В.А. Гаврилина**.

Данный спектакль был создан в 1995 году. В основу лег вышеупомянутый цикл Гаврилина практически без изменений. Изначальная идея балета – появление в современности гостьи – вдовы из 1940-х, рассказывающей современной молодежи о своей истории любви.

В этом спектакле были задействованы будущие создатели балета «Письма с фронта». Спектакль «Гостья» постоянно трансформировался и все более уходил в сторону подробного показа современной жизни с ее атрибутами (мобильными телефонами, компьютерами и проч.), что постепенно стало заслонять основную идею произведения. Именно тогда у молодых хореографов возникла мысль о своем спектакле.

Наконец, третий импульс – это явление, которое можно обозначить как **«танец на слово»**. Данный прием основан на использовании не только смысловых образов текста, но и на заложенной в слове музыкальности, особой речевой интонации. Подобное явление встречаем в работах, например, Р.В. Поклитару и многих молодых хореографов (в частности, на Международном конкурсе артистов балета и хореографов в 2014 году были представлены варианты «отанцовывания стиха»).

Это веяние нашло отражение и в постановках Н. Мадан. В сезоне 2013 года в синтетическом действе «Серебряный месяц», связанном с жизнью и творчеством А.А. Ахматовой, одним из сильнейших драматургических элементов спектакля стал танец на произносимое слово. После чего, обдумывая уже постановку балета «Письма с фронта», у авторов возникла мысль, что в спектакле должны появиться собственно сами письма, а точнее, их тексты.

Либретто было составлено по подлинным письмам военного времени. Взята не конкретная переписка, а разные письма, из которых складывается некая история – история любви, прошедшей сквозь войну. Выдержки из этих писем звучат в спектакле в интерпретации драматических актеров, также оставлен текст эпиграфа из «Военных писем» Гаврилина.

Музыкальный пласт балета составлен на основе цикла Гаврилина, но порядок следования номеров иной; исключен завершающий номер «Месяц май», вместо него добавлен хоровой вокализ «Вечерняя музыка» из «Перезвонов».

Также использованы фрагменты инструментальной музыки польского композитора Я. Качмарека, «Журавли» Я. А. Френкеля, старинная бретонская песня, считавшаяся неофициальным гимном Люфтваффе, «Лунная» соната Л. ван Бетховена, «Lacrimosa» из Реквиема В. А. Моцарта. В спектакле использованы и различные звуки – грома, дождя, падающей бомбы, шума поезда, самолета, военных хроник.

Иной порядок номеров гаврилинского цикла связан с тем, что на первый план в балете выводится история любви. Это история не конкретной пары, а история, вбирающая в себя множество судеб и жизней – история-символ.

Европейская музыка в спектакле связана с враждебными силами, а также с теми моментами, которые обособляются от основного действия, словно происходят не в реальной жизни.

Хореографическая часть разнообразна, она охватывает различные стилистические пласты – от классического танца на пуантах до элементов народного танца, контемпорари и брейк-данса. Большинство танцевальных элементов исполняется босиком либо в балетных туфлях. Значительную роль играет пластическое движение, пантомима. Выбор песенного материала в качестве основы хореографического спектакля заставляет вспомнить о выдающихся образцах танцевального искусства военного времени и активно развивавшейся в военное время традиции отанцовывания песни. Песни превращались в хореографические театральные сценки. Лаконичность формы и необходимых средств, яркость воплощения, демократичность (основной образ и сюжет – в словах песни) и мобильность варианта танца на песню сделали его невероятно востребованным в годы

войны. По словам самих хореографов на них повлияли мастера, работавшие в данном направлении, – Р.В. Захаров, П.П. Вирский, Л.В. Якобсон.

Состав исполнителей: актер и актриса, мальчик-чтец, два певца (мужской и женский голоса), оркестр, хор, детский хор, танцоры (солисты и массовка).

Персонажи не имеют имен, они трактованы как образы-символы: Он и Она, Почтальонка, Немец и т. п.

Строго говоря, по изначальному замыслу авторов в спектакле всего два героя – Он и Она. Каждый из этих персонажей воплощается двумя исполнителями (танцором и актером). Она провожает любимого на войну. Далее – вся история в письмах, а персонажи, появляющиеся на сцене (в том числе и Почтальонка, и Немец и проч.), – это их мысли, чувства, эмоции, воспоминания, строки писем.

Обозначим узловые моменты спектакля и наиболее интересные приемы.

Начинается спектакль в полной темноте со слов письма, рассказывающего о начале войны:

«Безнадежная тоска, опускающая руки, ни минуты не выходящая из головы и парализующая все... Чувство горечи, беспомощность, бесперспективность и разорвавшиеся связи. Ощущение закатывания живым в могилу. Голова бездействена. Чувствую страшный отрыв. Случайность, вздорность, ошибочность бытия. Первый раз за последний месяц по радио слышу: настоящая музыка Моцарта, и сразу обретается человеческое достоинство. Сегодня была нажата кнопка мировой катастрофы. Мысль об эволюции мира – единственное абсолютное, за что еще можно держаться сознанием. Остальное рассыпается в прах, случайно и не нужно».

Затем на сцене под звук дождя появляются главные герои – она провожает любимого на фронт. Это единственный совместный танец главных героев – в дальнейшем все дуэты будут исполняться другими танцорами. Данный момент обособлен от всего действия стилистически: музыкально (европейская музыка – «Lacrimosa» на тексте письма и музыка Я. Качмарека, сопровождающая дуэт) и хореографически (танец на пуантах – единственный за весь спек-

такль). Такой прием дает понять зрителю, что для героини это событие словно происходит в другой жизни. Это подтверждает и текст, идущий следом. Слова взяты из эпитафии к «Военным письмам» Гаврилина:

«Уезжал он зимой или летом?

– Не помню, ничего не помню, помню только, что было воскресенье, и с утра собирался дождик.

– Сколько лет ему было, мама?

– Не помню, ничего не помню, помню только полосатую рубашку, зеленым по белому полю!

– Что сказал он в последнюю минуту?

– Не помню, ничего не помню, помню только, что губы шевелились, а потом загудели паровозы.

– Как домой ты вернулась, мама?

– Не помню, ничего не помню, помню только, что грела руки, у какого огня – не знаю...»

Во время звучания текста на сцену выводятся все пластические персонажи действия. Также появляется и отрицательный герой: Немец выходит на сцену, наигрывая на губной гармошке мотив песенки «Ах, мой милый Августин».

После этого идет действие, фактически рисующее картины предыдущей безмятежной любви и радости вперемешку с тяжелым бытом и событиями военной жизни. Абсолютно кинематографический прием монтажа. Во всех случаях импульсом к появлению той или иной картины являются письма, читаемые актерами. Следует отметить особые приемы работы с текстами. Так, например, актриса читает письмо, а стоящая за ней мужская часть танцевальной группы повторяет, словно эхо, некоторые слова.

«Много (много, много, много) нам всем еще придется пережить».

«Добьемся победы мы (мы, мы, мы)».

Весьма интересен эпизод, связанный с предчувствиями героини. Звучит музыка 1-й части «Лунной» сонаты, на ее фоне – хроника с речью А. Гитлера. На сцене – солистка и актриса, солистка закрывает уши актрисе, уберегая ее от

зла. В этот момент мы слышим строки письма от героя, словно звучащие у нее в голове.

Применяется также прием разделения текста одного из писем на реплики между двумя персонажами. Таким образом, получается вербальный диалог, который плавно переходит в дуэт вокальный и одновременно танцевальный. Танцующая пара – из той самой массовой, которая олицетворяет мысли, слова и чувства главной героини; словно это она с любимым.

В любовных дуэтах сочетаются традиции классического и народного танца.

Помимо лирических хореографических дуэтов (которым соответствуют музыкальные дуэты – «Дорогой, куда ты едешь» и «Милый мой дружок») есть другие парные номера. Это – мужской танец на детскую хоровую считалочку «На столе стоит крупа» (детский хор), олицетворяющий картину радостей мирной жизни, детских игр на улице, и противоположный ему по настроению женский дуэт «Не приходила почтальонка?», звучащий под женское пение *a cappella*.

Сольной характеристикой в полном смысле слова обладает только Немец. Насколько мы помним, первое его появление на сцене было связано с мелодией «Ах, мой милый Августин» и не было отмечено характеристикой пластической. Танец же исполняется на старинную бретонскую песню, считающуюся внегласным гимном Люфтваффе. Пожалуй, по хореографическому языку это самый современный и экстравагантный номер балета. Элементы брейк-данса и прочих направлений, уходящих в сторону от классического танца порой почти в акробатику, создают образ, резко выделяющийся из общей канвы спектакля, что подчеркивает инородность персонажа.

Массовые сцены отличаются разнообразием, что вызвано изначально заложенной многоуровневостью смысла. Вспомним, что все персонажи, возникающие на сцене, – это строки писем, мысли и чувства главных героев. Но в то же время они – образы-символы (Почтальонка, Немец, юноши и девушки). История любви, показанная в балете, – это не история конкретной пары, она вбирает в себя множество судеб, множество историй. Так же как из разных писем складывается единая линия, разные персонажи являют собой

одно. В каких-то случаях танцоры становятся буквальным продолжением линии, «высказываемой» главной героиней. В других – создают контрапунктическую линию.

Один из самых ярких массовых номеров – женская группа во главе с главной героиней – «Пошел солдат, да оглянулся». Здесь использован прием хореографического канона. Наложение пластического ряда исходит из музыки, где на окончание музыкальной фразы накладывается вступление второго голоса (мужские голоса и ударные). Четкий ритм, резкая мужская пластика, исполнение части танца в низкой позиции, с пола (какое-то время массовка просто лежит) – все эти средства показывают тяжесть женской доли в военное время. Женщины выполняют тяжелый физический труд, словно примеряя на себя мужскую роль.

В массовых номерах присутствуют также изобразительные приемы, например из тел составляются фигуры самолетов и зенитных орудий.

Костюмы аскетичны. В самом начале, во время дуэта с любимым, главная героиня одета в белое. Затем, после того как Он уходит на фронт, платье меняется на черное, и оно же останется до конца спектакля. Все остальные девушки в белом – словно это она в прошлом. Реквизит минималистичен. Во время сцены «Лихо» – со словами «смерть пришла» – героиня окутывает всех черной тканью (символ смерти). Возникает статичная позировка, и словно поверх нее на дальнем плане идут навстречу друг другу актер и актриса в белом под музыку Я.А. Френкеля «Журавли».

Финал спектакля двойственен, трактовать его можно как в оптимистичном ключе, так и трагическом. Эта двойственность была изначально задумана авторами.

Героине возвращается ее письмо с припиской «Письмо Вашего мужа прочел и возвращаю его Вам. Он пал смертью храбрых». Но все пары, которые мы видели в дуэтах, воссоединяются (то есть сердцем и мыслями она с любимым). Она в отчаянии бросается в бездну, но массовка ее подхватывает и буквально на руках (она ступает по их ладоням) приносит в объятия к мужу. Звучит хоровой вокализ («Вечерняя музыка»), главные герои замирают, и только их руки движутся, словно два журавлиных крыла.

Первый вариант трактовки – известие о смерти было ошибочно, и Он вернулся домой. Сценическое «подтверждение» данной версии – положение солистов на переднем плане, воссоединение всех пар в массовке.

Второй вариант – героиня, бросившись в бездну, погибает, и воссоединение произошло уже в ином мире. Отсюда – пластическое решение: движение рук, вызывающее ассоциацию с журавлиными крыльями (вспомним использование в балете песни Френкеля «Журавли»).

Премьера балета состоялась 1 июня 2014 года в Московском государственном академическом музыкальном театре имени Н.И. Сац, после чего спектакль был взят в постоянный репертуар. Также балет был показан в Красноярске и в Уфе, поставлен в Йошкар-Оле, в настоящее время готовится постановка в Саратове.

Сплетение множества составляющих спектакля определяет особый подход хореографов к сценическому решению. Зачастую используются типично кинематографические приемы. Такое взаимопроникновение искусств является не только особенностью данного конкретного действия, но и отражением общих тенденций в современной хореографии в частности и в культуре в целом.

МУЗЫКАЛЬНО-КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ
ОБРАЗЫ ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА

Александр Сокуров – один из крупнейших современных режиссеров авторского кино. Создав около 50 картин (игровых и документальных), Сокуров не прошел в своем творчестве мимо темы войны. «Соната для Гитлера» (1979), «И ничего больше» (1985), «Духовные голоса» (1995), «Молох» (1999), «Солнце» (2004), «Александра» (2007), «Читаем блокадную книгу» (2009), «Франкофония» (2015) – вот основные примеры обращения Сокурова к военной тематике. И это далеко не полный список: помимо перечисленных работ есть и картины, где на первый план выходят другие темы, но сам дух войны постоянно и незримо присутствует – например, пятисерийная лента «Повинность» (1998), рассказывающая о воинской службе на боевом корабле в Северном море, или «Скорбное бесчувствие» (1983–1987), в котором игровая сюжетная линия периодически перебивается хроникой Первой мировой войны.

Взглянув на такое количество работ, можно было бы предположить, что тема войны особо привлекательна для Сокурова. Но это предположение будет верно лишь отчасти. Дело в том, что взгляд Сокурова на войну и те художественные образы, которые он создал в своих военных картинах, идут вразрез с привычным нам кругом батальных ассоциаций. Сокуров последовательно отказывается от демонстрации открытого насилия (убийств, сражений, драк, подрывающихся на минах людей) – казалось бы, неотъемлемого атрибута фильмов о войне. Мы вовсе не найдем у него традиционных для этого жанра мизансцен – героически погибающего на полях сражений солдата, прощающихся на вокзале людей, убитых мирных жителей. Вместо этого Сокуров

предлагает свой круг образов, связанных не столько с действием, сколько с параллельным ожиданием (когда боевые события происходят где-то далеко, но знание о них определяет все существование героев), внутренним проживанием войны или ее последствий. В «Солнце», повествующем о последних днях Второй мировой войны, единственный боевой эпизод (и то показанный максимально условно, метафорично) разворачивается в воображении японского императора – Хирохито представляет себе сцену бомбардировки Токио. В «Молохе» мы видим нацистских лидеров, коротающих время в горной резиденции А. Гитлера в разгар войны – при этом они уже предчувствуют проигрыш, но усиленно делают вид, что все в порядке. В «Александре» через судьбы простых людей показаны последствия незаживающей раны современного военного конфликта (действие разворачивается в Чечне, сразу после второй чеченской кампании), а в «Духовных голосах» – мучительная повседневность боевых действий, увиденная и прочувствованная режиссером лично: Сокуров побывал на афганско-таджикской границе вместе с российскими пограничниками во время военного конфликта 1993–1994 годов.

«У меня опыт человека не стрелявшего, но внимательно наблюдавшего за людьми на войне. Я видел, как ведут себя люди в самый тяжелый момент, когда знают, что в любое мгновение могут погибнуть. Я видел их состояние. <...> Может быть, мой опыт недостаточен. Может быть, современная война не имеет ничего общего со Второй мировой. Но ведь наблюдения над хроникой подсказывают мне, что быт войны все тот же. В главном не изменилось ничего. А художественные фильмы о войне, за редчайшим исключением, смотреть невозможно», – говорит Сокуров¹.

На режиссера и его отношение к войне повлияли не только личные впечатления, но и общение с отцом, прошедшим Великую Отечественную войну. «Отец ушел на фронт в 17 лет, окончив минометное училище. И столкнулся с такой войной, что предпочитал о ней не рассказывать. Мы говорили с ним о войне всего два или три раза, причем делал он это с огромным внутренним нежеланием. И фильмы военные он никогда не любил»².

Все это определило тот особый образный язык, который Сокуров избрал для своих военных лент. И здесь велика роль музыки. Зачастую именно музыкальный образ становится ключом к концепции фильма, квинтэссенцией его смыслов. Главным музыкальным лейтмотивом «Духовных голосов» стал краткий мотив траурного марша из «Гибели богов» Р. Вагнера. Он повторяется снова и снова, как закольцованный. Это создает ощущение трагической обреченности, которая будет длиться вечно.

Тот же музыкальный фрагмент режиссер использовал и в «Молохе». Выбор, на первый взгляд, очевидный: общеизвестно, что Вагнер – любимый композитор Гитлера. Однако надо полагать, здесь есть куда более глубокая связь и смысл. Окутанная туманом гора и расположенный на ней каменный замок Гитлера не могут не вызвать ассоциации с вагнеровской Валгаллой.



Власть Гитлера также недолговечна и иллюзорна, как и власть Вотана. Выстроив Валгаллу, Вотан надеялся укрепить свое могущество, но в итоге стал заложником собственных амбиций и под конец уже не мог влиять на ход событий. В последней части тетралогии – «Гибели богов» (откуда Сокуров и взял музыку) – Вотан уже не участвует: он безмолвно наблюдает за деяниями Зигфрида и Брунгильды, спрятав-

шись от мира на Валгалле и ожидая собственной смерти. Это уже не тот Вотан, который срубил Ясень мира, властно, хотя и почти преступно, захватил себе мировое господство. Это не тот Вотан, который построил Валгаллу и собрал, благодаря своим дочерям-воительницам валькириям, могучую армию из храбрейших рыцарей. Это Вотан, отрекшийся и почувствовавший поражение, бессильный не только перед судьбой, но и перед собственной женой. Таков же и Гитлер. В фильме он показан не как лидер и оратор, которым было очаровано пол-Европы, но как капризный ребенок и параноик, одержимый безумными идеями об изменении мира, но не способный изменить даже собственную жизнь. Гитлер мнил себя Зигфридом, первым «свободным человеком», однако на самом деле он оказался Вотаном – пленником собственных амбиций, рабом затеянной им авантюры.

Возможно, Сокуров специально не изучал детали философии Вагнера, однако сюжет «Кольца» он знал. И чутьем художника понял глубинные связи между вагнеровской тетралогией о власти (кольцо, Валгалла, копьё – символы власти) и первым фильмом собственной тетралогии. А как подчеркнуть эти связи, если не вагнеровской же музыкой? Поэтому параллель между «Кольцом нибелунга» и «Мистерией горы» (именно так называется оригинальный сценарий Ю. Арабова, по которому был снят «Молох») Сокуров проводит с помощью музыкальных средств. Более того, самые яркие моменты фильма связаны именно с появлением вагнеровской музыки. В одном из таких моментов мы видим гору и замок, возвышающийся над густыми туманами, – и слышим лейтмотив судьбы, звучание которого в опере приходится на момент смерти Зигфрида и предшествует Траурному маршу. Другой яркий пример – завершение фильма. Садясь в машину (чтобы уехать в Берлин и, судя по всему, больше уже не вернуться), Гитлер говорит Еве: «Мы победим смерть». На что та с мудростью женщины, которая любит и потому видит больше, отвечает: «Что ты такое говоришь? Смерть нельзя победить». Гитлер ничего не отвечает, только болезненно кутается в свой плащ как в кокон. Кортёж движется. Звучит Траурный марш, причем почти полностью (во время его звучания заканчивается фильм и начинаются титры),

и в данном случае это уже не просто напоминание о судьбе, но похоронный марш в буквальном смысле, реквием. Мы знаем, что Гитлеру и всем его приспешникам осталось недолго, поэтому траурный марш здесь играет роль комментария и прощания – не только с героем, но и, возможно, со всеми, кто погиб по его вине. Если же взглянуть шире, то это вообще квинтэссенция безмерного трагизма истории Третьего рейха и Второй мировой войны.

«Молох» – не единственный фильм Сокурова, где фигурирует Гитлер. Впервые к этому несимпатичному историческому персонажу режиссер обратился еще в 1979 году – за 20 лет до создания «Молоха». Результатом работы с нацистской кинохроникой стала 11-минутная документальная лента «Соната для Гитлера». Несмотря на свою краткость, эта работа может служить ярчайшим примером огромной роли музыки в документальном фильме. И поразительно, что этот фильм на немзыкальную тему от начала и до конца организован музыкой.

Основа музыкального ряда фильма – *Allemande* из Сонаты a-moll для флейты соло И.С. Баха (BWV 1013; в различных изданиях это произведение фигурирует и как соната, и как партита, но в единственном рукописном первоисточнике [копия SBB P 968] оно озаглавлено Solo in A).

Музыка резко контрастирует визуальному ряду. Кажется, что произведение Баха (тем более соло флейты!) несовместимо с агрессивными кадрами нацистской хроники.

Но Сокуров дает не просто Аллеманду. В нее периодически вторгаются сонорные фрагменты из произведений К. Пендерецкого. Получается контраст не только между музыкой и видеоматериалом, но и внутри самой музыки. В таком контексте флейта, играющая баховскую мелодию, может ассоциироваться с жизнью, светлым началом, а разрывающие ее путающие сонорные звучности – с нацистским режимом. Любопытен финал: ближе к завершению фильма флейта практически перестает звучать, погребенная под сонорным хаосом, но в конце концов ее тема, несмотря ни на что, восстанавливается. Так жизнь побеждает в борьбе со смертью.

Еще одна трактовка связана с тем, что звучит именно соло флейты, причем на музыку накладываются (в случае

с «Сонатой для Гитлера» – именно так, а не наоборот) кадры выступлений Гитлера. Получается наглядная иллюстрация выражения «заливается соловьем». Таким образом, соло флейты можно воспринять как ироническую аллегория вдохновенных гитлеровских речей, а вторгающиеся сонорные фрагменты, соответственно, как жуткие реалии войны и геноцида.

Разумеется, приведенные нами трактовки не стоит считать единственно возможными. Смысл, который Сокуров вкладывал в этот фильм (и выразил прежде всего музыкальным решением), – более объемный и многогранный. Музыка и хроникальные кадры хоть и привязаны к историческому контексту, но поднимаются до уровня символов, художественных обобщений, поэтому вряд ли могут быть втиснуты в искусственную, неизбежно прямолинейную схему. Однако в любом случае поразителен сам факт того, что *все кинематографическое произведение организуется сквозной музыкальной темой, которая к тому же является частью продуманной музыкальной драматургии*. Не случайно Сокуров назвал фильм «Соната для Гитлера», подчеркнув тем самым его музыкальность (и, конечно, указав на связь с сонатой Баха).

Следующее обращение Сокурова к теме Второй мировой войны – документальная лента «И ничего больше». Первоначальное название документальной картины о Второй мировой войне – «Союзники». В процессе подготовки к празднованию 40-летия Победы Ленинградской студии документальных фильмов был заказан цикл из трех получасовых картин. Одну из них – про создание антигитлеровской коалиции – взялся режиссировать Сокуров. В итоге получился фильм продолжительностью 70 минут, из-за чего на телевидение его брать не хотели. Впрочем, с идеологической точки зрения «Союзники» тоже вызывали немало вопросов и сомнений у руководства (хотя и не было однозначного запрета и преследования): роль союзников здесь не принижалась, а роль Советского Союза не выводилась на первый план. Но и кинематографический язык многим показался слишком дерзким.

Первые же кадры фильма поражают: Сокуров монтирует телевыступление американских чернокожих чечеточников и удалую русскую пляску под гармонию. Такое начало не

случайно: танец во всех его воплощениях станет одним из ключевых символов «И ничего больше».

«Как “пляска смерти” звучит и чечетка Запада, уверенно-го в том, что Чемберлен привез с Мюнхенской конференции мир для двух поколений, и “Полонез” на оперном фоне горящей Варшавы», – справедливо отмечает киновед М.С. Трофименков³.

Первоначальные характеристики каждой страны-участницы войны Сокуров дает именно через музыкальный образ: у СССР это народная плясовая, у США – чечетка под джазовый стандарт «I'm gonna sit right down and write myself a letter»⁴, у Германии – песня «Лили Марлен». В дальнейшем эти темы еще будут возвращаться и приобретут, таким образом, характер лейтмотивов, хотя нельзя сказать, что Сокуров выстраивает здесь полноценную лейтмотивную систему.

Помимо них в фильме звучит и множество других музыкальных фрагментов – в том числе из классики; они идут один за другим, вступая в контрапункт с видеорядом и в диалог друг с другом, а также с шумами. В качестве примера рассмотрим эпизод, в котором рассказывается о бомбардировках Англии в 1940 году.

На экране – заставка передачи, затем – лицо У. Черчилля. Звучат бодрые позывные британской телехроники «War Pictorial News». И вдруг последние звуки медных духовых переходят в звук летящей с самолета бомбы. «Немногие в сороковом году верили, что Британия устоит. Война приобретала все более тотальный характер. Наступил черед Лондона, Бирмингема, Шеффилда, Ковентри», – комменти-



Пример 1

рует закадровый голос Сокурова. На экране в это время – кадры бомбардировок Англии. На кадре с руинами после бомбежки начинается звучать фрагмент из десятой части Четырнадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича (*пример 1*).

Сокуров использует 17 тактов музыки Шостаковича. В вокальной партии звучит следующий текст:

<...> Лицо его и было тем простором, что тянется к нему и тщетно льнет, – а эта маска робкая умрет, открыто предоставленная взорам, – на тленье обреченный <...>.

Траурные интонации в музыке на первый взгляд отлично сочетаются с кадрами военной хроники. Однако Сокуров показывает не только руины, но и народ, работающий ради победы над врагом и мужественно переносящий тяготы военного времени. В музыке трагизма гораздо больше, чем в видеоряде – скорее жизнеутверждающем, чем наоборот. Да и закадровый комментарий («Народ Англии встретил войну спокойно и мужественно») несет иную эмоциональную окраску. Таким образом, музыка не просто иллюстрирует действие, но создает новую глубину, иной смысловой слой. Мы можем сравнить это с примерами барочных пассакалий, где в басу звучит *passus duriusculus*, трактуемый в символике того времени как аллегория шествия на Голгофу. Фрагмент



Пример 2

из симфонии Шостаковича в данном случае – именно такой *passus duriusculus*.

Есть здесь и чисто фоническая находка: в кульминации фрагмента на слове «умрет» практически в унисон с вокальной партией звучит вой летящего снаряда. На экране в это время взрывается сбитый самолет-бомбардировщик (*пример 2*).

В один момент времени соединяются четыре знака смерти: звук снаряда (понятно, что снаряд несет смерть), взрывающийся самолет, слово «умрет» в тексте вокальной партии и тритон (*c – ges*) в музыке.

После чего внезапно звучание симфонии сменяется на веселую английскую эстрадную песню, а в кадре реет британский флаг. Англия выстояла.

Сокуров выстроил в этом маленьком (чуть больше двух минут) эпизоде полноценную драматургию: вступление (заставка «War Pictorial News»), переходящее в завязку (звук снаряда), основное действие (на музыке Шостаковича) вплоть до кульминации (взрыв самолета на слове «умрет»), развязка (флаг и веселая песня). При этом музыка и шумы оказались едва ли не более важны для повествования, чем закадровый голос и видеоряд. Проведем небольшой эксперимент. Уберем из этого эпизода звук (включая закадровый голос), оставив лишь видео. Что можно понять из этих кадров? Лишь то, что это хроника военного времени британского происхождения. Какое-либо внутреннее развитие и динамика здесь отсутствуют. Теперь, наоборот, уберем видеоряд и закадровый голос, а оставим лишь звуки и музыку. А этого уже вполне достаточно, чтобы понять сюжет. Кроме того, в аудиопартитуре есть динамика, развитие, кульминация. Получается, что в этом эпизоде основную нагрузку несет именно аудиопартитура, а не видеоряд!

Не менее интересно в музыкальном плане решен и эпизод нападения Германии на СССР. Он начинается с кадров самолета, меланхолично сбрасывающего (как будто сплевывающего) бомбы, и И. В. Сталина, смотрящего в небо. Все это происходит как будто в оцепенении. И вдруг небо заполняется десятками самолетов, из которых вываливаются десантники-парашютисты. Высадка десанта смонтирована

с архивной видеозаписью выступления хора имени Пятницкого. Коллектив исполняет плясовую песню «У нашей Кати». Постепенно кадры военной хроники вытесняют кадры выступления ансамбля, однако музыка продолжает звучать, и вся военная хроника идет на фоне этой песни.

Получается острейший контраст: трагические видео-документы фашистского нашествия и беззаботная веселая плясовая⁵. Куда более традиционным решением было бы развести их во времени, то есть сначала показать плясовую как символ мирной жизни, а затем – нашествие с трагической музыкой. Но Сокуров объединяет два смысловых пласта и тем самым добивается особого воздействия на зрителя: плясовую мы воспринимаем как иллюзию беззаботного существования, как символ жизни, которая уже не будет прежней. И более того, как символ целой страны, которую топчут вражеские сапоги – прямо по живому.

Следующее музыкальное решение не менее ярко и еще более неординарно: рассказ о Советском Союзе от революции и до войны (включая первые месяцы после нападения Гитлера) звучит под финал первого акта из «Руслана и Людмилы» (начиная с канона «Какое чудное мгновенье!», *пример 3*).

Напрашивается параллель: как гости на свадьбе Руслана и Людмилы и сами молодожены оказались совершенно не готовы к вторжению Черномора, так и Советский Союз не ожидал атаки Германии. Впрочем, не исключено, что Сокуров вовсе не предполагал здесь такого сюжетного пересече-



Пример 3

чения и ему нужен был лишь музыкальный контраст между каноном, как будто подвешенным в невесомости, и последующей паникой хора и князя Владимира.

«Руслан и Людмила» – не единственное произведение М.И. Глинки, которое используется в фильме. Помимо него в ленте «И ничего больше» можно услышать романс «Жаворонок», оркестровую версию хора «Славься» из «Жизни за царя» и фрагмент из ноктюрна «Прощание». «Славься» символизирует победы русского народа, «Прощание» привносит излюбленный Сокуровым ностальгический оттенок (в дальнейшем это произведение будет неоднократно звучать в фильмах Сокурова), но наиболее интересно использован романс «Жаворонок». Режиссер накладывает его на съемку танкового сражения в лесу, а конец романса приходится на кадры прощания солдата с умирающим товарищем. Такое сочетание видеоряда и музыки выглядит неожиданно, даже парадоксально. Но сильнейший контраст между прекрасной возвышенной мелодией (исполняемой, к тому же, очень прозрачным, «ангельским» голосом – подбор записи, очевидно, неслучаен) и жестокими приземленными кадрами военной хроники создает эффект отстранения, «взгляда сверху».

Как и Глинка, Шостакович тоже звучит в фильме неоднократно. Помимо описанного выше примера с рассказом о бомбардировке Англии, его музыка используется в сцене атаки на Перл-Харбор и во время рассказа про открытие второго фронта. Повествование о Перл-Харборе Сокуров сопровождает 11-й частью Симфонии № 14 («Заключение»), а кадры высадки союзников в Нормандии – первыми тактами Симфонии № 8. Интересно, что режиссер, во-первых, не стал использовать хрестоматийную «Ленинградскую» симфонию (что было бы весьма прямолинейным жестом), а во-вторых, вставил несколько кадров с самим Шостаковичем, но не на его собственной музыке, а на звучании популярной советской песни «Кто его знает»⁶, ставшей фактически народной:

«На закате ходит парень / Возле дома моего, / Поморгает мне глазами / И не скажет ничего. / И кто его знает, / Чего он моргает, / Чего он моргает, / Чего он моргает».

Сопоставление текста песни («...и кто его знает, чего он вздыхает...») с погруженным в раздумья Шостаковичем созда-

ет отчасти даже комический эффект, но вместе с тем отражает тот диапазон эмоций и чувств, который переживал народ: оптимизм и силу духа (песня) – но и тревогу, беспокойство за судьбу своих близких на фронте, боль потерь (лицо Шостаковича).



Музыкальная драматургия «И ничего больше» не исчерпывается перечисленными примерами. Сокуров использует целый ряд классических, народных и эстрадных тем. Некоторые эпизоды сопровождаются развернутыми музыкальными фрагментами (по несколько минут), иногда же музыка появляется буквально на несколько секунд, исподволь, порой «поверх» основной музыкальной темы. Можно провести аналогию с поиском радиостанции, когда из-за небольшого движения ручки приемника в звучание одной радиостанции вдруг вклинивается музыка с другой волны, или же попросту с радиопомехами. Назовем это *приемом радиопомех*. Такие решения, равно как и обилие музыкального материала самого разного происхождения, и создают впечатление мозаичности. Но главное – не количество, а *многофункциональность музыки и аудиоряда в целом*. В одном художественном пространстве музыка у Сокурова может выполнять несколько функций. Перечислим основные из них на примере фильма «И ничего больше»:

- историческая (музыкальное произведение – как объект истории; яркий пример – «Лили Марлен»);
- символическая (музыкальное произведение имеет символическую нагрузку, которая перекликается с видеорядом; пример – использование Симфонии № 14, связанной с символикой смерти);
- смысловой контрапункт (музыкальное произведение контрастирует тому, что происходит в видеоряде, что порождает новый комплекс смыслов или создает эффект отстранения, а также может быть трактовано как авторский комментарий к показываемым событиям);

- музыка как участница событий (музыка звучит внутри кадра, ее исполняют во время действия; в ленте «И ничего больше» это все танцевальные эпизоды, а также русские песни, исполняемые крестьянками);
- повествовательная (музыка несет повествовательную нагрузку, дополняя рассказ; пример этого – эпизод с бомбардировкой Англии).

Рассмотренные фильмы демонстрируют не только особый подход Сокурова к отображению темы войны в своем творчестве, но и важнейшее значение музыки для его художественного языка. Это справедливо практически для всех фильмов Сокурова, однако именно в военных картинах неординарность музыкальной концепции становится особо наглядна, ведь во многом именно благодаря музыкальному решению режиссер создает совершенно новую интонацию повествования о трагических военных событиях прошлого и наших дней.

Примечания

- ¹ Сокуров А. (записал Савельев Д.) Война в объективе камеры // Сокуров. Части речи. СПб., 2006. С. 514.
- ² Там же.
- ³ Трофименков М.С. «Союзники» – «И ничего больше» // Сокуров. СПб., 1994. С. 77.
- ⁴ Эта песня была написана в 1935 году (F.E. Ahlert / J. Young) и стала одной из самых популярных композиций за всю историю музыки США. Она входит в список «The Great American Songbook», состоящий из наиболее важных для американской эстрадной музыки песен, появившихся в период с 1920-х до 1950-х годов. Ее исполняли такие певцы, как Ф. Уоллер, Ф. Синатра, Б. Кросби, Нэт «Кинг» Коул. Из современных исполнителей стоит назвать П. Маккартни. Использование этой песни Сокуровым объясняется именно тем, что это фактически один из музыкальных символов США.
- ⁵ Припев песни: «Калина-малина, / черёмуха-лебедя, / конфетка моя леденистая, / полюбила я такого румянистого».
- ⁶ Музыка – В.Г. Захарова, стихи М.В. Исаковского. Песня была написана в 1939 году для хора имени М.Е. Пятницкого и исключительную популярность приобрела во время Великой Отечественной войны. Ее пели многие известные исполнители, в том числе Л.А. Русланова.

ВРЕМЕННАЯ ДИСТАНЦИЯ КАК ФАКТОР
ЖАНРОВОЙ ИЗБИРАТЕЛЬНОСТИ
В СОЧИНЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ ТУРКМЕНИСТАНА,
ПОСВЯЩЕННЫХ СОБЫТИЯМ
ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

История любого народа богата событиями, значительными для своей эпохи, которые, по прошествии десятка лет, становятся страницами прошлого. Но есть факты, не тускнеющие на фоне неумолимого бега времени. Напротив, каждое минувшее десятилетие с возрастающей силой подчеркивает их определяющую роль в прошлом, настоящем и будущем. К числу таковых относится Вторая мировая война.

Понимание эпохи войны меняется на протяжении всех последующих лет, прошедших с момента ее окончания. Изменение угла зрения на события войны прямо связано с процессами, происходящими в обществе. Отражение жизненного материала в искусстве проходит поэтапно. Первоначально художник ограничивает себя чисто эмпирическими задачами: он описывает события, собирает их, появляются произведения, пронизанные пафосом фактографии. Документально изучив новый материал, уже на следующем этапе автор переплавляет его в творческом воображении. Начинается период поэтического, философского осмысления прошлого.

Проецируя универсальный закон отражения действительности в литературе и искусстве на творчество композиторов Туркменистана о событиях Второй мировой войны, можно отметить, что процесс музыкального воплощения этих страниц истории условно делится на несколько периодов. Первый – военные и ранние послевоенные годы – отмечен активным обращением к конкретным фактам фронтовой жизни и однозначности, прямолинейности их трактовки (друг – враг). Созданные в этот период произведения являлись непосредственным откликом на успехи и не-

удачи военных действий. При этом большее предпочтение отдавалось жанрам, связанным со словом. К числу таковых в творчестве туркменских композиторов относятся кантаты А. Кулиева «Слава Сталину», В. Мухатова «Победа», опера А. Кулиева и Ю. Мейтуса «Абадан», балет К. Корчмарева «Девушки моря», песни народных музыкантов-бахши.

Композиторы в обращении к военной теме наиболее ярко проявляли себя в демократичных жанрах песни, музыки к драматическим спектаклям. Сложные, драматически насыщенные формы балетов и опер страдали отсутствием композиционной целостности, яркого индивидуального развития образов, динамичности сюжетного повествования. В военные и первые послевоенные годы большинство произведений было создано в героико-эпическом ключе, где главная идея трактовалась в ракурсе «герой – подвиг». После завершения военных событий большинство сочинений было направлено на прославление подвига народа. Причем народ понимался как единое целое, без внутренней индивидуализации образов. Праздничный, возвышенный эмоциональный тонус произведений пронизывает все жанры.

Следующий период в процессе эволюции темы Второй мировой войны в творчестве туркменских композиторов можно охарактеризовать как период осмысления трагедии войны. Если для поколения композиторов, переживших войну и вынесших ее на своих плечах, она осталась временем трагическим и высоким, то для их младших коллег проза подробностей уступила место поэзии обобщенных образов. Подчас мало примет войны, но есть ее ощущение, ее катастрофичность. Тридцатилетие спустя в туркменской музыке появляются Реквием Х. Алланурова, Струнный квартет и Вокально-симфоническая поэма Н. Халмамедова. К сороковой годовщине окончания Великой Отечественной войны были созданы Симфония № 2 В. Мухатова, Поэма для голоса с оркестром и балет «Бессмертие» Ч. Нурымова. Особенностью этого периода «военного» творчества композиторов Туркменистана является растущее внимание к жанрам инструментальной музыки с их способностью многогранной трактовки идеи сочинения. Акцентирование на моменте психологического осмысления истории усилило в произве-

дениях поэзное начало, связанное со свободным развитием формы, монологичностью, монотематизмом. В камерно-инструментальном жанре проявляется опосредованное обращение к фольклорным первоисточникам или «апелляция» к творчеству композиторов-классиков, выраженная в использовании стилистических особенностей как отдельного композитора, так и художественного направления в целом.

Иной ракурс воплощения «военной тематики» в творчестве туркменских композиторов связан с сочинениями, в которых собственно тема Второй мировой войны является как бы подтекстом, а содержание музыки направлено на протест насилию и терроризму. Одно из первых сочинений подобного плана – оратория Р. Аллаярова на стихи Р. Тагора. Наибольшую известность получило сочинение Н. Халмамедова – вокальный цикл «Недослушанные песни детей Хиросимы и Нагасаки» (1981). Цикл написан на стихи известных японских поэтов Китахары Хакусю, Сайдзе Ясо и других авторов, положивших начало целому направлению в детской поэзии Японии. Назвав свое сочинение «Недослушанные песни детей Хиросимы и Нагасаки», композитор, по-видимому, хотел подчеркнуть несовместимость двух понятий: трагический конфликт между силой человеческой жестокости (подразумевая под этим вдохновителей и исполнителей атомной бомбардировки) и детской незащищенностью.

В вокальном цикле прослеживаются три драматургические линии. Первая связана с небольшими пейзажными зарисовками и портретными характеристиками обитателей природы. Вторая представлена драматическими диалогами между человеком и окружающей природой. Третья группа песен передает кратковременные эмоциональные состояния ребенка.

Интересно решен драматургический конфликт между двумя образными полюсами: жестокость – незащищенность. Столкновение образов насилия и сил защиты жизни на земле осуществляется за счет интонационного, гармонического, фактурного развития. Не стремясь к этнографизму, лишь общими штрихами обозначая место действия – Дальний Восток, композитор воплощает позитивное начало

широкой мелодической кантиленой, мягкими терцовыми созвучиями, яркими тональными сопоставлениями. В характеристике негативных образов преобладают нарочитая упрощенность фактуры, разреженность бестерцовых созвучий (с кварто-квинтовым строением), использование искусственных ладов.

Романтическое «прочтение» японской поэзии в творчестве Н. Халмамедова органично сливается с характерными для XX века тенденциями воплощения негативного начала в музыке. Учитывая обобщенность музыкально-образного строя произведения, композитор включает в зону конфликтного сопоставления дифференцированность исполнительских средств. Опираясь на характерное для детей чувство обостренного восприятия действительности, авторы поэтического текста размышляют о сущности бытия, словно следуя библейской заповеди «Устами младенца глаголет истина». Заданную «детскость» поэзии Халмамедов переносит на исполнительский состав: колоратурное сопрано как имитация звонкого голоса ребенка и оркестр – глашатай мировых проблем. Романтическая тенденция прослеживается в трактовке жанра вокально-симфонического цикла. Объединенный одной идеей, воплощенной средствами интонационных, тонально-гармонических арок, цикл приближен к жанру поэмы.

На рубеже веков появились симфонические произведения Р.Аллаярова «Памяти жертв терроризма» и Р.Непесова «Память». В них синтезированы жанровые признаки народного плача, религиозных песнопений, молитвенные возношения.

Симфоническое полотно Р. Аллаярова было создано как непосредственный отклик на события 11 сентября 2001 года – теракт в США, унесший тысячи жизней мирных людей. Аллаяров писал протест против всякого рода убийств, независимо от религиозной и национальной принадлежности. В сочинении прослеживается сюжетное развитие: мирная жизнь на улицах большого города, выраженная претворением характерных особенностей музыки кантри и джаза, взрыв, траурное шествие и протест терроризму. Произведение было исполнено один раз, и в настоящее время композитор кардинальным образом перерабатывает

симфоническую сюиту. Музыкальный материал дополняется, а идея сочинения переплавляется в синтез психологического и драматического начал. В качестве жизнеутверждающего фактора, по словам автора музыки, в сочинении прозвучат молитвы представителей основных религиозных конфессий, каждая из которых призывает только к миру и человечности.

Сходное драматургическое решение находим в симфонической поэме Р. Непесова «Хатыра» («Память»). Молодой композитор, родившийся через сорок лет после войны, обращается к проблеме защиты мира на земле. Для него Вторая мировая война, военные события в Афганистане, Абхазии, Чечне, на Ближнем Востоке – это мировые катаклизмы, влияющие на все мировое сообщество. Жанровой основой сочинения является плач. Композитор не только воспроизводит стилистику плача, но и в качестве цитаты вводит в партитуру запись подлинного плача матери, что еще более усиливает эмоциональный фон сочинения. Утешение матерей – молитва как призыв к Богу о помощи, о нейтрализации конфликтов, о мире ради детей как продолжения человечества.

Процессы развития общества на современном этапе глобальны и неоднозначны. Однако тема протеста насилию, угнетению личности, терроризму остается актуальной для всех деятелей искусства гуманистической направленности независимо от их национальности, религиозной принадлежности и политических предпочтений.

ТЕМА ВОЙНЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КАЗАХСТАНА

Прошло семьдесят лет с тех пор, как окончилась Великая Отечественная война, но память о ней живет в сердцах и душах людей. Мы знаем о той войне из книг, фильмов, воспоминаний. Особенно остро чувства людей, переживших боль, горечь поражений и радость победы, отразились в музыке. Казахскими композиторами разных поколений созданы произведения, в которых показаны военная история, вклад бойцов-казахстанцев в победу, верность долгу, любовь к родной земле.

Одним из ключевых жанров, в котором воплотились образы войны, стал песенный. По словам музыковеда Е.П. Осиповой, «именно эти “малые формы” стали своеобразной летописью военного времени, запечатлевая не столько факты истории, сколько духовную атмосферу общества, тесно сплоченного в лихолетье»¹.

Автор песни «Сок, барабан» («Бей, барабан») на слова К. Калиева, написанной в самом начале войны, – казахский композитор Муқан Тұлебаев. С 1938 по 1941 год он учился в казахской оперной студии при Московской консерватории и в начале войны находился в рядах народного ополчения. Песня «Сок, барабан» Тұлебаева явилась первой военной казахской массовой песней, в которой маршевые интонации удачно соединились со светлой и широкой мелодией. В годы войны Тұлебаевым был написан еще ряд песен на военную тематику, среди которых получили известность «Кестели орамал» («Вышитый платок») и «Тос мени, тос» («Жди меня, жди»). Каждая из них по-своему преломляет традиции казахской лирической песни в едином интонационном пространстве. Они сразу нашли теплый отклик слушателей и до сих пор звучат в исполнении известных вокалистов.

Военная тема получила отражение в творчестве народного певца и композитора Кенена Азербаетова. В них он воспел подвиг народа, его историческое прошлое и настоящее. Возглавляя агитбригады в аулах, он своим творчеством вдохновлял народ на трудовые подвиги, способствовал победе в тылу. Большой популярностью пользовались его песни и стихи «Город Ленина защитим», «Мы победим», «Четыре батыра», «Привет фронту», «Батыр Москва», «Наша родина победит» и многие другие. В них Азербаетов воспел самоотверженный подвиг народа, его веру в победу Советской армии над врагом.

Одной из первых военных песен Азербаетова стала «Биздин Отан женеди» («Наша родина победит»), сочиненная в 1941 году. Написанная в форме традиционного терме, она начинается с самого высокого звука – зачина, который сразу приковывает к себе внимание. Мелодическое развитие, основанное на многократной повторности звуков, предельно лаконично и сдержанно. Отчетливо и обособленно звучат слоговые группы, ритм которых подчеркивается сопровождением домбры:

Настраиваю струны своей домбры,
Слагаю песню победы...
Наша родина победит,
Народ мой верит в победу.
Накажут врагов
Наши красные воины-батыры.

9 мая 1945 года Азербаетов, вдохновленный Великой Победой советского народа, сочинил песню «Женис жылгы шаттык ан» («Торжественная песня года Победы»). Хотя песня написана в традициях казахской песенной лирики, в ней слышатся отзвуки победных гимнов:

Радостна песнь в год победы,
Когда уничтожены враги.
Радуйся, моя страна!
Радуйся, моя душа!

В истории музыкальной культуры казахского народа военных лет центральное место занимает песенное творче-

ство Рамазана Елебаева. На счету этого отважного воина, певца и композитора много песен, среди которых «Жас қазақ», «28 батыр», «Талғар полкының маршы», «Біз-Отанның солдаты», «23 полк маршы». Елебаев служил в прославленной восьмой гвардейской панфиловской дивизии и легендарном полку, где воевали Малик Габдуллин, Бауыржан Момышулы и Толеген Тохтаров, был награжден двумя орденами Боевого Красного Знамени. Он погиб, защищая нашу Родину, но в памяти народа до сих пор живет его песня «Жас қазақ», посвященная 21-летнему Герою Советского Союза Тулегену Тохтарову. Его глубоко потряс бессмертный подвиг близкого друга, и в память о нем он создал эту песню-реквием:

Широкая равнина, покрытая снегом, залита кровью,
Хмурое серое небо, извергая гром, сеет смерть.
Молодой казах
С возгласом «ура», пронзенный пулей.
Не желая отдать душу, расстаться с молодой жизнью,
Стремясь к высокой мечте,
Молодой казах
Лежал с блеском в глазах.

Мелодический контур песни «Жас қазақ» характерен сдержанными интонациями, полными внутренней силы и решимости. Вместе с тем в ней преломлены интонации казахской лирической песни, которые особенно ярко проявляются в припеве. Именно в этом разделе куплетно-припевной формы звучат широкие распевы на вокализации алексических слогов «ха-ли-ли-ли-лим», вносящие контраст в общее сдержанное развитие.

Эту песню услышал от автора талантливый казахский певец Жусупбек Елебеков во время концертов, которые давались фронтовикам артистами филармонии. Елебеков выучил эту песню и по возвращении в Алма-Ату первым исполнил ее на одном из концертов в театре оперы и балета. С тех пор именно в исполнении этого замечательного певца песня «Жас қазақ» приобрела в Казахстане большую популярность.

Рамазан Елебеков стал автором песен, сочиненных отчасти и на русском языке. Наиболее известные из них «Пес-

ня Талгарского полка» (текст Вершинина), «Марш обороны» (текст А. Тажибаева), «Песня 28» (текст П. Кузнецова) и др.

Не обошла стороной тема войны и традиционную инструментальную музыку, отразившись в жанре кюя – пьесы для народного инструмента домбры. В годы войны продолжает свое творчество ученица великого кюйши Курманагазы – Дина Нурпеисова. Ею в традициях кюев Западного Казахстана созданы своеобразные наизидания сыну в инструментальном жанре – «Согыстагы улыма» («Сыну, воюющему на фронте») и «Ана буйрыгы» («Наказы матери»). В год Великой Победы свои чувства она передала в кюе «Женис» («Победа»). В нем не слышатся безграничная радость и героика, ведь по традиции женщина не могла открыто проявлять свои чувства. Вместе с тем энергичный ритм, смена высотных зон кюя демонстрируют внутреннюю возбужденность и высокую эмоциональность.

В мирное время композиторы вновь обращаются к теме войны в различных жанрах вокальной музыки. Так, Анатолий Бычков написал «Песни войны», Тен Чу романс «Любовь партизанки» на слова Цой Соу Ту, перу Балнур Кыдырбек принадлежит вокальный цикл на слова военных поэтов «Из военного дневника». Многочисленные песни написаны на казахском языке – это песни Г. Матова «Отан үшін», А. Базанова «Ерлерім», Т. Базарбаева «Белгісіз солдат анасы», «Жылайды гүлдер», «Еске сакта» и др. Конечно, высокое обобщение военные образы получили в жанре баллады, к нему относятся «Курган бессмертия» Т. Базарбаева, «Баллада о бессмертии» для голоса и фортепиано на слова Р. Рождественского А. Серкебаева, баллада для голоса с фортепиано «Памяти павших» Е. Хусаинова.

Воплощением бессмертного подвига казахской девушки-снайпера, Героя Советского Союза Алии Молдагуловой стала песня «Алия» Сейдуллы Байтерекова. В исполнении несравненной Розы Рымбаевой она прозвучала как «вокальный памятник» героям Великой Отечественной войны, людям всех национальностей Великого и Победного Советского Союза.

С этой песней Роза Рымбаева, будучи 18-летней начинающей эстрадной певицей, выступила на международном фестивале «Золотой Орфей» в Болгарии и «Сопот» в Польше,

где получила Гран-при. Так начался звездный путь известной казахской певицы.

Песня явилась удачным синтезом традиций казахской поэзии и современной эстрады. Начинаясь сдержанно и повествовательно в запеве, она создает некую эпическую сферу, в которую врывается возглас-обращение к имени «Алия». На предельно высокой ноте этот возглас знаменует начало припева. Это гимн-слава подвигу хрупкой 18-летней девушки, поднявшей и увлекшей следом за собой в атаку солдат.

Героические подвиги народа в годы войны отражены в монументальных жанрах – операх: «Гвардия, алга» Евгения Брусиловского, «Төлеген Тохтаров» Ахмета Жубанова и Латыфа Хамиди, «Двадцать восемь» Газизы Жубановой, «Я верю» О. Несипханова.

Опера А. Жубанова «Төлеген Тохтаров», написанная совместно с Л. Хамиди по либретто М. Ауэзова, посвящена событиям Великой Отечественной войны. В ней правдиво переданы драматические картины фронтовой жизни и показан героизм воинов разных национальностей, объединенных общим стремлением к победе. Главный герой оперы – Тулеген Тохтаров, славный сын казахского народа, повторивший подвиг Александра Матросова. Музыкальным источником послужила песня «Жас казак» Рамазана Елебаева. Латыф Хамиди записал ее от певца, и впоследствии она стала основным тематическим зерном оперы.

Главными действующими лицами оперы явились пятеро друзей. Образ Тулегена неотделим от образов фронтовых друзей-разведчиков: русского Жадаева, татарина Зарифа, уйгура Саттара, киргиза Баймата. В опере две героини – Гайни и подпольщица Люба. Все вместе они олицетворяют дружбу народов. Каждый герой характеризуется интонационным комплексом, имеющим ярко выраженный национальный колорит. Их интернациональное братство выражено в песне «Бес дос», сочиненной Жубановым и Хамиди. «Бес дос» звучит в начале и в конце оперы. И если в начале она звучит торжественно-сурово, то в конце превращается в героическую песню. Премьера оперы состоялась 7 ноября 1947 года; первыми исполнителями были Е. Серкебаев, Р. Абдуллин, М. Абдуллин, Н. Абишев, К. Байсеитова.

Опера Г. Жубановой «Двадцать восемь» воплощает военные события обороны Москвы, когда двадцать восемь героев-панфиловцев ценою своей жизни отстояли подступы к столице. Две части оперы с хронологической точностью воссоздают атмосферу военного времени и события мирной жизни тех лет. Оперу «Двадцать восемь» («Москва за нами»), по словам музыковеда Н.С. Кетегеновой, «можно определить как оперу-хронику, оперу-поэму, созданную художником-патриотом, художником-коммунистом, художником-гражданином. Это широкое этическое полотно, где есть философская глубина, высокая этическая нота»². Основываясь на данных подлинных писем бойцов, воспоминаний очевидцев, кинохроники, поэзии и прозы тех лет, Жубанова смогла создать достоверное музыкальное произведение.

За короткое время опера получила широкое признание и звучала в Алма-Ате, Ленинграде, Караганде, Ярославле. 9 ноября 1982 года силами Академического музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко премьера оперы «Двадцать восемь» состоялась и в Москве – под названием «Москва за нами» (в новой сценической редакции).

Одночастная монологическая опера О. Несипханова «Я верю» для сопрано, баса и симфонического оркестра была написана на либретто автора по сохранившемуся письму 15-летней девочки Кати Сусаниной из фашистской неволи. Вся опера построена в форме крупного монолога, поэтому лишена сценического действия. Музыка полна горечи, отчаяния, жалобы на невоплощенную мечту. Интонационная сфера вокальных номеров приближена к речитативной форме. Автор проявляет искусность и изобретательность в оркестровой сфере, что позволяет сделать вывод: опера вполне удалась и имеет право на творческую жизнь на сцене и эстраде.

Война вошла не только в песню и оперу, но и в симфонию. Казахстанскими композиторами созданы симфонические произведения о Великой Отечественной войне, среди которых симфонические поэмы Б. Ерзаковича «Төлеген Тохтаров», М. Койшибаева «Маншук», Н. Мендыгалиева «Панфиловцы», Ж. Дастенова «На Мамаевом кургане», Б. Дальденбаева «Героическая фреска», Б. Баяхунова «Двадцать восемь».

Пополнилась военными образами музыка для оркестра казахских народных инструментов. Это поэмы К. Кумисбекова «Не померкнет слава отцов», Х. Тастанова «Баллада о неизвестном солдате», Н. Тлендиева «Жеңіс салтанаты».

Отдельные произведения посвящены героическим подвигам: Третий концерт для фортепиано с оркестром Наги-ма Мендыгалиева – Героям Сталинградской битвы (1975), «Симфоническая поэма для фортепиано» – воину-панфиловцу Малику Габдуллину (1977).

Интонационные и ладовые особенности Третьего концерта G-dur Н. Мендыгалиева с особой остротой характеризуют образы военных лет. Главная партия мужественного, героического характера воссоздает трагические события. В гармонии, как яркое средство образной характеристики, преобладает диссонантность. Побочная партия рисует мир светлых образов.

Не было практически ни одного жанра, в котором так или иначе не отразились бы переживания или события военных лет. В одноактном балете «Вечный огонь» современный композитор С. Еркимбеков обращается к исторической теме войны и мира, погружаясь в философское осмысление жестокой реальности войны. Любовь к родине и волнение человеческого сердца, охваченного ненавистью к врагу и тревогами, вызванными превратностями личной судьбы, обрели нерасторжимое единство в балете «Вечный огонь». Он состоит из 12 номеров, 4 картин: «Голубое пространство», Реквием, «Мгновение вечности», Adagio, «Голос земли», «Восход солнца», «Мать и сын», «Сон любви», «Скорбь», «Блики времени», «Память», «Голос земли». Балет «Вечный огонь» написан в форме воспоминаний. В сюжетной линии нет последовательного развития событий, образы темных и светлых сил максимально обобщены. Примечательна в этом отношении удивительная способность композитора – сокровенное возвысить до общечеловеческого. Балет воспринимается как исповедь души (образ матери) и голос народного горя. Органично и эмоционально-возвышенно вписывается в кульминационный раздел цитата темы Р. Елебаева «Жас казак».

В создании образов главных героев драмы композитор применяет метод портретных характеристик: матери,

неизвестного солдата, его возлюбленной, с одной стороны, и трагедии войны – с другой. Образ неизвестного солдата собирателен. В балете отчетливо прослеживаются две линии отношений – матери с сыном и молодых возлюбленных. При помощи богатых выразительных средств оркестр точно передает разные состояния души главных героев. Посредством контрастно-составной формы С. Еркимбеков сумел достичь рельефной характеристики различных групп.

Балет «Алия» Мансура Сагатова раскрывает образ Героя Советского Союза многогранно: с одной стороны, как юной мирной девушки, с другой – как воина. Балет наполнен событиями ожесточенного боя, который происходил на окраине села Казачиха. Вся музыка строится на контрастах песенных (диатонические лады) и инструментальных (полных остродиссонантных и хроматизированных сочетаний) тем, при этом все происходящее воспринимается зримо, ярко и впечатляюще. По словам Н. Кетегеновой, «через интуитивное предчувствие трагического конца (вспомним перезвон курантов в прологе и эпилоге, сменяющийся одиноким соло гобоя, отдаленное поминальное шествие в форме “Жоктау”) музыка балета подготавливает к восприятию подвига героини, осуществленного во имя Родины. Не случайно композитор озаглавил свое произведение как балет-реквием»³.

Глубокими военными переживаниями наполнена сфера камерно-инструментальной музыки. Высокий подъем патриотизма, вызванный победой в войне, отразился в стремлении композиторов показать атмосферу пережитых лет. Несомненно влияние на образно-эстетическую сторону произведений казахских композиторов ораторий русско-советских композиторов сходной тематики. По словам авторов учебного пособия «История современной отечественной музыки», «инерция военных лет, сказавшаяся на тематике композиторских замыслов, на образности произведений, задуманных еще в разгар ожесточенных сражений, по-своему отразилась в творчестве многих видных мастеров. При всем различии их стилистических ориентаций, сочинения, созданные в первые послевоенные годы, в основном

развивались в русле тех тенденций, которые обнаружались еще в 30-е годы»⁴.

Образы героев Великой Отечественной войны прорисовываются в программных сонатах: Сонате для скрипки и фортепиано К. Мусина (1946, посвящена генералу И.В. Панфилову), Сонате для фортепиано Б. Ерзаковича (1947, посвящена Герою Советского Союза Маншук Маметовой).

В Сонате для скрипки и фортепиано К. Мусина в качестве главной темы первой части использован фрагмент восточно-казахстанского кюя народного композитора Ағаш-Аяка «Отбасы». Ее появление готовит небольшое вступление энергичного и волевого характера. В изложении темы композитор применяет кварто-квинтовую гармонизацию. Характер главной партии предопределяет энергичность и решительность образов Сонаты. Тема дана в восходящем триольном движении и обозначена призывной квартовой интонацией, минорным ладом. Ямбическая ритмическая структура главной партии очень действенна и содержит в себе большой динамический потенциал (поддержанный синкопами, пунктирным ритмом, бегом шестнадцатых, квинтолями). Основная тема, прозвучав в скрипичной партии, повторяется у фортепиано, а затем канонически проводится скрипкой.

Функцию переключения из одной тональной сферы в другую берет на себя второе предложение главной партии. Перерастающее в связующий раздел сонатной формы, оно отличается уравновешенным, песенным характером, тематически и тонально подготавливает светлое, элегическое настроение.

Побочная тема состоит из двух лирических тем. Первая – светлая, песенная, близкая по духу к казахской мелодике, лишена конфликтности. Именно появление побочной партии в тональности Es-dur переключает в область лирики. Контраст с главной партией проявляется в образном строе, а также в фактуре изложения материала: тема представлена гомофонно-гармонически – на фоне аккомпанирующих аккордов разворачивается основная мелодическая линия.

Вторая тема концентрирует в себе жанровые признаки ноктурна. Эмоциональный настрой побочной партии

контрастирует с заключительной, продолжающей взволнованный и страстный образ главной партии. Таким образом, все разделы экспозиции сонаты обозначены самостоятельными темами и темпами; контраст заключен между главной партией, несущей в себе элементы кюя, и побочной, основанной на песенной мелодике. Разработка небольшая и отличается превалированием материала главной партии, которая проводится в различном тональном освещении (c-moll, e-moll, Des-dur, B-dur).

В произведениях проявляется общая направленность – связать содержание сонаты со значимыми образами и событиями, стремление отразить в музыке чувства патриотизма, гордости за страну, создать портреты национальных героев, великих людей. Произведения рождались как посвящения, дань памяти военным личностям.

Традиция именных посвящений проникла в область сонатного творчества. Именно посвящение героям военных лет в значительной степени определило образный характер и мелодический тематический материал названных сонат.

Таким образом, тема войны в казахской культуре рассмотрена в рамках двух периодов: произведения, написанные непосредственно в годы Отечественной войны и в послевоенную эпоху. В годы войны магистральным жанром явилась массовая песня, отразившая всю горечь этих трагических дней. Она создавалась народными музыкантами и профессиональными композиторами, участниками боевых действий и в тылу. Тесно связанная с традиционными напевами казахского народа, военная песня приобретает черты советских маршевых песен: четкость, квадратность, упругую ритмику. Вместе с тем образы войны нашли свое место в жанре лирической песни, среди которых стали популярными произведения М. Тулебаева.

Несмотря на то что песня на военную тему продолжила свое существование и в послевоенные годы, наиболее яркое отражение эта тема получила почти во всех жанрах европейской письменной традиции. Композиторы, пытаясь проникнуть в суть трагедии Великой Отечественной войны, прочитывают ее в ракурсе своего индивидуального стиля. Временная дистанция от реальных историче-

ских событий способствует высокому уровню обобщенности выражения темы войны. При этом символический смысл приобретают цитаты военных песен. Так, песня Р. Елебаева «Жас казак» стала основой для воссоздания образов войны в опере А. Жубанова и Л. Хамиди «Төлеген Тохтаров», в балете С. Еркимбекова «Вечный огонь». Следует отметить, что при всей индивидуальности композиторской мысли произведения на тему войны репрезентируют важную направленность традиционного казахского искусства – посвящение (арнау). Как следствие большая группа сочинений в память о героях Великой Отечественной войны – опера Г. Жубановой «Двадцать восемь», балет М. Сагатов «Алия», Соната для фортепиано Б. Ерзаковича (посвящена М. Маметовой), симфонические поэмы Б. Ерзаковича «Төлеген Тохтаров», М. Койшибаева «Маншук», Н. Мендыгалиева «Панфиловцы», Б. Баяхунова «Двадцать восемь» и многие другие.

Примечания

- ¹ *Осипова Е.П.* Вторая мировая война в творчестве композиторов Средней Азии и Казахстана. Алматы, 1994. С. 12.
- ² *Кетегенова Н.С.* Газиза Жубанова // Творческие портреты композиторов Казахстана. Алматы, 2009. С. 297.
- ³ *Кетегенова Н.С.* Мансур Сагатов // Творческие портреты композиторов Казахстана. С. 491.
- ⁴ История современной отечественной музыки. 1941–1958 / под ред. М.Е. Тараканова. М., 1999. Вып. 2. С. 42.

ВОЕННАЯ ТЕМА И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В ШЕСТОЙ СИМФОНИИ РАФАИЛА КАСИМОВА

Война как величайшее из зол является неким стержнем, который проходит через всю историю человечества, начиная с древнейших времен и до сегодняшнего дня. Примечательны некоторые высказывания: война – «самое гадкое дело в жизни» (Л.Н. Толстой¹); «Мир – добродетель цивилизации, война – ее преступление» (В. Гюго²); «[Война есть] отрицание истины и гуманности <...>, сознательное и упорное распространение ненависти и лжи, которые мало-помалу прививаются людям» (Г. Лауб, современный писатель и журналист³).

Не случайно в мировой художественной культуре тема войны и мира приобрела статус «вечной», философской, тесно связанной с такими оппозициями, как Жизнь и Смерть, Добро и Зло и т. д. Последовательное обращение к ней литераторов, художников, композиторов со второй половины XIX столетия и особенно в XX веке обуславливается небывалой концентрацией в этот исторический период агрессии, катастроф, трагедий мирового масштаба. Если ограничиться только областью литературы, в культовых произведениях последних столетий находят глубокое, масштабное осмысление война с Наполеоном (М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой), Первая и Вторая мировые войны минувшего века (Э.М. Ремарк и А.Н. Толстой, М. Пруст и К.А. Федин, Э. Хемингуэй и К.М. Симонов, Г. Белль и В.С. Гроссман и многие, многие другие). В отечественном искусстве данный ряд дополняют произведения, в центре которых нашествия Золотой орды (трилогия В. Г. Яна «Чингиз Хан», «Батый», «К последнему морю»), крестьянские бунты XVII–XVIII веков («Капитанская дочка» А.С. Пушкина и трилогия В.Я. Шишкова «Емельян Пугачев», роман В.М. Шукшина о Степане Разине), Гражданская

война (М.А. Булгаков, А.Н. Толстой, А.А. Фадеев, И.С. Шмелёв, М.А. Шолохов и многие-многие другие).

Универсальный для всех круг тем, сюжетов получает са-мобытное преломление в каждой национальной культуре – сквозь призму индивидуальных особенностей истории на-рода, системы архетипических свойств ментальности (в том числе и художественной).

Башкирская художественная культура в целом, тради-ционная и академическая музыка в частности являются на-глядным тому подтверждением. Так, к примеру, существует значительный корпус народных песен, инструментальных маршей, вызванных к жизни присоединением Иваном Гроз-ным к России Казанского ханства (например, «Марш на взя-тие Казани» 2-й половины XVI века). События, связанные с войной 1812 года, когда башкирские полки (так называе-мые «северные амурь») в составе русской армии под коман-дованием М.И. Кутузова вошли в Париж, нашли отражение в песнях «Эскадрон», «О храбром джигите Аслаеве», о до-блестном командире Кахым-туря. Те же события послужи-ли основой либретто оперы З. Исмагилова «Кахым-туря» и балета М. Ахметова «Северные амурь». В данном истори-ко-музыкальном ряду можно назвать Баит о турецкой войне 1853–1856 годов, в которой Россия, как известно, потер-пела поражение, и т. д. Число подобных примеров можно умножить.

Тема Великой Отечественной войны, наиболее близкая по времени и по-прежнему остро актуальная для всех видов искусств в масштабах мировой культуры, является одной из ведущих и в творчестве художников Башкортостана. Можно назвать повести «Долгое-долгое детство» и «Помилование» М. Карима, переведенные на многие европейские языки, его же поэму «Черные воды», по которой создана одноименная камерная опера С. Низаметдинова, повести о войне А. Гена-туллина, стихи Н. Наджми, М. Гали и т.д. В музыке – много-численные песни, опера Д. Хасаншина «Великий рядовой» о подвиге Александра Матросова, балет Н. Сабитова «Люблю тебя, жизнь» и другие.

Однако едва ли не наибольшей популярностью в баш-кирской художественной культуре пользуется тема, связанная

с крестьянским восстанием под предводительством Емельяна Пугачева. Сподвижник Пугачева Салават Юлаев, фигура чрезвычайно неоднозначная с исторической точки зрения («свирепый Салават», как назвал его А.С. Пушкин в «Истории Пугачевского бунта»⁴), стал главной мифологемой национальной культуры, с характерной для мифотворчества идеализацией художественного образа по отношению к прототипу. Как национальному герою ему посвящены народные легенды, песни, инструментальные наигрыши (преимущественно марши), романы, повести, поэмы и стихи русских, башкирских авторов XIX–XX веков (Ст.П. Злобин и Д.Н. Мамин-Сибиряк, Р.Ф. Мифтахов и С.Ф. Кудашев, З.А. Биешева и К.А. Аралбаев). Образ Салавата запечатлен в произведениях скульптуры и живописи, на гербе Башкортостана, его именем названы город, улицы и т.д. Произведения о Салавате в разных видах искусства оказываются темой многочисленных исторических, литературоведческих, искусствоведческих исследований разного рода: от статей до диссертаций, монографий.

В башкирской академической художественной культуре среди крупных жанров, связанных с образом С. Юлаева, особое место занимают трагедия М. Карима «Салават. Семь сновидений сквозь явь» (1971), опера З. Исмагилова «Салават Юлаев» (1954), Симфония-оратория «Песни о Салавате» Д. Хасаншина на народные слова (1973), Симфония-оратория «Разговор с Салаватом» С. Низаметдинова для чтеца, солистов, хора и симфонического оркестра (1982) и некоторые другие.

В данном ряду привлекает внимание Шестая симфония Р. Касимова (2002). Талантливый композитор, автор 10 симфоний, отражающих принципы неофольклорной эстетики башкирской музыки «нового времени»⁵, единственный раз обращается к принципу программности. Название «Мир и война Юлаева сына – Салавата» становится ключом к пониманию образно-поэтического строя, драматургии и композиции этого одночастного сочинения, позволяет выявить некоторые особенности интерпретации «вечной темы» в контексте традиций башкирской и шире – современной отечественной культуры.

В Симфонии оппозиция *мир – война* раскрывается через сопоставление статики и динамики, состояния покоя,

созерцания и последовательно нарастающего действия, картин природы и батальных эпизодов. Подобные контрасты восходят к такому архетипическому свойству ментальности башкир-кочевников, как амбивалентность восприятия мира, выраженная в сочетании созерцательности и воинственности. Это отмечалось еще в XVIII – начале XIX столетия первыми русскими путешественниками, исследователями края по линии Императорского географического общества⁶. Составляющие основу художественной поэтики национально-го фольклора, обозначенные грани по-разному преломляются во многих произведениях современных башкирских авторов. Например, в балете «Аркаим» Л. Исмагиловой это связано с противопоставлением мотивов любви (образы лирических героев) и вражды племен. Отсюда – битвы, приводящие к всеобщей гибели, катастрофе. В симфонии А. Хасаншина «Золотая орда» главным драматургическим стержнем оказывается сопоставление насыщенных разнообразными звукописными элементами картин природы, жанровых зарисовок и неистового динамического нарастания в центральном разделе («нашествие» орды).

В Шестой симфонии Касимова многократные чередования эпизодов «мира» и «войны» с последовательным усилением их взаимного «отталкивания» становятся основой монтажной, параллельной драматургии (термин В.Н. Холоповой⁷), характерной в целом для современной симфонии и в частности для других симфонических опусов Касимова. Кроме того, здесь же обнаруживается и поляризация контрастов по принципу *умеренно медленно – умеренно быстро, очень медленно – очень быстро*, одному из важнейших в драматургии многих симфоний и камерно-инструментальных сочинений Д.Д. Шостаковича 1930–1950-х годов, оказавших, как известно, огромное влияние на композиторское творчество второй половины XX века в целом и башкирских композиторов в частности⁸.

Важным истоком художественной концепции Симфонии становится цитирование двух башкирских народных песен, посвященных образу Салавата. Противоположные в жанровом отношении, они раскрывают упоминавшиеся ранее архетипические грани образа: Салавата-поэта, мечтателя

и Салавата-воина. Первая (жанр протяжной песни озон-кюй) в разнообразных вариантно-интонационных, темброво-сонорных модификациях становится основой медленных, картинно-изобразительных эпизодов (*пример 1*).

Напротив, маршевая вторая тема, как гимн мужеству, отваге, героике, вводится в генеральной кульминации Симфонии (*пример 2*).

Между этими двумя полюсами – рассредоточенные батальные эпизоды, в которых образ войны постепенно разрастается до масштабов вселенского Зла, «одного из ве-

Пример 1



Пример 2

личайших кощунств над человеком и природой», по выражению В.В. Маяковского⁹.

Семантической противоположностью «тем Салавата» обуславливаются особенности их введения в текст произведения. Первая в партии флейты, имитирующей звучание курая, вырастает из статики, тишины вступления, насыщенного разнообразными сонорными элементами: шелестами, таинственными шорохами, неясными колористическими «пятнами», «всплесками», словно рассредоточенными в бесконечном пространстве. Особенно интересен сонорный эффект, связанный с выдуванием воздуха через духовые инструменты (эффект «дыхания Земли»), а также имитация звучания варгана на струне рояля в низком регистре (*пример 3*).

На этом фоне попевки будущей протяжной песни и словно издалека звучащая оstinatная ритмоформула в партии маримбы, передающая неторопливое движение всадника на коне, служат музыкальной персонификацией образа Салавата и в то же время создают объемный живописный «образ мира высшего порядка».



Пример 3

Данный лексический комплекс получает продолжение и в других медленных эпизодах Симфонии. При этом знаки-символы тишины, покоя, созерцания, в то же время заключающие скрытую тревогу, напряжение, создают предпосылки к последующим «сюжетным» сдвигам, переходам в противоположное состояние.

В свою очередь, вторая тема-марш последовательно прорастает в процессе развертывания батальных эпизодов-кадров, для создания которых композитор применяет принципиально иной комплекс сонорно-выразительных приемов. Здесь доминируют «движущиеся соноры», кластеры, ритмический тематизм, разнообразные формы остинато, преимущественно подчиненные «ритму скачки», создающему образ мчащейся конницы. Особая выразительная и изобразительная роль принадлежит многочисленным *solì* группы ударных инструментов, образующих в своем роде «оркестр в оркестре», и т. д.

Возникающие при этом аллюзии на ритмические формулы моторных жанров башкирского фольклора привносят национальные черты в музыкальный текст. Особенно примечательна последняя волна «нашествия»: стремительно налетающий вихрь, который создается в партии струнных посредством тремоло по звукам хроматической гаммы, образующим разрастающийся сонор, постепенно заполняющий звучащее пространство.

Подобные «эпизоды нашествия», восходящие к Скерцо-маршу Шестой симфонии П.И. Чайковского, симфониям Д.Д. Шостаковича и М.С. Вайнберга, «Ярославне» Б.И. Тищенко и другим музыкальным опусам XX века, характерны и для предшествующих Первой–Пятой симфоний Касимова¹⁰. Здесь же они получают индивидуальное преломление, обусловленное программой и художественной концепцией произведения в целом.

Примечательно, что в итоге и в живописных, статических, и в моторных, агрессивно-действенных эпизодах композитор с помощью сонорных средств добивается конкретных, противоположно направленных аудиовизуальных ассоциаций и подчас – подлинно кинематографических эффектов.

Касимов мастерски выстраивает симфоническую партию, основу которой составляет волнообразный принцип с последовательным повышением образно-драматургического, динамического, масштабно-композиционного уровня кульминационных зон. При этом происходит поляризация контрастов, и в то же время достигаются единство

и непрерывность сквозного развития. «Кадры», связанные с войной, врываются в статические эпизоды, переключая действие в противоположную сферу. И напротив, апокалиптические кульминации обрываются «тихой музыкой» медленных эпизодов с прозрачной звукописью. При этом, в отличие от посткульминационных зон симфоний Д.Д. Шостаковича с их монологами-рефлексиями, в Шестой Касимова, впрочем, как и в ряде других его симфоний, подобные драматургические сдвиги символизируют *уход вовне, в бесконечность Пространства и Времени, в область созерцания, медитации о Вечности природы, мироздания*. Этим обуславливается более объективный характер лирики – в синтезе с эпикой, раскрывающий специфику национальной художественной ментальности, онтологически связанной с пантеизмом древних башкир.

Таким образом, обращаясь в Шестой симфонии к двум фольклорным темам мелодического типа, Касимов создает произведение остро современное как по художественной концепции, так и по средствам его собственно музыкального воплощения. Изобретательно применяемая сонорная техника органично корреспондирует с онтологическими принципами башкирской музыки, восходящими и к раннефольклорному интонированию, и к более поздним жанровым моделям народной музыки. В результате раскрывается башкирский «национальный образ мира», через призму которого композитор дает свою версию трактовки темы войны.

Примечания

¹ Афоризмы великих. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.aphorisme.ru/by-themes/voina/?q=339>.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Образ Салавата Юлаева в башкирской и русской литературе // Салават Юлаев – национальный герой [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ulaev-salavat.narod.ru/glava7.htm>.

⁵ Скурко Е.Р. Феномен канона как методологическая основа изучения национальных музыкальных культур // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1 (8). С. 11–15.

- ⁶ Рыбаков С.Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб., 1897. (Записки Императорской академии наук. По историко-филологическому отделению. Т. 2. № 2).
- ⁷ Халопова В.Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 49.
- ⁸ Более подробно об этом – в статье автора, посвященной поэтике башкирской «новой» симфонии: Скурко Е.Р. К проблеме музыкальной поэтики «новой симфонии» башкирских композиторов. С. 220–221 // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2 (11). С. 218–224.
- ⁹ Афоризмы великих [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.aphorisme.ru/by-themes/voina/?q=339>.
- ¹⁰ Эпизоды нашествия в сочинениях для оркестра Р. Касимова, Л. Исмагиловой рассматриваются в монографии автора статьи (см.: Скурко Е.Р. Башкирская академическая музыка: традиции и современность. Уфа, 2005. С. 106–108).

АНТИФРАНЦУЗСКИЙ ПОРЫВ
ОФРАНЦУЖЕННОГО ВЬЕТНАМЦА.
ВОЙНА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ НГУЕНА ЛАНТУАТА
(1935–2014)

Наряду со всеми внешними ужасами, у войны есть внутренняя грань, которая в огромной степени влияет на судьбы людей. Война не позволяет принимать гибкие решения, но требует делать конкретный одномерный выбор. Сделав выбор, человек вынужден целенаправленно изменить самосознание так, чтобы соответствовать ему, часто в корне ломая всю сложившуюся систему ценностей и культурных приоритетов.

Весьма показательна в этом смысле судьба профессора Новосибирской консерватории Нгуена Лантуата. В связи с тем, что личность и творчество этого композитора известны недостаточно хорошо, считаю необходимым сообщить некоторые биографические сведения.

Жизненный путь Лантуата удивителен¹. Сын последнего мэра императорской столицы Вьетнама Хюэ, видного писателя и лингвиста Нгуена Лана, Лантуат провел детство в красивом месте, в довольстве и благополучии. С детских лет, кроме родного языка, свободно владел французским, получал французское воспитание в семье и в католической школе. Читал в оригинале французских классиков еще до десятилетнего возраста.

Все сломала революция 1945 года. Семья бежала на север – в Ханой. Лантуат стал учиться в массовой школе, а в 15 лет пошел с одноклассниками добровольцем в армию – воевать с французами. Стал самым молодым кавалером серебряного ордена «Победа». После года армейской жизни его направили в Китай учиться на военного переводчика. Потом снова армия, демобилизация. В середине 1950-х годов он ищет себе место в гражданской жизни. Работает журналистом, музыкантом. Основывает на радио попу-

лярный детский вокальный ансамбль «Шон ка», для которого сочиняет песни. Участвует в создании вьетнамского союза композиторов. Интересно, что некоторые его тогдашние сочинения бытуют до сих пор как народные песни. Лантуату нравится заниматься музыкой, но его угнетает отсутствие профессионального образования.

Будучи уже сложившимся 24-летним человеком, Лан Ланович участвует в конкурсе на обучение в СССР и попадает в число студентов Киевской консерватории. Однако через несколько месяцев вызывает недовольство вьетнамских спецслужб. Бросает все. Бежит в Одессу, отказывается от гражданства.

Вскоре ему удастся восстановиться на учебу во Львовскую консерваторию в качестве музыковеда, а через три года перевестись в Ленинградскую консерваторию уже в класс композиции (руководитель – А.Д. Мнацаканян). Здесь Лантуат находит удовлетворяющий его творческий стиль, основанный на переосмыслении методов И.Ф. Стравинского, Г. Малера, К. Пендерецкого к интонационным средствам народной вьетнамской музыки. В дальнейшем этот стиль будет характерен для всех последующих сочинений Лантуата.

Окончив консерваторию, композитор начинает преподавать в Уфимском институте искусств, а потом в музыкальном училище. Здесь он создает свою Первую симфонию («Предчувствие гражданской войны»).

В эти годы Лан Ланович занимается и изучением музыки вьетнамского традиционного театра, поступает в аспирантуру ЛГИТМиКа (класс И.И. Земцовского), получает степень кандидата искусствоведения.

В 1984 году Нгуен Лантуат переезжает в Новосибирск и уже до конца жизни работает на кафедре композиции Новосибирской консерватории.

Новосибирск стал местом основной творческой реализации для Лантуата. Он создал здесь самые значительные композиторские опусы – Вторую симфонию «Моя Родина», Третью симфонию «Сны приговоренного», Четвертую симфонию «К далекой возлюбленной», Концерт для кларнета с оркестром, ансамблевое сочинение «Пагода», два струнных квартета, фортепианный квинтет. Музыку писал до

последних месяцев жизни. В 2009 году завершил фундаментальный труд о традиционном театре Вьетнама, который защитил (при моем консультировании) в качестве докторской диссертации по культурологии в Российском государственном педагогическом университете. Много лет Лантуат возглавлял вьетнамское землячество Сибири, был членом Общественной палаты Новосибирской области. Выступал с мастер-классами в Сан-Франциско. В 2013 году стал Почетным профессором Новосибирского государственного педагогического университета.

Начиная со своего 60-летнего юбилея (1995), Лантуат организовал множество мероприятий, ставших знаменательными событиями в культурной жизни Новосибирска. Всячески старался содействовать развитию связей России и Вьетнама. Получил звание заслуженного деятеля искусств России и национальную премию «Слава и гордость Вьетнама».

Как видим, война вошла в жизнь композитора в детстве. Непосредственно ему пришлось соприкоснуться с ней, когда в 1945 году начались гражданские столкновения, связанные с приходом к власти революционеров. У отца Лантуата была возможность уехать во Францию, как поступили многие его коллеги, но он был настроен романтически – предпочел увезти семью в Ханой и там приспособливаться к новым обстоятельствам.

Что происходило в душе Лантуата между 10 и 15 годами, когда из офранцузенного вьетнамца он превратился в патриота и пошел добровольцем воевать с французами, – можно только догадываться. Сам композитор говорил, что это был порыв юности. Я думаю, ситуация сложнее. Вероятно, в состоянии разлома, будущий композитор остро осознал себя вьетнамцем, пожертвовав своим французским воспитанием.

Следует заметить, что впоследствии он акцентировал именно свою вьетнамскую принадлежность, не вспоминая о французском культурном воспитании. На моей памяти, лишь однажды Лантуат сослался на него, объясняя свою галантность в отношениях с женщинами.

Военный опыт навсегда определил ценностные установки Лантуата. Особенно заметно это в композиторском

творчестве. В важнейших сочинениях – симфониях – тема войны занимает большое место. Из четырех завершенных произведений этого жанра в трех (№ 1, 3, 4) тема войны присутствует в том или ином виде. Наиболее последовательно – в Первой. По словам С.С. Коробейникова, «для симфонического творчества Лантуата многое, очень многое было заложено в Первой симфонии – этом прологе его оркестровой саги, ставшей своеобразным, ярким вкладом в музыку последних десятилетий»².

Симфония № 1. «Предчувствие гражданской войны» (посвящается моему многострадальному народу) [в партитуре название на английском языке]. 1980. Исполнена в Уфе в 1981 году симфоническим оркестром Ульяновской филармонии (дирижер – Н.Г. Алексеев) и в Новосибирске в 2013 году в новой редакции оркестром Новосибирской филармонии (дирижер – Э.А. Ахмедов).

В названии прослеживается ассоциация с картиной С. Дали, однако это только словесная параллель. В содержании можно видеть только самое общее соответствие³.

Состав оркестра обычный с включением флейты-пикколо, альтовой флейты, английского рожка, бас-кларнета, развитой группы ударных. Важное место в партитуре занимают колокола и челеста.

В этом сочинении отчетливо проявляются характерные черты стиля Нгуена Лантуата, в частности тяготение к хрупким прозрачным образам в экспозиционных разделах и напряженным «расползающимся» звучностям в кульминациях.

Симфония одночастная, компактная, организована по волновому принципу. Средства тоникальные (in Cis), на основе додекафонной серии, с применением атональных и сонорных приемов.

Драматургически симфония представляется стройной, с хорошо продуманной архитектурой, имеющей аллюзии с «Неоконченной» симфонией Ф. Шуберта. Здесь нет ни подражания, ни стилизации. Средствами XX века осуществляется диалог с великим романтиком. По-иному, чем у Шуберта, представлена главная идея сочинения, но определенные смысловые переключки ощущаются, что делает симфонию Лантуата весьма интересной в плане осуществления пост-

модернистского дискурса, направленного на обозначение художественных тяготений к константам искусства, признанного эталонным в эстетическом отношении.

Главную идею фокусируют три контрастные темы. Начальная – активного фанфарного характера, проходящая у валторн и труб в унисон, по настроению достаточно мрачная. В партитуре автор дает образный комментарий, указывающий на энергичную декламацию темы – *vigoroso, declamando*. Активные интонации призыва реализуются не только в традиционных восходящих квартгах, но в различных широких восходящих напряженных ходах на ум. 5, м. 7, м. 10 с хроматическим постепенным продолжением восходящего движения. Нисходящий сброс короткий либо вообще отсутствует: новые фразы начинаются каждый раз с исходной позиции, достигая нового уровня напряжения. Периодические туттийные «отбивки» короткими остро диссонирующими аккордами усиливают напряжение. В нотах сочетание горизонтальной мелодической линии и вертикали аккордов выглядит крестообразно, что придает дополнительную символическую нагрузку теме для того, кто знакомится с музыкой по партитуре.

Подобно Шуберту, начавшему свою 8-ю симфонию басовым унисоном, Лантуат тоже начинает «повествование» пространным ораторским высказыванием. Однако, если в «Неоконченной» начальная тема звучит в первом проведении как мрачное предупреждение, лишь в процессе развития выявляя свою подавляющую силу, у Лантуата грозная декламация подана сразу во всю мощь. Это страшная энергия толпы, которая бывает наиболее видимым знаком любой революции. Это то, из чего выявляются разрушительные гримасы войны, особенно ужасной в войне гражданской. Пережив в детстве гражданскую войну, Лан Ланович всегда говорил о своей нелюбви к толпе, ко всему массовому, стихийному.

Вторая тема, так же как у Шуберта, – трепетное смятение, которое передано средствами разных инструментов, но основная тематическая нагрузка ложится вначале на партию альфов. Развертывание темы осуществляется пошостаковичевски расширяясь и доходя до кульминации. В момент достижения вершины включается тема деклама-

ции у флейты, которая сопровождается тремолирующим унисоном струнных.

Перед ц. 7 шум резко прекращается с ударом колокола и тихого тремоло литавр. Этот момент является основанием для появления третьей темы, еще более чем предыдущие перекликающейся с соответствующей ей побочной партией симфонии Шуберта. Здесь аллюзией, помимо общего колорита звучания, является синкопированный ритм аккомпанемента у скрипок и альтов, а также тембр виолончелей, излагающих мелодию темы.

Интонации темы, построенные на тритоновых ходах, достаточно напряженные, однако по сравнению с предыдущими разделами эта музыка, включающая в себя «раскачку» и волновое движение, воспринимается почти как колыбельная (или баркарола). В ц. 8 образ трансформируется, приобретая в ц. 9 маршевый характер (это радикально отличает драматургическую идею от шубертовской).

Все три темы интонационно связаны опорой на ум. 8, обеспечивающей монотематическую общность всем трем темам. По этому признаку тоже есть родство с шубертовским решением интонационных взаимоотношений между темами.

Разработочный раздел начинается активным движением *con fuoco* струнных (ц. 10) на материале темы главной партии. В эту работу включаются ударные, деревянные духовые, валторны и трубы, подводя движение к появлению темы вступления у меди и низких струнных на фоне продолжающейся «суеты» у деревянных духовых, скрипок и альтов (ц. 12–13). В ц. 14 плотность звучания снова теряется, увеличивается энтропийное расслоение, которое усиливается с введением алеаторических квадратов, построенных на додекафонных сериях. В каждой из партий свой вариант двенадцатизвучной последовательности, но, вступая с оставанием в один такт, эти квадраты создают эффект квазиимитации. В ц. 15–16 тематическая определенность сменяется импровизационными сонорными эффектами. Итогом блужданий становится маэстозный фрагмент у медных и ударных, где излагается мотив из темы вступления (ц. 17).

Перед ц. 20 звучность меняется: на хрустальных аккордах челесты проводится кантиленная тема альтовой флейты,

основанная на элементах темы вступления, которые в образном отношении переосмыслены как лирические. В ц. 21 к флейте присоединяются флейта-пикколо и английский рожок. Затем вся эта музыка проходит у струнных.

С ц. 21 начинается реприза, которая в основном соответствует экспозиции.

Завершает симфонию кода, где еще раз разрабатываются мотивы из первой темы у меди на фоне бурных пассажей *con brio* у высоких струнных и деревянных духовых.

В целом, говоря о концепции симфонии Лантуата, надо обратить внимание на то, что ораторский пафос вступления обозначен сразу. На протяжении всей симфонии исходный образ не изменяется. Поскольку композитор заложил программный ориентир в названии, можно предполагать, что здесь сфокусированы суровые призывы к революционным действиям, которые приводят к гражданской войне (мрачный колорит темы подходит для этого).

Вторая тема характеризует смятение от происходящего. Здесь собственно и передан, надо полагать, образ страдающего народа. Третья тема – при всей интонационной напряженности, своей кантиленной мелодией обозначает лирический центр симфонии – выражения жизненной силы народа.

В напряженных потоках развития прорисовывается эпизод светлых прозрачных соло флейт на фоне хрустальных аккордов челесты – видимо, здесь воплощен образ надежды и мечты.

Реприза возвращает исходные образы.

Завершается симфония бурной, но достаточно оптимистичной кодой – утверждением победного настроения.

Цельная убедительная композиция.

Несколько слов о других симфониях, отражающих военную проблематику.

Симфония № 3, посвященная международной организации «Amnesty International», была написана в 1989 году. Программное название («Сны приговоренного») связано с тяжелыми жизненными обстоятельствами, в которые попал композитор в связи с отказом местных новосибирских композиторов принять его в состав творческого союза

(вопрос был решен положительно руководящими органами Союза композиторов РСФСР). Ситуацию эту автор реализовал в музыке средствами, характерными для выражения образов войны. Симфония содержит много параллелей к военным симфониям выдающихся мастеров XX века.

В Симфонии № 4 «К далёкой возлюбленной» (см. прим. 3) основная тема – ностальгические воспоминания. Первые две части трехчастного цикла лирические. Однако в третьей части («De profundis») содержится обобщенное видение социального контекста, связанного для Лантуата с глобальными историческими катаклизмами – революциями и войнами, через которые прошел музыкант в своей жизни.

Будучи вьетнамцем, Нгуен Лантуат был носителем и европейской, прежде всего французской, культуры, усвоенной в детстве. Это особенно заметно в сочинениях военного содержания. Если с этой позиции осмысливать его наследие, то видно, что противоречия юности – аристократическое французское воспитание и национальный антифранцузский порыв – уравнились в художественном западно-восточном симбиозе, осуществленном им в музыкальных сочинениях, прежде всего в трех симфониях.

Примечания

- ¹ Подробно об этом см.: Лесовиченко А.М. Человек, соединивший Восток и Запад: Нгуен Лантуат (1935–2014) // Музыка и время. 2015. № 1. С. 54–59.
- ² Коробейников С.С. Драматургический профиль Первой симфонии Нгуена Лантуата // Между Востоком и Западом. Заметки о судьбе и музыке Нгуена Лантуата. Новосибирск, 2013. С. 32. Уважая выводы, сделанные в этой содержательной статье, позволим себе сформулировать другие соображения, не всегда совпадающие с представлениями цитированного автора.
- ³ Возможно, это программное название следует понимать как проявление типичного подхода восточного художника: «Восточный поэт ищет не вдохновения, а повода для выражения своих чувств», – пишет востоковед Е.С. Штейнер (*Штейнер Е.С.* «Ветка сливы» Иккю // Сад одного цветка: Статьи и эссе / АН СССР. Ин-т востоковедения. М., 1991. С. 122).

КАНТАТА «УЦЕЛЕВШИЙ ИЗ ВАРШАВЫ» И ПСАЛОМ
«DE PROFUNDIS» АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА:
ОСМЫСЛЕНИЕ СУДЬБЫ ЕВРЕЙСКОГО НАРОДА,
ПЕРЕЖИВШЕГО ФАШИСТСКОЕ ГЕТТО

Кантата «Уцелевший из Варшавы» (1948) и псалом «De profundis» (1950) относятся к последним годам жизни А. Шёнберга, к американскому периоду творчества. Это было время, когда композитор оглядывался назад, осмысливал жизненный и творческий путь, и в этом осмыслении не мог обойти тему страданий своего народа, сопричастность которому еще глубже осознал именно в годы эмиграции.

Общеизвестно, что Шёнберг вынужден был покинуть Германию¹. Перед отъездом (в мае 1933 года) он прошел обряд перехода в лоно иудаизма (до этого композитор принадлежал к лютеранской церкви). Обостренное чувство национальной принадлежности возникло у Шёнберга как протест на усиление в Германии антисемитских настроений. Подтверждением этого являются строки из доклада, с которым он выступил в Бруклине 1 декабря 1933 года: «Суть еврейства состоит в религии и вере в свою избранность. Вот что делает нас евреями! Вот что нас объединяет. И подлинное единство евреев никогда не может быть достигнуто без веры»².

Возврат к генетическим корням был у композитора основательным и осознанным. Он совпал с написанием либретто оперы «Моисей и Аарон». Глубоко погружившись в древний сюжет, Шёнберг в эмиграции постоянно будет работать над музыкой оперы, вновь и вновь обращаясь к истории своего народа, изложенной в Священном Писании. После переезда в Америку Шёнберг не только обращается к библейским сюжетам, но пытается пропагандировать свое творчество, как творчество еврейского композитора (хотя его всегда называли и называют немецким мастером), однако не находит должного понимания и внимания

к своей музыке среди единоверцев. В письме к Я. Кляцкину от 19 июля 1938 года композитор сетует: «Евреи никогда не проявляли интереса к моей музыке, а нынче же хотят создать в Палестине – искусственным путем – самобытную еврейскую музыку, отрицающую сделанное мной»³.

Размышления о судьбе еврейского народа, ярко представленные в опере «Моисей и Аарон», становятся основой кантаты «Уцелевший из Варшавы» и псалма «De profundis»⁴. Кантата «Уцелевший из Варшавы» (ор. 46), написанная по заказу фонда Кузевицкого в 1947 году, публицистически остро повествует о судьбе еврея, пережившего страшные мучения и чудом избежавшего смерти. Для композитора не столь важна достоверность событий, сколько возможность увековечить историческую память.

Псалом «De profundis», «Из глубины взываю к Тебе, Господи» (ор. 50b), был создан в 1950 году, он во многом перекликается с кантатой. И если в кантате события передаются как в публицистическом документе, то псалом является музыкально-психологическим откликом человека, пережившего чудовищные дни гетто. Герой псалма повествует о настоящей «глубине» страданий (*de profundis*), из которой доносились стоны и вопли уповающих на Господа людей.

По словам С. Павлишин, кантата «писалась кровью сердца»⁵, и это действительно так, потому что «Уцелевший из Варшавы» – произведение во многом личное. Принятое композитором решение покинуть Европу стало спасительным для Шёнберга: эмиграция в Америку позволила ему избежать ужасов фашистского террора. Отождествляя себя со спасенным, уцелевшим узником, Шёнберг не мог не обратиться с молитвой к Богу, который оградил его от страданий в гетто. И данной молитвой является псалом 129 из Книги Псалтирь. Созданный за год до кончины, псалом без преувеличения стал «лебединой песней» немецкого мастера⁶. Среди 150 библейских псалмов композитор выбирает именно 129 – «Из глубины взываю к Тебе, Господи», так как данный псалом передает те же эмоциональные чувства – страдание, плач, отчаяние и надежда, – какие присутствуют в кантате.

В псалме «De profundis», как и в кантате «Уцелевший из Варшавы», повествование идет от лица человека, находя-

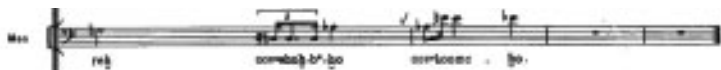
щегося в отчаянии и депрессии. Несмотря на это, и уцелевший из гетто, и псалмопевец обращаются к Господу с верой. И этим голосом веры в кантате становится заключительный гимн «Schema Yisroel» – «Слушай, Израиль», а в псалме – последние стихи (7, 8): «Да уповает Израиль на Господа; ибо у Господа милость и многое у Него избавление. И Он избавит Израиля от всех беззаконий его».

Два опуса Шёнберга – кантату «Уцелевший из Варшавы» и псалом «De profundis» – можно объединить в двухчастный цикл: сочинения близки и по замыслу, и по композиции, и по музыкальному языку. Повествование в кантате ведется на английском языке, и лишь в заключении, когда вступает гимн «Schema Yisroel», используется древнееврейский язык иврит. Псалом 129 полностью задуман на иврите⁷. Только в этих двух сочинениях Шёнберг обращается к оригинальному языку Ветхого Завета.

Венчающий кантату величественный духовный гимн⁸ – это генеральная кульминация произведения, его смысловая точка⁹. Обреченные на смерть люди в едином порыве вдруг спонтанно объединяются в хоровой унисон, начинают петь символ своей веры. «Schema Yisroel» является ежедневной обязательной молитвой каждого еврея. По словам Иосифа Флавия (древ., IV, 8), еще Моисей постановил двукратное чтение Шема, считавшееся божественным постановлением¹⁰.

Начало кантаты «Уцелевший из Варшавы» – это слова чтеца, который говорит, что евреи пренебрегали своими традициями, забывали о своей истории и, только оказавшись в «глубине страданий» (псалом 129: 1, 2), они вспоминают эту древнюю молитву¹¹. В Еврейской энциклопедии говорится, что «во времена инквизиции и погромов Шема произносили мученики перед смертью. Шема – на устах тех, кто умирал мученической смертью за веру в Тору»¹².

В письме композитору Курту Листу Шёнберг говорит о кульминационном гимне следующее: «Думаю, *Schema Yisroel* – это признание в вере, исповедь еврея. Это наше представление о едином, вечном Боге, который невидим, который запрещает подражание, запрещает изображение, и все то, что Вы, наверное, почувствовали, когда читали моего “Моисея и Аарона” и “Библейский путь”. Чудо состоит в том, что все эти люди, возможно, годами забывавшие, что они



Пример 1. Заключение кантаты

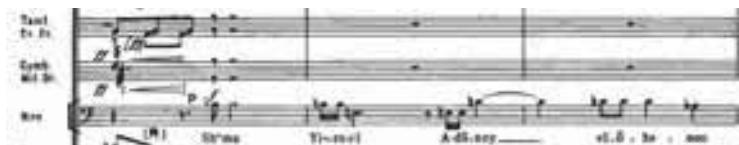


Пример 2. Начало псалма

евреи, внезапно очутившись перед лицом смерти, вспоминают, кто они есть»¹³.

Несмотря на трагизм ситуации, пение мужского хора «Schema Yisroel» звучит возвышенно и торжественно, олицетворяя стойкость и мужество обреченных на смерть людей. Это молитва в годину испытаний, это восхождение к Богу, признание Его силы и величия. Псалом 129 – это тоже молитва во время скорби, которая входит в серию библейских псалмов под названием «Песни восхождения» или «Песни ступеней» (псалмы 119–133). Такое название, по одной из версий, данные псалмы получили потому, что были написаны в момент, когда израильский народ возвращался из плена и подходил к святому городу Иерусалиму. Обретение спасения, возвращение к Богу, упование на Творца – это главная идея и кантаты, и псалма.

Параллель «кантата – псалом» ярко прослеживается и в музыкальном языке. Например, мелодические линии в начале хора «Слушай, Израиль» (т. 79–81) и в последнем



Пример 3. Начало гимна «Слушай, Израиль»



Пример 4. Кода Псалма

разделе псалма на словах «Да уповает Израиль» практически идентичны (т. 34–36). Во многом совпадает мелодический рельеф заключения кантаты и начала псалма, также близки интонационно тема гимна «Schema Yisroel» и тема коды псалма (*примеры 1–4*).

Интересным также является факт интонационных переключек: в кульминации псалма на словах «избавит Израиль» (т. 51, 52) в партии сопрано мелодия восходит к кульминационной точке по звукам увеличенного трезвучия, что также отсылает к кантате, в которой увеличенное трезвучие играет важную роль в звуковысотной организации. В псалме весомое значение придается интонации тритона. Она же выпукло прозвучит в кантате в т. 86 и т. 92.

Значимой в кантате и псалме является интонация малой сексты. В гимне «Слушай, Израиль» она подчеркивает обращение к Богу (слово Адонай – имя Бога, кантата т. 80). В псалме интонация малой сексты впервые приходится на слово «восхождения» (псалом т. 3), в дальнейшем в композиции и псалма, и кантаты сексты будут периодически возникать как яркие интонационные всплески. Интонация сексты присутствует и в заключительных тактах обоих произведений, но, если в кантате это малая секста (минорное звучание как символ упования на Бога, чаяние избавления), то в псалме звучание большой сексты практически венчает партитуру произведения (мажорное звучание как символ уверенности в Боге, обретенное спасение).

И в кантате, и в псалме представлены различные эмоциональные состояния человека: горе, отчаяние, страх, удивление, спокойствие. Каждый последующий стих псалма, каждый раздел кантаты – это восхождение по «эмоциональной» шкале от вектора отчаяния к вектору надежды, от состояния безысходности к обретению веры. Драматургия и кантаты, и псалма в миниатюре воплощает динамику веры и молитвы человека, оказавшегося в кризисе, которую можно выразить так: от личного к общественному, от плача к хвале. Это наглядно демонстрирует следующая таблица:

Кантата «Уцелевший из Варшавы»	Псалом 129 «De profundis»
<p>Инструментальное вступление и введение рассказчика: <i>«Всего я не смогу припомнить! Я, должно быть, находился без сознания почти все это время!.. Я вспоминаю лишь один величественный момент – когда все они, словно сговорившись, запели старую молитву, которой пренебрегали до этого долгие годы – этот забытый символ веры!»</i></p> <p><i>«Но я не в силах понять, как же я оказался под землей и прожил в канализационных люках Варшавы так много времени...»</i></p>	<p>Скорбь. Вступительный раздел: <i>Песнь восхождения (стих 1).</i></p> <p><i>«Из глубины взываю к Тебе, Господи (Стих 1).</i></p>

Рассказ о жестоком обращении и чаяние каждого, чтобы Господь вмешался и защитил.	<i>Господи! Услышь голос мой. Да будут уши Твои внимательны к голосу моленый моих. Если Ты, Господи, будешь замечать беззакония, – Господи! Кто устоит? (Стихи 2, 3) Но у Тебя прощение, да благоговеют пред Тобою. Надеюсь на Господа, надеется душа моя; на слово Его уповаю. Душа моя ожидает Господа более, нежели стражи – утра, более, нежели стражи – утра. (Стихи 4–6)</i>
Заключительный хор «Schema Yisrael». Обретение надежды.	<i>Да уповает Израиль на Господа; ибо у Господа милость и многое у Него избавление. И Он избавит Израйля от всех беззаконий его. (Стихи 7, 8)</i>

Эмоциональный вектор «от плача к надежде» реализуется в псалме и кантате Шёнберга, он представлен как тягостное восхождение, как преодоление страданий и желание обрести спасение и веру. От личного, горестного аспекта «я» и герой кантаты, и псалмопевец переходят к торжественному «мы», когда страх сменяет упование, а отчаяние – вера. В связи с этим Н.О. Власова в книге о Шёнберге приводит следующий факт: «Интересная интерпретация “Уцелевшего из Варшавы” принадлежит К.М. Шмидту. Исходя из того, что в позднем творчестве Шёнберга усиливается момент ретроспекции (присутствовавший в его музыке и ранее), ученый приходит к выводу, что в своей кантате композитор конспективно представил собственный творческий путь – от атональности к додекафонии (что находит подкрепление и в тексте сочинения: “от обособления “я” и “они” к всеобщему признанию в вере)»¹⁴. В контексте нашей статьи данную мысль можно продолжить и по отношению к Псалму «De profundis», ибо Псалом не только продолжает тему кантаты, но становится ее логическим завершением¹⁵.

Примечания

¹ А. Шёнберг ушел из Прусской Академии искусств весной 1933 года после заявления президента академии М. фон Шиллингса о необходимости покончить с засильем евреев.

- ² Цит. по: *Власова Н.О.* Творчество Арнольда Шёнберга. М., 2007. С. 406.
- ³ Арнольд Шёнберг. Письма / сост. и публ. Э. Штайна. СПб., 2001. С. 287.
- ⁴ Государству Израиль Шёнберг посвящает свой псалом «De profundis».
- ⁵ *Павлишин С.* Арнольд Шёнберг. М., 2001. С. 424.
- ⁶ Шёнберг дает название псалму на латинском языке. Это не случайно: псалом «De profundis» обычно звучит в католической службе в начале похоронных обрядов.
- ⁷ Псалом 129 «De profundis» был не только высоко оценен И.Ф. Стравинским, но и стал для него своеобразным ориентиром при написании священной баллады «Авраам и Исаак». Так же как и Шёнберг, Стравинский обращается к тексту на иврите из Ветхого Завета и вписывает в партитуру не только оригинальный вариант текста, но и его латинскую транслитерацию. См. подробнее: *Варуни В.П.* А. Шёнберг – И. Стравинский: хроника одной вражды // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: материалы международной научной конференции / ред.-сост. Е.А. Доленко, Е.И. Чигарёва. М., 2002. Сб. 38. С. 174.
- ⁸ Строки гимна – это текст, записанный в книге Второзаконие 6: 4–7. «Слушай, Израиль: Господь, Бог наш, Господь один есть; и люби Господа, Бога твоего, всем сердцем твоим, и всею душою твоею и всеми силами твоими. И да будут слова сии, которые Я заповедую тебе сегодня, в сердце твоём. И внушай их детям твоим и говори о них, сидя в доме твоём и идя дорогою, и ложась и вставая...».
- ⁹ Гимн «Шема Израэль» композитор помещает в точку «золотого сечения» произведения – т. 80 (вся композиция – 99 тактов).
- ¹⁰ «Итак, напишите себе [слова] песни сей, и научи ей сынов Израилевых, и вложи ее в уста их, чтобы песнь сия была Мне свидетельством на сынов Израилевых» (Втор. 31:19).
- ¹¹ Текст в начале кантаты: «Всего я не смогу припомнить! Я, должно быть, находился без сознания почти все это время!.. Я вспоминаю лишь один величественный момент – когда все они, словно сговорившись, запели старую молитву, которой пренебрегали до этого долгие годы – этот забытый символ веры!».
- ¹² Еврейская энциклопедия. Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем. Том пятнадцатый. Репринтное воспроизведение издания Общества для Научных Еврейских Изданий и Издательства Брокгауз–Ефрон. М., 1991. С. 954.
- ¹³ Цит. по: *Власова Н.О.* Творчество Арнольда Шёнберга. С. 386.
- ¹⁴ *Власова Н.О.* Творчество Арнольда Шёнберга. С. 389.

- ¹⁵ Два предыдущих библейских произведения – оратория «Лестница Иакова» (1917–1922) и опера «Моисей и Аарон» (1930–1932) – остались незаконченными. Не довелось композитору завершить и свой личный 151-й псалом, которому Шёнберг дал название «Современный псалом» (ор. 50с). Данное сочинение композитор написал на собственный текст, оно, несмотря на название, не является библейским произведением. Как известно, в Книге Псалтирь всего 150 псалмов. Шёнберг, начав писать 151-й псалом, как бы пытался продолжить древнюю традицию.

ЯННИС КСЕНАКИС. МУЗЫКА СОПРОТИВЛЕНИЯ

Творчество Янниса Ксенакиса невозможно до конца осмыслить и постичь, не проследив весь его непростой жизненный путь. Многие в биографии композитора определило высшую логику его эволюции как художника и мыслителя. Вся его человеческая и творческая судьба стала своего рода сопротивлением.

Яркая премьера «Metastaseis» в 1955 году и презентация знаменитого павильона «Филипс» в 1958 году ознаменовали начало невероятно напряженной творческой жизни, на протяжении которой Ксенакис создал более 140 сочинений, участвовал в многочисленных фестивалях современной музыки: сотрудничал с выдающимися дирижерами и музыкантами, был награжден самыми высокими государственными и общественными наградами, был почетным профессором многих университетов мира.

Точка отсчета этого блестящего пути, юность Ксенакиса, совпала с одним из самых страшных и трагических моментов в истории человечества – Второй мировой войной. И он был не просто свидетелем, а участником этих драматических событий, сражаясь за свободу своей родины.

В 1940 году Ксенакис успешно выдержал вступительные экзамены в Политехнический институт, однако он закрылся в первый же день занятий, так как войска Муссолини вторглись в Афины. 28 октября 1940 года посол Италии вручил премьер-министру Греции Метаксасу ультиматум с требованием беспрекословного согласия на оккупацию. Ультиматум был отвергнут. Этот день вошел в историю Греции как «День Охи!» – «Нет!». Сегодня этот день является национальным праздником Греции.

В 1941 году Ксенакис стал секретарем группы Сопротивления в Политехническом институте и в течение пяти лет принимал участие в вооруженной борьбе за независимость. Вот, что о том времени вспоминал сам композитор:

Итальянцы вступили в Грецию в день, когда результаты сдачи экзаменов были отправлены по почте. Университет был немедленно закрыт и вновь открылся только годом позже.

В Греции было беспрецедентное национальное единение против итальянцев. Большой подъем сил Сопротивления был также ответом на преступление итальянцев, потопивших корабль полный паломников, идущих на остров Тинос (к чудотворной иконе Богородицы). <...> Греки победили итальянцев – именно поэтому пришли немцы. Сначала они были дружественно настроены. Я помню, как они улыбались, когда появились на улицах Афин. Ситуация, однако, становилась все более трудной. Немцы забирали все продовольствие, и люди начали голодать. Зима 1941–42-го была тяжела для всей Европы, <...> тысячи людей умирали от голода. Мертвые тела лежали на улицах. Их собирали и на грузовиках перевозили к братским могилам. Голод принял такие масштабы, что, по согласованию с немцами, союзники послали нам пшеницу – иначе умерли бы сотни тысяч людей.

Вместе с другими студентами я сначала присоединился к национальному движению, выступающему против оккупации. Мы организовывали встречи и демонстрации – и все... Движение было довольно поверхностным видом сопротивления. Левые, во главе с коммунистической партией, которая в то время была еще малочисленна, боролись за гораздо более реалистические цели. Они потребовали суточные нормы масла и хлеба и выступили против высылки греческих рабочих в Германию для работы на немецких фабриках. Они организовывали гигантские демонстрации, в которых участвовали сотни тысяч людей. Во всей Европе только мы проводили подобные демонстрации. Этот опыт был чрезвычайно важен для моей будущей музыки¹.

Вначале никакого организованного вооруженного сопротивления в Афинах не было. Отдельные добровольческие группы выполняли подпольные действия, организуя помощь для вооруженной борьбы вне города. Это продолжалось до декабря 1944, когда началась 33-дневная осада Афин.

Никогда прежде Греция не была столь едина. <...> В результате вооруженной борьбы мы выгнали немцев, но затем появились британцы. <...> В декабре 1944-го британцы атаковали наши позиции в Афинах. Борьба продолжалась в течение месяца. Они бомбили нас с самолетов и размещали оружие в Акрополе. Даже немцы не делали этого <...>. В 1947-м, когда я уехал, в Греции вспыхнула гражданская война, которая продолжалась два года. Позже прибыли Полковники, и фашистское правление, которое началось еще в 1936-м, а закончилось почти через сорок лет – в 1974-м².

Политическая обстановка в Греции была очень сложной. После кровопролитных боев с фашистскими захватчиками в 1943 году в Греции началась не менее кровопролитная гражданская война.

В начале декабря 1944 года Британская армия устанавливает в Греции военное положение. Ксенакис присоединяется к студенческому батальону Национальной народной армии и становится командующим частью «Лорд Байрон». Первого января 1945 года Ксенакис получил серьезное личное ранение, лишившись глаза (поэтому впоследствии его фотографируют только справа): снаряд попал в здание, где находился Ксенакис и два его товарища. Шрапнель поразила его лицо и левый глаз. Ксенакиса сочли мертвым и оставили там. Спустя некоторое время его нашел отец и отвез в больницу, где Ксенакис перенес несколько операций. Весной 1945 года он выписался из больницы и возвратился в Политехнический институт. При этом он не прекращал свою политическую деятельность и несколько раз был арестован. В феврале следующего – 1946 года, несмотря на полулегальное существование, он успешно сдал выпускные экзамены и защитил дипломную работу по теме «Железобетон».

Вновь обратимся к воспоминаниям композитора.

В 1947-м правительство сделало первую попытку организовать армию против коммунистов. Подозреваемые были предварительно мобилизованы в армию, но вместо этого они были посланы в концентрационные лагеря. Я ничего об этом не знал. Я пришел в армию в надежде, что они сочтут меня непригодным из-за моего увечья, но комитет объявил меня здоровым, и я был послан в военный лагерь. Там

было полно шпионов, которые вскоре начали доносить на меня. Именно тогда я услышал о концентрационных лагерях и обнаружил, что многие из моих товарищей, которые исчезли, находились там. Я убежал, скрывался два или три месяца в Афинах (тем временем военным трибуналом меня приговорили к смерти) и сбежал в Италию»³.

Ксенакис описывал абсолютное отчаяние, которое он испытывал, наблюдая, как гибнут идеалы, за которые он и его друзья боролись нескольких лет. В сентябре 1947 года, получив с помощью отца фальшивый паспорт, Ксенакис покинул Афины. Сначала он планировал отправиться в Соединенные Штаты, но потом решил поехать в Париж, где остался навсегда. 11 ноября он незаконно пересек границу в Винтимилле. В Греции в это время был объявлен смертный приговор для политических террористов. Приговор заочно был вынесен и самому Ксенакису. Его отец и брат были арестованы.

В Париже его приняли как беженца. Он не имел никаких документов и средств к существованию, приехав под вымышленным именем и с подложным паспортом. Новым именем Ксенакиса было Константин Кастроунис. По легенде, он прибыл из Додеканеса – только людям из этой части Греции тогда позволяли оставить страну и уехать в Италию, поскольку во время войны острова были итальянскими.

Ксенакис вспоминал, что его отец отдал большую сумму за подложный паспорт. Он был настолько фальшивым, что, когда композитор пришел во французское посольство в Риме просить о въездной визе (потому что не имел желания оставаться в Италии), ему сказали, что в паспорте отсутствует печать, и что он недействителен – «идите в Греческое посольство, и, как только Вы поставите печать, мы дадим Вам визу»⁴. Тогда Ксенакис обратился за помощью к Итальянской коммунистической партии, которая и помогла композитору пересечь французскую границу. 11 ноября 1947 года Ксенакис прибыл в Париж.

Почти тридцать лет он не мог вернуться на родину. Это произошло лишь в ноябре 1974 года. Друг композитора Морис Флёр так вспоминает это триумфальное возвращение:

«Были люди, которые переходили улицу, чтобы экспансивно пожать руку их герою, промолвив несколько слов приветствия, но главным образом просто молчали, потому что было невозможно выразить словами их чувства. Невысокая пожилая женщина протиснулась через толпу, только для того чтобы чрезвычайно мягко прикоснуться к трагическому шраму Ксенакиса, как если бы она ласкала икону <...>. Я знаю наверняка, что Ксенакис несколько не ожидал, что будет приглашен, принят и понят до такой степени»⁵.

Война, пережитые ужасы того времени оставили неизгладимый след в душе композитора и конечно в его произведениях, наиболее яркие из которых представим в данной статье. Они были написаны в 1981 году и связаны друг с другом и самой темой, и выбором текста.

«Nekuia» (погребальная церемония) – последняя крупная работа Ксенакиса для хора с оркестром.

В партитуре композитор подробно комментирует семантический строй произведения: «Основная идея этой музыки, своеобразный смысловой фон – это кризис перекрещивающихся идеологий на планете, часто сопровождаемый звуками уличных демонстраций, взрывами и криками на поле битвы»⁶.

Тема смерти, отраженная уже в названии, представлена здесь очень поэтично. Текст, как отмечает Ксенакис, замечательный по силе своего откровения, включает фрагменты на немецком языке из романа Жан Поля «Зибенкэз» («Siebenkäs») (*Ураганы; Снежный сугроб звезд; Сверкающий канат небесных тел блестит*); и на французском – из произведения супруги композитора Франсуазы Ксенакис «Слушай» («Écoute») (*Ветер, который треплет волосы мертвецам, каски, отброшенные далеко, ветер, который ласкает лица и распускает волосы...*)⁷.

Пение хора по существу фонетическое. Особые требования композитор предъявляет к способу вокального интонирования: «Без вибрато. Гласные пропевать до тех пор, пока звук не подхватит другой певец. Стрелка, начинающаяся с гласного и указывающая на следующий звук, означает непрерывное преобразование звучности от одной фонемы до следующей»⁸.

Семь разделов «Nekuia» объединяются композитором в стройную композицию с чертами концентричности. Границы разделов обусловлены не только различным характером музыкального материала, но и сменой текста⁹.

Схема формы «Nekuia»:

Вступ.	I	II	III	IV	V	VI	VII
	«Écoute»	«Siebenkäs»	1 кульминация	Соло гобоя	«Écoute», «Siebenkäs»	2 кульминация	Реприза
т. 1–31	т. 32–49	т. 50–59	т. 60–70	т. 71–105	т. 106–112	т. 113–254	т. 255–289

После инструментального вступления следует экспозиция двух избранных фрагментов. Женские голоса пропевают первые обрывочные фрагменты текста «Écoute». Композитор активно использует полифонические приемы, в частности канон-реверберацию. Особенно в этих имитационных переключках выделяется мотив *cis-d-a-gis*, напоминающий мотив креста, который символизирует образ смерти (пример 1).

Строки «Écoute» сменяются фрагментом из «Siebenkäs». Затем оба литературных фрагмента сопоставляются более непосредственно, и, после достижения второй кульмина-



Пример 1



Пример 2

ции, наступает условная реприза. Уже знакомый нам материал звучит как бы надломленно. Начальный звук мелодии, который повторяли все канонически вступающие голоса, теперь опущен на полтона вниз: вместо *as* – *g*. Динамика *ff* уступила место экспрессивным динамическим вздохам на каждом звуке (*пример 2*).

Многое связывает «Nekuia» с созданным в этом же году сочинением «Pour la paix» – «За мир». Это и общая военная тема, и выбор текста («Écoute» Ф. Ксенакис), и многие музыкальные средства.

«Pour la paix» было написано по заказу Радио Франции. Ксенакис сочинил пьесу, где кроме хора были задействованы рассказчики и электронные звучания, созданные с помощью системы UPIС. Текст был взят из двух произведений Ф. Ксенакис – «Écoute» и «Les morts pleureront» («Мертвые будут плакать»). Хор поет текст в 10 разделах, названных композитором «секвенциями».

«Pour la paix» существует в четырех авторских версиях:

- для хора, чтеца и магнитофонной ленты;
- для смешанного хора а cappella;
- для чтеца, магнитофонной ленты и хора, записанного на ленту;

- только для магнитофонной ленты, на которую записаны все участники.

В первой версии разговорный текст составлял почти половину пьесы и был дополнен материалом, сделанным на UPIС. Электронные звучания охватывали широкий диапазон тембров. Здесь присутствовали и натуралистически-безжалостные звуки войны, возникающие в связи с соответствующим содержанием текста, и другие – более абстрактные, сопровождающие декламацию хора. Несмотря на насыщенность текстом, «Pour la paix» не совсем удалось как радиопредставление. Остановимся подробнее на версии сочинения для хора *a cappella*.

Основная тема этой пьесы, заложенная и в тексте и в музыке, – осуждение войны. В предисловии Ксенакис обозначает основную идею произведения – человек, неосознанно вовлеченный в идеологию и веру общества и государства, которые используют его как слепого заложника в своей страшно действующей машине, разрушающей жизни и судьбы людей.

«Ностальгия по двум друзьям детства, ставшим впоследствии солдатами во вражеских лагерях. Как чувства людей оказались совершенно незначимыми, столкнувшись со злодеяниями непрерывных войн. Но их воспоминания не предотвращают их смерти» – таково содержание текста Ф. Ксенакис, которое декламируется между хоровыми «секвенциями».

Сочинение строится как последовательность десяти «секвенций». Они различны по продолжительности, по характеру звучания и по содержанию текста. Драматургия сочинения построена на постепенном нарастании эмоционального напряжения и интенсивности хорового звучания. Форму произведения можно представить в виде двух крешендирующих подъемов, завершающихся кульминациями. Первая секвенция звучит как эпиграф. Унисон хора поет страшную фразу Ф. Ксенакис – своеобразный лейтмотив всего сочинения:

«Слушай, ветер в вышине деревьев, ветер, который треплет волосы мертвецам, каски, отброшенные далеко, ветер, который ласкает лица и распускает волосы ...»

Первая кульминация – шестая секвенция, где звучат крики и сильные гортанные звуки, напоминающие страшный смех (пример 3).

The image displays a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is organized into two systems. The first system features vocal lines with various dynamics (p, f) and articulation marks. The second system includes French lyrics and a vocal line with a wavy line indicating a specific vocal effect. The lyrics are: "Le 'si' est très fort du fond de la gorge." and "Modulation continue du souffle - 'si' en apogée puis en apogée alternativement." The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 3

В седьмой секвенции происходит спад напряжения. Вновь у сопрано и альтов звучит фраза эпитафа. Только теперь этот дуэт звучит совсем иначе. Он искажен, искривлен, отражая в себе все пережитое. Начиная с восьмой секвенции, драматургическая линия вновь идет по нарастающей.

Девятая секвенция – вторая кульминация сочинения. Основным интервалом в мелодическом движении хоровых партий здесь является полутон в нисходящем движении, наполняющий всю часть интонациями плача и скорби (*пример 4*).

Сила образов, воплощенных в «Некуи́а» и «Pour la paix», говорит о том, что даже спустя сорок лет после окончания войны воспоминания о том страшном времени были слишком ярки в памяти композитора.



Пример 4

Вместе с тем для Ксенакиса тема войны и мира связана не только с собственно Второй мировой войной, она гораздо шире. Это тема жизни и смерти, тема гуманизма, стремления к всеобщей гармонии. Символично звучат строки Софокла в названии его знаменитой хоровой композиции «Polla ta dhina» – «Много есть чудес на свете, Человек – их всех чудесней». Философия человеческой жизни раскрывается композитором в обращении к великим античным трагедиям Эсхила («Просительницы», «Орестея»), Еврипида («Вакханки»). Грань между жизнью и смертью «обнажена» Ксенакисом в целом ряде сочинений: «Cendrées», «Aïs», «Кнеphas», «Sea Nymphs». Памяти политических заключенных посвятил композитор произведение «Nuits».

Заряд стойкости и мужества, который Ксенакис получил в юности, помог ему во всей его дальнейшей жизни.

Факты его драматичной биографии очень многое объясняют в его творчестве. Ксенакис оказался в Париже, когда ему было лишь 25 лет. Но уже совсем скоро он оказался в центре новейших течений, как в музыке, так и архитектуре, вошел в круг крупнейших композиторов XX столетия наряду с А. Онеггером, Д. Мийо, О. Мессианом, П. Булезом, П. Шеффером, А. Хинастерой, А. Коплендом и начал работу в студии Ле Корбюзье.

Разлука с родиной во многом повлияла и на жанровую специфику творчества композитора. Попав в Париж, Ксенакис, естественно, позиционировал себя как участника европейской авангардной культуры, оставив в стороне национальный характер своей музыки, чему, конечно, способствовал ошеломляющий успех «Metastaseis». При этом и «Metastaseis» имел скрытую программу, связанную с древнегреческими образами, и был задуман композитором как заключительная часть триптиха для хора и оркестра под названием «Анастасия». Идея этого триптиха была связана с ритуалом Диониса, название которого композитор выбрал для всего цикла. Ксенакис показал партитуры второй и третьей частей Герману Шерхену, который выбрал «Metastaseis». Позднее Генрих Штробель, директор Донауэшингенского фестиваля, внес его в программу фестиваля 1955 года. «Metastaseis» стал самостоятельным произведением, и его первоначальный образный замысел остался в тени. Национальная природа творчества Ксенакиса отошла на второй план, но не исчезла. Черпая вдохновение в античной культуре, композитор насытил образами Греции свои вокальные сочинения, несомненно, подерживая в себе, таким образом, связь с родиной.

В последние годы жизни Ксенакис боролся с тяжелыми недугами, и это тоже стало своего рода сопротивлением. Работа давалась ему нелегко. В 1997 году композитор был вынужден закончить свою творческую деятельность. В ноябре 1997 года состоялась премьера его последнего сочинения «О-Mega», – название, последняя буква греческого алфавита, как будто символизировало окончание пути... Но для всего мира он оставался активно действующим композитором, музыка которого исполнялась повсюду и поощрялась самыми престижными наградами.

Сегодня, в год 70-летия Великой Победы над фашизмом, вспоминая композиторов и музыкантов, сделавших так много для того, чтобы она свершилась, мы обязательно назовем имя Янниса Ксенакиса.

Примечания

- ¹ *Varga BA.* Conversations with Iannis Xenakis. London, 1996. P. 1617.
- ² *Ibid.* P. 17–18.
- ³ *Ibid.* P. 18–19.
- ⁴ *Ibid.* P. 18.
- ⁵ *Fleuret M.* Le métèque du monde entier // *Nouvel Observateur*. 1974. 25 novembre (№ 524).
- ⁶ *Xenakis I.* Foreword. Nekuïa [score]. Paris, 1981.
- ⁷ Полное название романа Жан Поля (Иоганна Пауля Фридриха Рихтера) – «Blumen-Frucht und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armen-Advocaten Siebenkäs». Ксенакис также обращался к этому источнику в «La Légende d'Eer» – звуковой составляющей Диатона 1977 года.
- ⁸ *Xenakis I.* Foreword. Nekuïa [score].
- ⁹ Анализ формы выполнен автором статьи.

«ЧЕТЫРЕ ПИСЬМА» БРУНО МАДЕРНЫ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ЕГО ОБЩЕСТВЕННОЙ ПОЗИЦИИ

Отчетливую связь между жизнью и творчеством, [равно как] между искусством и обществом, некоторые художники в определенный исторический период выбирали сознательно. В Италии это были Луиджи Даллапиккола, Бруно Мадерна, Луиджи Ноно, Армандо Джентилуччи, Джакомо Манцони и Лука Ломбарди; в других европейских странах можно вспомнить Белу Бартока, Ханса Эйслера, Дмитрия Шостаковича и многих других. Для [всех] этих художников «общественную позицию, связанную с определенным пониманием жизни и культуры, невозможно было отделить от создания новых композиторских техник»¹.

С точки зрения этих музыкантов, печальное осознание длительного кризиса музыкального языка было тяжело не просто как таковое, но и в более общем плане: оно знаменовало собою гибель захватывающей идеи о том, что в определенную эпоху возможен лишь один способ создания музыки. Для них чрезвычайно важным было не столько само разложение тональной системы в начале XX века, сколько целостная установка: тональность не просто не могла больше выражать чувства людей в современном мире, но и никакая система правил вообще (будь то додекафония или сериализм) не могла считать себя ни единственным, ни оптимальным решением для выражения всего необходимого. Такая декларация была не приглашением к безыдейной эклектике, а отказом от привязки композиторского творчества к одной-единственной системе правил. Множественность композиционных решений в музыке XX века оказалась реальным фактом, которому пришлось стать теоретическим принципом. В этом заключалась и цель книги Арман-

до Джентилуччи «За пределами авангарда: приглашение к многообразию»². Джентилуччи предлагал не однообразные композиторские операции, а синкретизм, который пытался объединить социальные противоречия, в том числе несовместимые, с силой творческого воображения.

И вновь – даже без открытой декларации – среди небольшой группы итальянских композиторов мы находим подтверждение «оптимистичной воли» Антонио Грамши³, твердое решение противостоять общей тенденции отменить все благородные стремления ради «всеобщей экономической глупости» и желания работать, творить музыку, принадлежащую конкретному обществу. В интервью с Б. Боком⁴ в 1970 году Луиджи Ноно говорил: «Я читал Грамши в 1945-м, и с того времени идеология Маркса стала источником моих политических обязательств ...»⁵.

Луиджи Ноно, Армандо Джентилуччи и Джакомо Манцони были членами коммунистической партии Италии. Луиджи Даллапиккола, Бруно Мадерна и Лука Ломбарди, будучи старше, руководствовались личными причинами и работали независимо; при этом [как коммунисты] все они разделяли идею «народа» по Марксу, даже если как композиторы и не принимали эстетику, в которой [так называемое] «содержание» [должно] превалировать над художественной ценностью, [а потому], создавая свою музыку, старались совмещать творческое с политическим. Более того, они пытались адаптировать Марксовы идеи интернационализма к итальянскому образу жизни, переосмысливая роль истории музыки – и академической, и народной – в итальянском обществе середины XX века, ибо они считали, что после Второй мировой войны художник больше не может не обращать внимания на жизнь вокруг и должен занять в ней свое место.

По окончании Второй мировой войны в Италии сложилось мнение о том, что завоевание новых областей в искусстве превосходно согласуется с социалистической идеей завоевания большей власти над массами. И поскольку власть считалась пропорциональной образованию⁶, то многие художники и музыканты, действуя от имени как компартии Италии, так и движения католической интеллигенции, усердно работали над созданием различных инициатив, направ-

ленных на то, чтобы донести высокую литературу, живопись и музыку до самых маргинальных слоев общества. Антифашистская реакция способствовала сближению искусства с обществом, в котором мощный рост социального самосознания шел параллельно с решением задачи создания нового музыкального языка. Из этих широких общественных движений, включая социалистов и католиков, писателей и художников, родилась фигура «гармонично [развитого] интеллектуала», напоминавшая [именно] ту, которую предсказал Грамши за тридцать лет до того.

Среди выдающихся произведений, написанных под влиянием этой тенденции в Италии, можно назвать следующие три: 1) Луиджи Даллапиккола. «Песни заточения» («*Canti di prigionia*», 1938–1941). Сам Даллапиккола писал о том, что это произведение было непосредственной реакцией на речь Муссолини о расовых законах в Италии; 2) Бруно Мадерна. «Четыре письма» («*Vier Briefe*», 1953). Мадерна посвятил это произведение Музыкальному институту имени Кранихштайна в Дармштадте, но аудитория, которой оно было адресовано, оказалась намного шире: в сущности, оно посвящено всем политзаключенным; 3) Луиджи Ноно. «Прерванная песня» («*Il canto sospeso*», 1955–1956). Тексты этого произведения взяты из собрания прощальных писем, написанных схваченными борцами Сопротивления незадолго до их казни нацистами.

Перейдем непосредственно к анализу произведения Мадерны. Текст первого письма («Письмо бойца Сопротивления, приговоренного к смерти») зачитывается в первой части, а затем бас поет его на незамысловатый мотив с аккомпанементом: «Я хочу написать тебе несколько слов: надеюсь, они тебя утешат. Мария, меня приговорили к смерти; меня убьют, но они убьют мое тело, а не мои сокровенные мысли. Я умираю, но умираю без сожаления. Я горжусь тем, что могу пожертвовать своей жизнью за общее дело, за правое дело; надеюсь, что моя жертва не будет напрасной и поможет в великой борьбе. Мария, судьба убивает нашу любовь. Прощайте все. Прощай, Мария...»⁷. Автор этого письма был казнен 31 января 1945 года.

Второе письмо («Деловое письмо») целиком читает сначала бас, а затем – сопрано, без какого-либо намека на мелодическую линию: «Мой дорогой друг! Я хорошо понимаю

твои сомнения по поводу увольнения рабочих. Но в наше время, когда население неуклонно растет, более чем естественно (увы), чтобы один человек пострадал за всех <...>. Единственным решением был этот “отпуск” <...>». Затем вступает сопрано, возможно обращаясь к кому-то из своих друзей: «Послезавтра мы уезжаем в Санкт-Мориц⁸, останемся там на две недели, а потом хотим поехать на Ривьеру <...>»⁹.

Третье письмо («Письмо Кафки к Милене») целиком поет сопрано (несмотря на то, что оно написано мужской), но слова слышны очень хорошо, поскольку в мелодии нет ни мелизмов, ни повторов: «Вообще-то мы все время пишем одно и то же. То я спрашиваю, не больна ли ты, – потом ты пишешь об этом; то я хочу умереть – то ты; то я хочу плакать перед тобой, как маленький ребенок, – то ты передо мной, опять же как маленький ребенок. И один раз, и десять, и тысячу, и всегда я хочу быть с тобой, и ты говоришь так же. Довольно, довольно»¹⁰.

Текст четвертого письма («Письмо от Грамши из тюрьмы») взят из двух разных писем: первое – жене, второе – другой родственнице¹¹ (при этом второе письмо Мадерна с итальянского на немецкий не переводит). Несмотря на то что текст именно этого письма из всех четырех подвергнут наиболее активной музыкальной разработке, на слух он воспринимается хорошо: «Моя дорогая <...> Ты пишешь, что мы оба все еще достаточно молоды, чтобы надеяться увидеть, как растут наши дети. Сейчас ты должна как следует это запомнить <...> Я уверен, что ты будешь сильной и храброй <...> И не думай, что ощущение собственной изоляции рождает во мне отчаяние <...> Честно говоря, я никогда не чувствовал необходимости в моральной поддержке извне, чтобы крепко держаться за жизнь даже в наихудших обстоятельствах <...> даже в тюрьме, где я сейчас. Я хочу, чтобы ты чувствовала силу всей моей любви и надежды <...> Крепко обнимаю тебя и наших детей»¹².

В трех письмах из четырех объединяются три темы: тема свободы, точнее – ее отсутствия (тюрьма); тема любви (жизнь); тема будущего – ближайшего или несбыточного (смерть). Все три темы хорошо известны в литературе, но их раскрытие простым языком личных писем дает им необыч-

ное освещение: здесь нет ни академического подтекста, ни сентиментальной жалости к самому себе, – есть только непосредственная передача драматичной ситуации в конкретный период истории.

Своим содержанием «Деловое письмо» создает резкий контраст: его язык остается неформальным и обыденным, но отправитель и получатель – люди из высшего общества, и они не говорят правды. Они притворно сожалеют о злоупотреблении властью (возможно, несправедливо), жертвами которого стали их рабочие. В аккомпанементе к читаемому тексту нет никакой экспрессии: это едва намеченная линия у одного фортепиано, потом у двух, потом у небольшого инструментального ансамбля и, наконец, снова у одного фортепиано. Это самый скучный из четырех очень разных аккомпанементов. Голоса исполнителей и фактура камерного оркестра обособлены в общем звуковом пространстве, но весьма выразительны в этой своей эмоциональной разобщенности. Мадерна наблюдает за четырьмя ситуациями не прямо, а сквозь призму серийной разработки данного материала, заимствованного из очень второстепенной ситуации¹³.

Исходным материалом произведения является не додекафонная серия, а диатоническая мелодия песни «Свищет ветер» («Fischia il vento»), очень популярной среди партизанских отрядов итальянского Сопротивления. У этой песни очень интересная история. Летом 1942 года итальянский солдат Джакомо Сибилла услышал, как заключенные красноармейцы в концлагере на Дону поют советскую песню «Катюша» (музыка Матвея Блантера, слова Михаила Исаковского, 1939¹⁴). Он сразу же ее выучил. 8 сентября 1943 года, после краткого затишья на фронте, Сибилла вернулся в Италию и вступил в партизанский отряд. Сначала он попытался приспособить музыку знаменитого хора из оперы «Набукко» Верди, изменив слова, но она не пришлась по вкусу его соратникам-партизанам. Тогда он предложил им мелодию «Катюши» с итальянским текстом, который сочинил командир партизанского отряда Феличе Кашьоне. Песня имела огромный успех у партизан всей Италии, причем известна не только ее «официальная» версия, но и множество вариантов с другими словами¹⁵.



Фи-ска я иль ве-нто ин фу-рья ла бу-фе-ра...

(Сви-щет ве-тер, я-ро-стный и бу-рный...)

Материал готовится и разрабатывается с помощью строгих схем, которые Мадерна называл «мутациями», и они весьма напоминают общепринятые модификации серии. Кажется, что использование серийных автоматизмов ставит надежное укрытие между аффективной реакцией композитора и эмоциональным содержанием писем¹⁶. Оркестровая партия основана на серийном материале, вокальные партии сочинены [свободно] (в «Деловом письме», как уже говорилось выше, бас не поет, а только говорит). Таким образом, между объективностью определенных автоматических процедур в оркестре, с одной стороны, и субъективностью вокальных текстов и их музыкального развития – с другой, возникает диалектическая связь.

В интервью, данном через много лет после создания «Четырех писем», Мадерна объяснил свою собственную серийную систему. Из этого чрезвычайно интересного признания хотелось бы процитировать отрывок, который, как мне кажется, идеально объясняет композиционный метод, использованный в этом произведении: «Пишу ли я серии в “классическом” смысле этого слова? Определенно нет. У меня есть своя собственная грамматическая система, основанная на серийном принципе, но она достаточно гибкая и *абстрактная*, чтобы дать моему музыкальному воображению полную свободу выражения тысячами разных способов, – и эта система есть все что угодно, но только не абстракция»¹⁷. Неоднородность материала, взятого из разных источников и объединенного с серийной структурой произведения, широко признана как одна из главных черт «плюралистической» формы Новой музыки¹⁸.

Мадерна умер в 1973 году. Сегодня, с дистанции в сорок лет, на всем протяжении его творческого пути можно

видеть ясное намерение разрешить этический конфликт между субъективизмом композитора, объективизмом меняющейся техники и наследием любимой истории. Вплоть до самых значимых произведений его позднего периода – [здесь] достаточно упомянуть оперы «Гиперион» и «Сатирик-кон», а также «кантату» «Венецианский журнал»¹⁹ – мы видим один и тот же конфликт, пускай в более обдуманной и стилизованной манере и не без тени самоиронии. Однако впервые эстетика Мадерны проявилась именно в 1950-е годы, когда он с одинаковой осторожностью дистанцировался и от социалистического реализма, и от экспериментальной абстракции. Такие сложные и восприимчивые к новизне поэты, как Франц Кафка и Федерико Гарсиа Лорка вместе с анонимными авторами текстов песен и писем узников позволили Мадерне нацелить его музыкальные инновации на вполне определенные социальные идеи.

Перевод с английского Дмитрия Горбатова

Примечания

- ¹ *Nono L. Musica e resistenza // Nono L. Scritti e Colloqui / a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi. Vol. I, Milano, Ricordi-LIM, 2001. P. 144–147. – Примеч. М.А. Капачевской.*
- ² *Gentilucci A. Oltre l'avanguardia: un invito al molteplice. Fiesole, 1979. – Примеч. перев.*
- ³ *Антонио Грамши (Antonio Gramsci, 1891–1937) – философ, журналист; один из основателей и руководитель Итальянской коммунистической партии (1924–1926). – Примеч. перев.*
- ⁴ *Кто такой Б. Бок, выяснить не удалось. – Примеч. перев.*
- ⁵ *Nono L. Texte – Studien zu seiner Musik / ed. by J. Stenzl. Zürich: Atlantis Vg., 1975. P. 231. – Примеч. автора.*
- ⁶ *Так в оригинале (дословный перевод). – Примеч. перев.*
- ⁷ *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana, 8 settembre 1943 – 25 Aprile 1945 / ed. P. Malvezzi, G. Pirelli. Torino: Einaudi, 1952. P. 92 [Письма бойцов итальянского Сопротивления, приговоренных к смерти: 8 сентября 1943 г. – 25 апреля 1945 г.] – Примеч. автора.*
- ⁸ *Озерный курорт в Швейцарии. – Примеч. перев.*
- ⁹ *Источник этого текста неизвестен. – Примеч. автора.*
- ¹⁰ *Из книги: Kafka. Briefe an Milena / ed. by W. Haas. New York; Frankfurt-am-Main: Schocken Books, 1952. Датировано: «Прага, 26.07.1920». Это второе письмо, написанное в тот же день. – Примеч. автора.*

- ¹¹ В оригинале sister-in-law: это может быть либо невестка, либо свояченица. – *Примеч. перев.*
- ¹² Цит. по: *Gramsci A. Lettere dal carcere* / ed. N. Verzina. Milano: Suvini Zerboni, 2003. – *Примеч. автора.*
- ¹³ Так в оригинале: borrowed from a very connoted situation. – *Примеч. перев.*
- ¹⁴ Неточность у автора. Премьера песни «Катюша» состоялась 27 ноября 1938 года. – *Примеч. перев.*
- ¹⁵ См.: *Bermani C. Guerra guerra ai palazzi e alle chiese...* Roma: Odradek, 2003. P. 219–221. – *Примеч. автора.*
- ¹⁶ Так в оригинале (дословный перевод). – *Примеч. перев.*
- ¹⁷ Бруно Мадерна. «Революция продолжается» // Серийная музыка сегодня. Ред. Андрей Букурештлиев [Bruno Maderna. «La revolution dans la continuité». In: *La musique serielle, aujourd'hui*. Ed. by André Boucourechliev, *Preuves* XV/177 (Dez. 1965), 18–29: p. 28] / *Перев. на англ. Р. Дальмонте.*
- ¹⁸ Филиппе Альбёра. «Современность: музыкальная форма» // Итальянская музыкальная энциклопедия. Т. 1: 1900-е годы. Ред.: Жан-Жак Натъяё, Маргарет Бент, Россана Дальмонте, Марио Барони [Philippe Albèra. «Modernità: la forma musicale». In: *Enciclopedia della musica*, vol. I: *Il Novecento*. Edited by Jean-Jacques Nattiez with Margareth Bent, Rossana Dalmonte, Mario Baroni. Torino: Einaudi, 2001, p. 138–165: 145ff.]. – *Примеч. автора.*
- ¹⁹ «Гиперион», мелодрама по Ф. Гельдерлину («*Hyperion*», 1964). «Сатирикон», опера по Петронию («*Satyricon*», 1973). «Венецианский журнал» для тенора, малого оркестра и магнитной ленты, по Дж. Босуэлу («*Venetian Journal*», 1972). Слово *кантата* взято в кавычки Р. Дальмонте. – *Примеч. перев.*

ЭЛЕКТРОННАЯ ОРАТОРИЯ ЭРНСТА КШЕНЕКА
«SPIRITUS INTELLIGENTIAE...» (1955/1956)
И РАССУЖДЕНИЯ О СЕРИАЛИЗМЕ
ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Развитые серийные методы начали занимать существенное место в музыке Эрнста Кшенека с момента его переезда в Соединенные Штаты в 1938 году. Значительным шагом вперед стал «Плач пророка Иеремии»¹, в котором композитор применил ротационные пермутации звуковых рядов. Серийность в этом произведении представлена как способ преодоления музыкальной традиции и исторической самобытности, выражая, таким образом, состояние Кшенека-иммигранта в 1940-х годах: изоляцию и отсутствие понимания новой музыки, о чем он говорил после войны². Долгое время «Плач...» оставался своего рода экспериментальным сочинением, поскольку впервые был исполнен только в конце 1950-х годов.

После Второй мировой войны жизненная ситуация у Кшенека существенно изменилась, хотя он по-прежнему оставался изгнанником: и если политическая причина его переезда в США отпала (Третью рейха не стало, а его родная Австрия была освобождена³), то эстетическая изоляция композитора продолжалась. Сложившуюся ситуацию можно считать сознательным переходом от политического изгнания к личному одиночеству, так как условия, в которых развивались творчество, пресса и публика Кшенека, а также сопутствующий композиторский контекст претерпели значительные изменения. Об этом очень подробно пишет Клаудия Маурер-Ценк в своем труде «Композитор-изгнанник»: *«Kreneks Beziehung zur jungen, in Darmstadt sich exponierenden Generation ist durch zwei auffallende Umstände charakterisiert: dadurch, daß er nicht mehr ständig in Europa lebte und daß er einer anderen, älteren Generation angehörte»*⁴.

В 1950-х годах Кшенек возобновил свою деятельность в Германии, где он когда-то был признан одним из первопроходцев двенадцатитоновой композиторской техники. Однако, преподавая на Дармштадтском фестивале Новой музыки, он имел постоянные конфликты с композиторами нового поколения. Так, Пьер Булез и Карлхайнц Штокхаузен разрабатывали идеи тотального сериализма, в которые входило изучение средств электронной музыки. Эти идеи выросли из эстетической философии, отрицавшей не только традиционные музыкальные выразительные средства и, наряду с ними, недавние травматичные переживания композитора, связанные с войной, но и всякую связь с предыдущим поколением, к которому принадлежал Кшенек. Этот конфликт поколений – «слишком старый» для композиторов, сгруппировавшихся вокруг Штокхаузена и Булеза (и бывших тогда молодыми), но «слишком молодой» для того, чтобы полностью отказаться от новых стилистических стремлений (Кшенеку тогда шел шестой десяток), – повлек за собой то «контекстуальное изгнание», испытывая которое Кшенек, с моей точки зрения, создавал свои серийные и электронные произведения.

В задачу данной статьи входит дальнейшее исследование уровней музыкальной структуры в контексте некоторых последствий такого альтернативного вида изгнания. Особое внимание будет уделено первому подобному произведению Кшенека – «*Spiritus intelligentiae...*»⁵. Мне кажется, оно идеально передает ощущение изгнанничества, будучи задумано и сочинено в состоянии изоляции. Более того, оно отражает экспериментальный подход к созданию электронного звука и серийных методов, заключающий в себе противоречивые ответы на вопрос о тотальной предзаданности музыкального материала, а также нумерологию и христианскую духовность. Чуть забегая вперед, скажу, что «*Spiritus intelligentiae...*» являет собой вершину в поисках Кшенеком некоего музыкального обобщения и теологического смысла, причем вопрос этот остается неразрешенным, из-за чего в итоге все произведение как таковое [в целом] остается неоконченным.

Возможности электронной обработки [звука] казались многообещающим средством, позволяющим преодолеть

границы традиционного звукоизвлечения и исполнения, утверждая, таким образом, сериализм в качестве нового музыкально-эстетического опыта, пока еще не освоенного ничьим слухом. Кшенек постоянно подчеркивал преимущество [заранее] записанной [магнитной] ленты для создания и определения чрезвычайно точно выверенных высот и ритмов. Сюда же относится синтез композиции, подготовки и исполнения: магнитофон никогда не собьется с ритма, и живой исполнитель ему не нужен.

Период с осени 1955 года до весны 1956-го Кшенек провел в электронной студии Западногерманского радио в Кёльне, куда был приглашен Гербертом Аймертом⁶ для завершения первой части своей оратории. Тогда же там работал и Штокхаузен, сочинявший свое образцовое «Пение отроков»⁷. Оба произведения были впервые исполнены 30 мая 1956 года в радиоконцерте электронной музыки, который быстро привлек внимание множества радиослушателей по всей Европе. Ирония заключается в том, что оба композитора, относящихся по возрасту к соседним поколениям (Кшенек родился в 1900 году, Штокхаузен – в 1928-м), работали в соседних комнатах над одной и той же музыкальной «проблемой» – [тотальным] сериализмом музыкального языка – без какого-либо существенного обмена идеями, как позже утверждал Кшенек в своем интервью.

В отличие от «Пения отроков» Штокхаузена, Кшенек в своей оратории не подвергает фонетическую структуру текста сериализации, а [просто] накладывает разные фрагменты текста на электронную текстуру. Музыкальная структура демонстрирует разные уровни сложности. Если фразы библейского текста, которые поются, не являются строгосериальными, но используют нумерологические связи с рядами и аккордами, то инструментальная интерлюдия – с точки зрения и звуковысотности, и ритма, и формы – организована строго. Текст Сёрена Кьеркегора, который читает сам Кшенек, символизирует промежуточный уровень между библейской семантикой и музыкальной организацией⁸.

Тексты на латинском и немецком языках рассказывают о достижении человеком мудрости как о процессе библейских масштабов⁹. Название «Spiritus intelligentiae, sanctus»

взято из Книги Премудрости Соломона, в которой содержится ключевой момент духовного послания произведения Кшенека: «[Ибо в *премудрости*] есть *дух разумный*, святой, едиnorodный, многочастный... чистый, ясный, невре дительный, благолюбивый, скорый, неудержимый, благодетельный... всевидящий и проникающий все умные, чистые, тончайшие ду́хи»¹⁰.

Кшенек развивает идею трехчастной последовательности, которая совпадает с тремя стадиями понимания Божественного послания. Первая часть, «Жажда Духа Святого» («The Longing for the Spirit»), – единственная из завершенных: ее содержание восходит к Книге Бытия и описывает сотворение мира до грехопадения Адама. Вторая часть, «Возвешение Духа Святого» («The Announcement of the Spirit»), и третья, «Сошествие Духа Святого» («The Coming of the Spirit»), положенная на текст Нового Завета, имеются в черновиках и в эскизах.

Но и первая часть [в сущности тоже] не окончена. По свидетельству Кшенека, он планировал включить в нее борьбу Иакова с Ангелом, но решил закончить произведение эпизодом постройки Вавилонской башни и смешения языков (Бытие: глава 11). Это позволило композитору выразить то, что волновало его больше всего, а именно связь между грехом и стремлением к обретению мудрости. С точки зрения [идеи] смешения языков, жажда Духа Святого становится значимой в смысле освобождения от заблуждения и ожидания Божественной премудрости.

Между фрагментами о грехопадении Адама и о строительстве Вавилонской башни Кшенек вставляет отрывок из книги Кьеркегора «The Concept of the Dead»¹¹, для того чтобы разрешить крупное теологическое противоречие в осмыслении греха и смерти с точки зрения грехопадения Адама. Композитор объясняет его так: «Как может он (т.е. Адам), ничего не ведая о смерти, понять, что он должен умереть? [Кьеркегор говорит, что] *незнание*, осознающее свою сущность, диалектически обречено. Оно тождественно *невежеству*, а невежество означает <...>, что *осознание* <...> отсутствует, [вместо этого] его наполняет Ничто. И это Ничто порождает страх, а страх ведет ко впадению в грех. Является ли тогда



Пример 1. Духовная логика¹⁴. Э. Кшенек. Эскиз рукописи, 1940-е годы. Венская библиотека

это бездуховное невежество также и причиной смерти? Но в то же время Символ веры утверждает: “<Верую...> в Духа Святаго, Господа Животворящаго”. Разрешение данного противоречия является основной идеей этого произведения»¹².

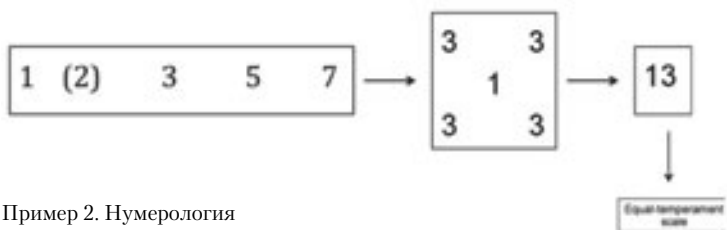
В итоге, в завершенных частях оратории Кшенека этот теологический вопрос остается нерешенным – и эту незавершенность можно трактовать метафорически для самых разных уровней серийности как семантической, так и духовной насыщенности этого произведения. Его духовное содержание Кшенек наметил уже в конце 1940-х годов, когда преподавал на летних курсах в Университете Нью-Мексико в Альбукерке¹³ (один из этих ранних набросков – см. *пример 1*).

Здесь видны взаимоотношения между Святой Троицей и человечеством, а также упоминания о знании, мудрости и языке. Несмотря на эти концептуальные размышления, Кшенек не развивал этот проект дальше, так как понимал,

что на тот момент у него не было доступа к технике, необходимой для создания этого произведения с должной точностью. Однако важно отметить, что истоки самого замысла относятся именно к этому изгнанныческому периоду в жизни композитора.

Для электронной реализации своего произведения Кшенек использовал в основном генератор гармонических колебаний, генератор частоты биений, разнообразные фильтры и ревербератор. Наложение звука на магнитную ленту и [последующий] монтаж позволили композитору комбинировать и многократно повторять различные музыкальные параметры¹⁵. Поскольку [магнитная] лента движется со скоростью 76 см/с, то и музыкальную партитуру Кшенек тоже измеряет в сантиметрах¹⁶, что позволяет ему использовать чрезвычайно точно выверенные длительности нот, пауз и атак.

Тексты исполняют сопрано и тенор. Они записаны на магнитную ленту и, таким образом, становятся объектом дублировок и прочих манипуляций. Исполнение «заморожено» на ленте в буквальном смысле, поэтому все спорные моменты исключены. Тем не менее, Кшенек утверждает, что различие уровней организации (или предзаданности) в итоге создает «случайные» музыкальные события, которые непредсказуемы. В своей статье он пишет: «Можно утверждать, что все происходящее в этом произведении в каждый данный момент времени продумано заранее [Кшенек имеет в виду “предзадано”. – Ф.Х.] и поэтому технически предсказуемо. Однако, в то время как подготовка и расположение материала, а также совершаемые с ним действия являются результатом заранее сочиненной серии, слышимые результаты этих действий не были заранее отчетливо представлены как конечная цель последних. С такой точки зрения результаты оказываются случайными. Кроме того, они практически непредсказуемы, так как одновременное движение очень сложных ритмических рисунков с разными скоростями по отношению друг к другу, наряду с соответствующими транспозициями равносложных звуковысотных последовательностей, порождает ситуации, не поддающиеся точному представлению»¹⁷.



Пример 2. Нумерология

Для понимания символического содержания текста важна и звуковысотная организация. В качестве центральных отправных точек для различных вычислений Кшенек, опираясь на христианскую нумерологию, выбирает числа 3, 5 и 7 (см. *пример 2*). Число 3 символизирует «Божественный принцип», воплощенный в Святой Троице, число 5 – «человеческую сферу», а число 7 – «Святое дыхание», как его называет Кшенек, или идею Святого Духа как средство интеллектуального вдохновения. Композитор описывает образование этих чисел как процесс простого сложения. Центральный тон представляет [собой] гармоническое колебание [частотой] 330 Герц, приблизительно соответствующей тону *ми* первой октавы¹⁸. Число 3 образуется путем сложения Святых чисел 1 и 2, которые затем дважды комбинируются над и под центральным тоном. Это дает нам четыре раза по 3 плюс центральный тон. На базе итогового числа 13 строится равномерно темперированный звукоряд, делящий октаву на 13 ступеней (см. *пример 3*).

Ряды тонов и аккордов, выводимые из этого звукоряда, представлены порядковыми номерами от 1 до 13 с центральным тоном под номером 7. Этими вычислениями организуются тоны и аккорды основных разделов произведения. В начале оратории Кшенек не следует серии строго, а сопоставляет трихорды, пентахорды и гептахорды с линейными последовательностями, основанными на числах 3, 5 и 7. Можно утверждать, что [именно] так изображается состояние неведения, остающееся на стадии начала творения, которое пока еще не обладает «знанием» (см. *пример 4*).

Схема композиции начала произведения обобщает эту структуру, сосредоточившись на электронном процес-

Original typescript by Krenek:

30	32	33	35	37	39	41	44	46	49	51	53	57
40	43	47	50	54	58	63	68	72	77	82	88	94
100	107	114	121	129	137	146	154	164	174	185	196	208
210	219	227	237	247	257	268	279	290	302	314	327	340
350	360	372	384	396	409	422	435	449	463	477	491	506
510	523	537	551	565	580	595	610	625	641	657	673	690
720	735	751	767	783	800	817	834	851	869	887	905	924
1050	1069	1089	1109	1129	1150	1171	1192	1214	1236	1259	1282	1306
1500	1520	1541	1562	1584	1606	1629	1652	1676	1700	1725	1750	1776
2000	2020	2041	2062	2084	2106	2129	2152	2176	2200	2225	2250	2276
2500	2520	2541	2562	2584	2606	2629	2652	2676	2700	2725	2750	2776
3000	3020	3041	3062	3084	3106	3129	3152	3176	3200	3225	3250	3276
3500	3520	3541	3562	3584	3606	3629	3652	3676	3700	3725	3750	3776
4000	4020	4041	4062	4084	4106	4129	4152	4176	4200	4225	4250	4276
4500	4520	4541	4562	4584	4606	4629	4652	4676	4700	4725	4750	4776
5000	5020	5041	5062	5084	5106	5129	5152	5176	5200	5225	5250	5276
5500	5520	5541	5562	5584	5606	5629	5652	5676	5700	5725	5750	5776
6000	6020	6041	6062	6084	6106	6129	6152	6176	6200	6225	6250	6276
6500	6520	6541	6562	6584	6606	6629	6652	6676	6700	6725	6750	6776
7000	7020	7041	7062	7084	7106	7129	7152	7176	7200	7225	7250	7276
7500	7520	7541	7562	7584	7606	7629	7652	7676	7700	7725	7750	7776
8000	8020	8041	8062	8084	8106	8129	8152	8176	8200	8225	8250	8276
8500	8520	8541	8562	8584	8606	8629	8652	8676	8700	8725	8750	8776
9000	9020	9041	9062	9084	9106	9129	9152	9176	9200	9225	9250	9276
9500	9520	9541	9562	9584	9606	9629	9652	9676	9700	9725	9750	9776
10000	10020	10041	10062	10084	10106	10129	10152	10176	10200	10225	10250	10276

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

b \sharp , b \flat , c \sharp , c \flat , d \sharp , d \flat , e \sharp , e \flat , f \sharp , f \flat , g \sharp , g \flat , a \sharp , a \flat , b \sharp

8 9 10 11 12 13 1 2 3 4 5 6 7

Пример 3. 13-ступенный равномерно темперированный звукоряд (машинно-писный текст Э. Кшенека)¹⁹

се²⁰, который сопровождает центральное изречение «Veni Creator Spiritus»²¹ и начало Книги Бытия: «In principio creavit Deus coelum et terram»²². Некоторые моменты нуждаются в более подробном освещении: в частности, так называемый «М-аккорд», появляющийся в разделе 8 как часть краткой интерлюдии между фрагментами текста, а затем – после пятизвучного аккорда. Транспонированный на восемь октав вверх, этот аккорд позже возвращается, наиболее заметно – на слове *Deus*, где он повторяется 13 раз через очень краткие промежутки времени. Другая краткая интерлюдия проходит в разделах 12–14 – вновь с пентахордом, за которым следуют семь трихордов, или три семизвучных ряда одновременно, каждый из которых отстоит от другого на один шаг²³.

Сериальная инструментальная интерлюдия появляется точно в середине произведения – через восемь с половиной минут звучания из суммарных семнадцати. Она идет сразу после текста о грехопадении Адама и раздела, в котором излагается теория Кьеркегора о страхе и смерти.

Организация рядов в Интерлюдии (см. *пример 5*) основана на развитой ротации гептахорда (числа 1-3-4-7-10-11-13), где 1 представляет центральный тон (330 [Гц]). Симметричный порядок [следования] интервалов (2-1-3-3-1-2) распространяется на весь диапазон в виде объединенно-

a)

Section	1-6	7	8	9-10
Text	Veni, veni Creator Spiritus	-	-	Veni et...
Pitch Ordinals ¹	330 – 313 – 253 7 6 2	1068, 3 960, 7 368, 9 282, 4 194, 10	"M-chord" 3274, 11 2941, 9 2787, 8 2377, 5 2025, 2 1920, 1 1726, 12	Three times 7 tones linear (1+2 subsequent, 3 overlapping) End: trichord 330, 7 (1) 174, 8 (2) 92, 9 (3)

$$330 = 7, 240 = 1$$

b)

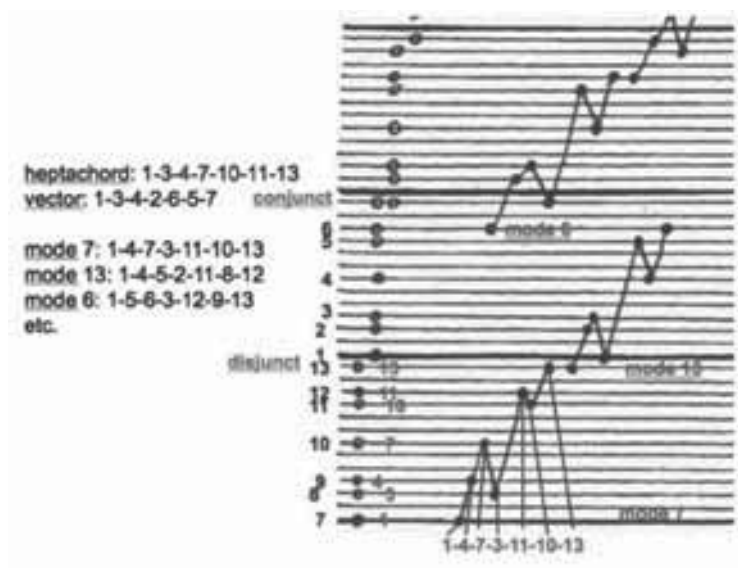
Section	11	12, 13	14	15-18
Text	... adhac tecum sum	-	-	In principio creavit Deus.
Pitch, Ordinals ¹	M-chord = section 8. Repeated in octaves.	92, 9 88, 8 74, 5 67, 3 60, 1	Three simultaneous rows of 7 pitches in stepwise transposition: 1 4 3 10 6 7 13 2 5 4 11 7 8 1 3 6 5 12 8 9 2	At "Deus": 13 repetitions of the M-chord, duration: 0.2 sec. each, followed by 0.2 sec. rest each

$$330 = 7, 240 = 1$$

Total duration: 80 sec.

Пример 4. Звуковысотная организация вступительного раздела (схема композиции)

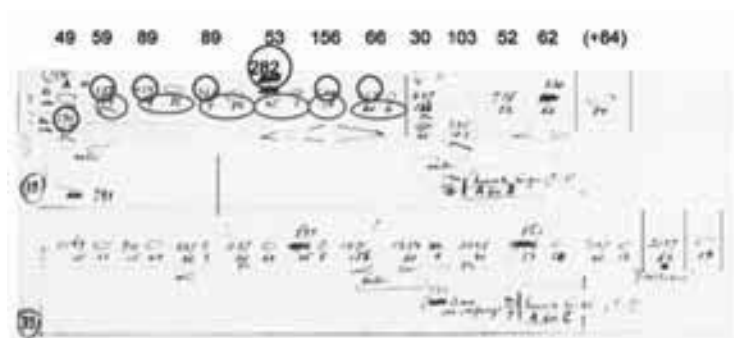
разъединенного рисунка, что означает присутствие изменяющейся последовательности гептахордов, имеющих общие первый и последний тоны, и гептахордов, у которых первый и последний тоны отстоят на один шаг. Это обеспечивает меняющийся звуковой ряд, связанный с последовательностью гептахордов. Для того чтобы избежать повторения ин-



Пример 5. Интерлюдия: ротационная организация звуковысотности

тервалов, Кшенек вводит второй ряд (1-2-3-4-5-6-7) с восходящими и нисходящими шагами, который функционирует как вектор, организующий ротацию первоначального гептахорда. Это означает, что первичный ряд, начинающийся с первого звука, перескакивает к третьему, потом – к четвертому, потом – ко второму и т. д. Таким образом, в результате первой из этих ротаций появляется следующий ряд чисел: 1-4-7-3-11-10-13. Эта последовательность векторов описывает круг по всему диапазону, образуя последовательность из двенадцати различных гептахордов, [причем] тринадцатый идентичен первому. Для [внесения] последующего разнообразия возможны обмен октавами и часть формальной концепции²⁴.

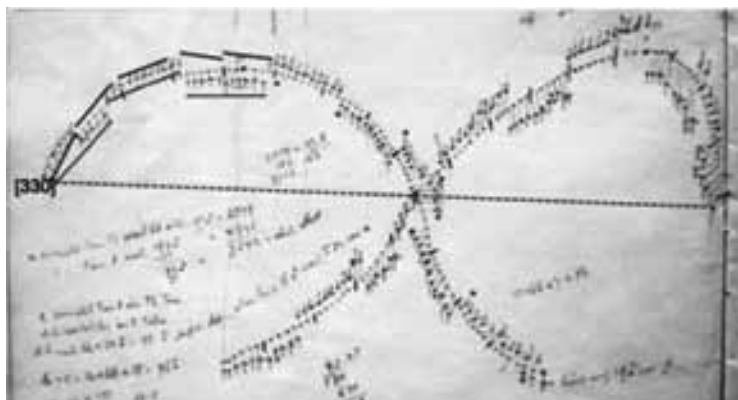
Актуальная партитура²⁵ демонстрирует ряд ротаций в переводе на частоты 13-ступенного равномерно темперированного строя (от 1 до 13): 1 (330) – 4 (388) – 7 (455) – 3 (368) – 11 (282/564) – 10 (534) – 13 (627)²⁶. Данный звуковой ряд и его продолжение формируют в этой интерлюдии пропосту канона с длительностями нот и пауз, указанными



Пример 6. Партитура²⁸ начала интерлюдии

в сантиметрах (числа, обведенные синими кружками в *примере 6*). Рипоста [этого канона] представляет собой ракоходную инверсию пропосты в самой низкой октаве²⁷. Все это приводит нас к вопросу организации формы и ритма.

Схема, приводимая Кшенеком, показывает изоритмическое расположение обоих голосов (см. *пример 7*). «Талья», состоящая из одиннадцати длительностей (красные линии), взаимодействует с гептахордом-«колором» (синие линии), перекрывая его, таким образом, на четыре тона²⁹. Эти линии заканчиваются после 13 вступлений «колора», т.е. после 91 звука. Для этого «талья» должна пройти восемь раз, с до-



Пример 7. Изоритм интерлюдии

бавлением трех длительностей девятого вступления (красные звездочки). Аналогичным образом, риспоста вступает после 31 звука на очень низких частотах и движется вверх, пересекая пропосту в начале десятого «колора» в тот момент, когда и та и другая достигают центрального тона [частотой] 330 Герц (зеленая пунктирная линия).

В заключение обобщу свои наблюдения в двух пунктах.

1. «Spiritus intelligentiae...» как эксперимент

В конечном итоге замысел Кшенека в отношении создания гармоничной и жизнеспособной оратории на Пятидесятницу потерпел неудачу. Несмотря на большое количество набросков, содержащих различные идеи, а также теологических толкований и сериалистских расчетов, завершена была только одна из трех частей. Тем не менее, это произведение по праву можно считать состоявшимся, а его фрагментарный характер можно трактовать как часть программы. По сравнению с конкурентами Кшенека в области электронной музыки 1950-х годов, это произведение представляется анахроничным. Так, Штокхаузен в своем «Пении отроков» уже подвергает электронной обработке фонетические фрагменты [текста]. Райнер Венингер в своей статье утверждает, что оратория Кшенека как бы одновременно содержит и до-, и постсериальные моменты³⁰, имея в виду под «досериальными» весьма свободную серийную организацию [материала], а под «постсериальными» – измерения тембра³¹ и использование электронной обработки звука.

Однако неоднократные утверждения Кшенека о взаимоотношениях между предзаданным серийным материалом и случайным, касающиеся способов восприятия музыки, нашли в оратории «Spiritus intelligentiae...» свое идеальное воплощение. Кшенек использует разные уровни предзаданности не случайным образом, а так, чтобы упорядочить смысловую составляющую произведения: чем ближе контекст к Библии, тем свободнее музыкальная структура; чем больше эта структура (интерлюдия) инструментальна, тем больше в ней предзаданного серийного материала. В своей недавней диссертации Кристоф Таггац сделал из этого далеко идущий

вывод: он утверждает, что сериализм Кшенека не слишком отличается от сериализма ведущих композиторов, группировавшихся в Дармштадте вокруг Штокхаузена и Булеза, однако, в отличие от этих композиторов, Кшенек открыто обсуждал неразрешенное диалектическое [противоречие] между случайностью и предопределенностью в завершенном музыкальном произведении как данность³².

2. Контексты творчества и изгнанничества

Оратория «Spiritus intelligentiae...» являет собой типичный пример произведения, созданного композитором, на которого сильно повлияла [смена] фаз войны и мира. Ответом на неблагоприятную [смену этих] фаз стало его творчество, которое можно охарактеризовать как осознание истории, воплощенное музыкальными средствами. Оказавшись после Второй мировой войны в Америке, Кшенек искал возможности возвращения в Европу. Все глубже разочаровываясь из-за того сопротивления, которое он впоследствии ощущал, преподавая в Дармштадте, а также из-за своей изоляции от младшего поколения дармштадтских авангардистов, Кшенек принял решение остаться изгнанником. Исследования показывают, что ощущение «изоляции» и «внутренней эмиграции» преследовало Кшенека постоянно, поэтому его подавленное моральное состояние лишь принимало различные формы начиная с венского периода 1930-х годов вплоть до его эмиграции в США и далее, в 1950-х.

Таким образом, ораторию «Spiritus intelligentiae...» можно трактовать как символ внутреннего, или «контекстуального», изгнания, в котором синтезированы явные и скрытые смысловые линии: в этом произведении Кшенек возвращается к теологической концепции, которую он разрабатывал в Америке в 1940-е годы. В то же самое время он изучает возможности современной ему электронной музыки, чтобы объединить их с очень весомыми источниками: с одной стороны, это библейский текст на латинском языке и его экзистенциалистская интерпретация Кьеркегором; с другой стороны, это композиторские техники Средневековья, такие как изоритмия. В конечном счете обращение Кшенека к ротационной серийности и ее развитие в «Spiritus

intelligentiae...» роднят эту ораторию с «Плачем...»³³, символизовавшим изоляцию Кшенека и как преподавателя американского университета, и как австрийского патриота, который только что утратил оккупированную нацистами родину. Таким образом, «Spiritus intelligentiae...» остается исторически предопределенным «Rebus prius factus» (процитируем здесь название книги, которую Кшенек тогда писал³⁴): оно исследует пределы структурного предопределения и духовного выражения, а значит, является образцовым произведением, написанным на рубеже позднего периода творчества композитора и объединяющим в себе самые разнообразные проявления его изгнанничества.

Перевод с английского Дмитрия Горбатова

Примечания

- ¹ «Плач пророка Иеремии» для хора, соч. 93 («Lamentatio Jeremiae prophetae», 1941–1942; далее, для краткости, «Плач...»). – *Примеч. перев.*
- ² «Так как чем более энергичны его удары, тем плотнее эхо заполняет пустое пространство. <...> Именно отсутствие общественного резонанса создает впечатление, будто действительно важные музыкальные события могут происходить только в Европе». См.: *Krenek E. A roving Composer in Western Germany // Musical America*. 1952. February. P. 48. Цит. по: *Zenck Cl. M. Ernst Krenek, ein Komponist im Exil*. Wien: Lafite, 1980. S. 287. – *Примеч. автора.*
- ³ Историческая неточность у автора. Декларация о независимости Австрии была подписана 15 мая 1955 года, когда Кшенеку было уже почти 55 лет. До этого Вена была оккупирована войсками СССР и его союзников. – *Примеч. перев.*
- ⁴ «Отношение Кшенека к молодому поколению дармштадтцев определили два обстоятельства: во-первых, он уже не жил в Европе постоянно, а во-вторых, принадлежал к другому поколению, более старшему». – *Перев. с нем. Х. Стрекаловской.* (см.: *Zenck Cl. M. Ernst Krenek, ein Komponist im Exil*. S. 276. – *Примеч. автора.*)
- ⁵ «Дух разумный, святой», оратория на Пятидесятницу для сопрано, тенора и магнитной ленты, соч. 152 («Spiritus intelligentiae, sanctus», по Книге Премудрости Соломона, 1955–1956). – *Примеч. перев.*
- ⁶ Герберт Аймерт (Herbert Eimert, 1897–1972) – немецкий композитор, теоретик и музыкальный критик. Основатель и руководи-

- тель первой в мире студии электронной музыки в Кёльне (1951–1963). – *Примеч. перев.*
- ⁷ «Пение отроков» для пяти магнитных лент, соч. 8 («Gesang der Jünglinge», по Книге пророка Даниила, 1955–1956). – *Примеч. перев.*
- ⁸ Так в оригинале (дословный перевод). – *Примеч. перев.*
- ⁹ Так в оригинале (дословный перевод). – *Примеч. перев.*
- ¹⁰ Книга Премудрости Соломона (второканоническая): глава 7, стихи 22–23. – *Примеч. перев. (курсив Ф. Хайдльбергера).*
- ¹¹ Сёрен Обю Кьеркегор (Søren Aabye Kierkegaard, 1813–1855) – датский философ и протестантский теолог. Книги с таким названием у него нет. Вероятно, автор имеет в виду работу Кьеркегора «Болезнь к смерти» («Sygdommen til Døden», 1849). – *Примеч. перев.*
- ¹² Krenek E. Neue Anwendungsmöglichkeiten in der seriellen Technik, Lecture Broadcast for Norddeutscher Rundfunk. 1958. 7 p. of manuscript, Ernst Krenek Institute, Krems (Austria) (Эрнст Кшенек. «Новые возможности серийной техники». Лекция, транслированная по Северогерманскому радио (7 рукописных страниц, 1958). Институт Эрнста Кшенека в Кремсе, Австрия). – *Перев. с нем. на англ. Ф. Хайдльбергера. Перев. с англ. на рус. Д.Б. Горбатова.* (Повидимому, курсивные выделения принадлежат Сёрену Кьеркегору. – *Примеч. перев.*)
- ¹³ Альбукерке (Albuquerque) – крупнейший город в штате Нью-Мексико (США). – *Примеч. перев.*
- ¹⁴ Так в оригинале: *spiritual logic*. – *Примеч. перев.*
- ¹⁵ Так в оригинале (дословный перевод). – *Примеч. перев.*
- ¹⁶ Что конкретно представляет собой «партитура» электронного музыкального произведения в данном случае, автор не поясняет. – *Примеч. перев.*
- ¹⁷ Krenek E. Extents and Limits of Serial Techniques // Problems of Modern Music / ed. P. H. Lang, New York, 1960. Musical Quarterly of the Princeton Seminar in Advanced Musical Studies. P. 83. – *Примеч. перев.*
- ¹⁸ В 12-ступенном равномерно темперированном строе частота тона *ми* 1-й октавы составляет 329,63 Герца. – *Примеч. перев.*
- ¹⁹ Неточности у автора в нотации некоторых частот первой октавы по Кшенеку: *ре* – высокий тон, а не низкий (ср. 293,67 Гц в 12-ступенном строе); *ми-бемоль*, *фа* и *фа-диез* – практически чистые, а не высокие (ср.: 311,13, 349,23 и 369,99 Гц соответственно); *си-бемоль* – низкий, а не высокий (ср. 466,16 Гц). – *Примеч. перев.*
- ²⁰ Так в оригинале (дословный перевод). – *Примеч. перев.*
- ²¹ «Приди, Дух животворящий» (*лат.*). – *Примеч. перев.*

- ²² «В начале сотворил Бог небо и землю» (*лат.*). – *Примеч. перев.*
- ²³ Так в оригинале (здесь и далее – дословный перевод). – *Примеч. перев.*
- ²⁴ Так в оригинале (дословный перевод). – *Примеч. перев.*
- ²⁵ См. сноску 15.
- ²⁶ В скобках указаны величины в Герцах (см. таблицу в *примере 3*). Почему частоты 11-й ротации приведены и по малой, и по первой октавам (высокий *до-диез*), автором не объяснено. – *Примеч. перев.*
- ²⁷ По-видимому, имеется в виду субконтроктава, так как более низкие тоны входят в зону инфразвука. – *Примеч. перев.*
- ²⁸ См. сноску 15.
- ²⁹ Так в оригинале (дословный перевод). – *Примеч. перев.*
- ³⁰ *Webninger R.* «...es klingt, als wärs ein neuer Anfang»: Anmerkungen zu Kreneks frühen elektronischen Kompositionen // Ernst Krenek / Hrsg. O. Kolleritsch. Wien; Graz, 1982. (Studien zur Wertungsforschung; Bd. 15). S. 194. – *Примеч. автора.*
- ³¹ Так в оригинале: *the measures of timbre*. – *Примеч. перев.*
- ³² *Taggatz Chr.* Gesang des Greises. Ernst Krenek und die istorische Notwendigkeit des Serialismus. Schliengen, 2008. (Ernst Krenek Studies; Vol. 4). S. 61. – *Примеч. Ф. Хайдльбергера.*
- ³³ См. сноску 1.
- ³⁴ Сведений о том, что Кшенек когда-либо писал книгу с таким названием, найти не удалось. – *Примеч. перев.*

ФИНАЛ

«ET EXSPECTO RESURRECTIONEM MORTUORUM»

(«ЧАЮ ВОСКРЕСЕНИЯ МЕРТВЫХ»)

ОЛИВЬЕ МЕССИАНА: ПО КОМУ ЗВОНИТ КОЛОКОЛ?

Произведение Мессиаана «Чаю воскресения мертвых»¹ впервые было исполнено 7 мая 1965 года в одиннадцать часов утра. Предполагалось, что игра солнечного света на изумительных витражах Сент-Шапель² в это время суток придаст музыке, исполняемой лучшими духовиками Франции, в том числе Страсбургским ансамблем, дополнительный блеск³. В этом сочинении, написанном в память о павших во Второй мировой войне по заказу Андре Мальро (в то время Министра культуры Франции), Мессиаан размышляет о происшедшей катастрофе с точки зрения католика, в большей степени акцентируя свое внимание на воскресении, нежели на страдании и смерти. Каждую из пяти частей предваряет библейское изречение⁴. Сначала Мессиаан цитирует один из семи покаянных псалмов (130-й), затем Послание к Римлянам, Евангелие от Иоанна, Первое послание к Коринфянам и завершает цитатой из Откровения Иоанна Богослова с небольшим вкраплением из Книги Иова, выражающим библейскую идею страдания. Приводимые Мессиааном цитаты провозглашают трансцендентный переход от земной жизни к духовной – путь от страдания и смерти к воскресению и ликованию. Тем не менее, стих из 19-й главы Откровения, приводимый Мессиааном в сокращении в виде эпитафии к финалу, звучит несколько мистически.

Разбор финала

Подобно большинству финалов у Мессиаана, сочиненных после «Цветов града небесного»⁵, для финала «Чаю воскресения...» характерно почти постоянное использование торжественно звучащих аккордовых блоков. Музыка этого произведения проста. Здесь нет ни голосов птиц, ни иррациональных

длительностей⁶, ни каких-либо иных ритмических сложностей. Часто используется обычный размер $3/4$, и преобладает движение аккордовыми блоками в медленном темпе.

С самого начала разворачивается мелодия, сопровождаемая непрерывным перезвоном гонгов. При повторении каждая нота этой мелодии гармонизируется сложным аккордовым блоком, в исполнении которого участвует все большее количество инструментов (см. *таблицу 1*). Каждая гармонизованная нота мелодии последовательно располагается в трех октавах. Число три – действительно важный элемент в структуре финала. В нем всего три мелодии с отчетливыми контурами. Мелодия 1 излагается три раза подряд, Мелодия 2 проводится единственный раз, зато Мелодия 3 снова проводится трижды.


Таблица 1. Обзор финала

Мелодия 1 (<i>пример 1</i>):	<i>соль</i> – <i>ре-бемоль</i> (первый интервал); <i>соль</i> – <i>ре-бемоль</i> (последний интервал)
Гармонизованная мелодия 1 (<i>пример 2</i>):	<i>соль</i> – <i>ре-бемоль</i> (первый интервал); <i>соль</i> – <i>ре-бемоль</i> (последний интервал)
Модифицированная мелодия 1 (<i>пример 3</i>):	<i>соль</i> – <i>ре-бемоль</i> (первый интервал); <i>ля</i> – <i>ми-бемоль</i> (последний интервал)
Гармонизованная мелодия 2 (<i>пример 4</i>):	<i>ля</i> – <i>ми-бемоль</i> (первый интервал); <i>соль</i> – <i>ре-бемоль</i> (последний интервал)
Мелодия 3 (<i>пример 5</i>):	<i>соль</i> – <i>ре-бемоль</i> (первый интервал); <i>ми-бемоль</i> – <i>ре-бемоль</i> (последний интервал)
Гармонизованная и модифицированная мелодия 3 (<i>пример 6</i>):	<i>ми-бемоль</i> – <i>ре-бемоль</i> (последний интервал)
Гармонизованная и еще более модифицированная мелодия 3	<i>ми-бемоль</i> – <i>ре-бемоль</i> (последний интервал)
Кода	кульминационный подъем, производный от тт. 1–4


Кроме того, Мессиян пишет свою партитуру для деревянных, медных духовых и металлических ударных инструментов, используя ровно три основные длительности. За исключением последнего, весьма долгого аккорда и трелей,

Финал «Et exspecto resurrectionem mortuorum»


The first harmonized melody (mm. 9-16; rebared in 3/4)




The second harmonized melody (mm. 25-32; rebared in 3/4)




The third harmonized melody (mm. 40-41)



The fourth harmonized melody (mm. 44-45)



The coda (mm. 49-54)



Пример 1. Гармонизованные мелодии и кода⁷

исполняемых колокольчиками, все остальные ноты – половинные, четверти или шестнадцатые (см. *пример 1*). Четвертей гораздо больше, чем половинных, причем четверти накладываются на шестнадцатые у гонгов, что продолжается неизменно на протяжении всего финала.

В конце финала гармонизованная Мелодия 1 возвращается без каких-либо признаков нисходящего кодообразного движения, завершающего кульминационный подъем. В то же время трель у колокольчиков первый и единственный раз в финале прорывается на *фа-диез* – *соль-диез* 2-й октавы, затем поднимается по целотонной гамме и присоединяется к флейтам-пикколо на *соль-диезе* 3-й октавы – самом высоком звуке финала.

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) with chords in the treble and a single bass note in the bass. The chords are labeled with letters and numbers below them, indicating transpositions of a common bass.

System 1: Chords labeled 1A, 1B, 1C, 1D, 2A, 2B, 2C, 2D.

System 2: Chords labeled 3A, 3B, 3C, 3D, 4A, 4B, 4C, 4D.

System 3: Chords labeled 5A, 5B, 5C, 5D, 6A, 6B, 6C, 6D.

System 4: Chords labeled 7A, 7B, 7C, 7D, 8A, 8B, 8C, 8D.

System 5: Chords labeled 9A, 9B, 9C, 9D, 10A, 10B, 10C, 10D.

System 6: Chords labeled 11A, 11B, 11C, 11D, 12A, 12B, 12C, 12D.

Пример 2. Транспонированные обращения аккордов с общим басом

Финал «Et exspecto resurrectionem mortuorum»

The musical score is presented in a system of six staves, each containing two systems of chords (treble and bass clef). The chords are numbered as follows:

- Row 1: 1A, 1B, 2A, 2B
- Row 2: 3A, 3B, 4A, 4B
- Row 3: 5A, 5B, 6A, 6B
- Row 4: 7A, 7B, 8A, 8B
- Row 5: 9A, 9B, 10A, 10B
- Row 6: 11A, 11B, 12A, 12B

The chords are primarily triads and dyads, with some more complex voicings in the later measures. The notation includes stems, beams, and various accidentals (sharps, flats, naturals) to indicate the specific notes and their alterations.

Пример 3. Первые аккорды сжатого отзвука

Редукция аккордов, приведенных в таблицах

Финал «Чаю воскресения...» действительно являет собой редкий пример. Проанализировав весь его 51 аккордовый блок, можно найти убедительные свидетельства того, что каждый из них содержит сложные созвучия, приводимые Мессианом в седьмом (последнем) томе «Трактата о ритме, цвете и орнитологии»⁸. Налицо пять основных категорий сложных созвучий: транспонированные обращения аккордов с общим басом (далее – ТОВА; см. *пример 2*), первые аккорды сжатого отзвука⁹ (далее – АСО; см. *пример 3*), вторые АСО (см. *пример 4*) и цельнохроматические аккорды¹⁰. Они дают широкий диапазон гармоний, отличных от тех, которые образуются за счет ладов ограниченной транспозиции. Каждый аккорд можно транспонировать двенадцать раз, вследствие чего значительно расширяется выбор «звучковых красок» (по выражению Мессиана). В зависимости от категории упомянутых аккордов, каждая транспозиция может содержать ряд от двух до четырех аккордов, но каждый из них также может использоваться и по отдельности. В каждом конкретном случае эти двенадцать транспозиций идут по хроматической гамме согласно аккордовым таблицам и нумеруются подряд, от 1-й до 12-й, в сочетании с буквами А, В, С и D позади цифр для обозначения каждого конкретного аккорда.

В *примере 5* дана редукция семи разных аккордовых блоков, которыми гармонизована первая мелодия финала. Помимо протяженных трелей у колокольчиков, все остальные ноты редуцированы и воспроизведены в реальном звучании для сохранения мессияновской регистровки. Стоит отметить, что октавные дублировки есть только у нот мелодии. (Мелодические ноты отмечены черными головками.) Унисонные дублировки помечены числами, которые указывают количество инструментов, исполняющих отдельные ноты.

Например, высокую ноту *соль* в т. 9 играют шесть инструментов, что резко контрастирует с *ми-бемолем* – следующей самой высокой нотой, которую играет только 2-й кларнет. Эти детали входят в редукцию, поскольку они оказывают значительное воздействие на слышимость

Финал «Et exspecto resurrectionem mortuorum»

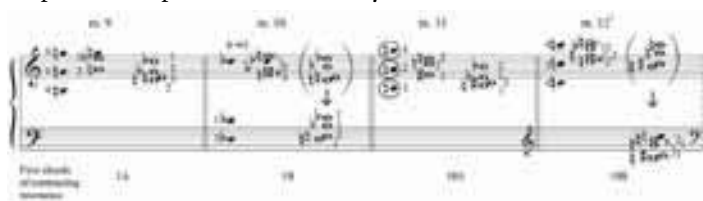
The image displays a musical score for a piano accompaniment, organized into six systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Below each system, specific chords are labeled with letters and numbers, indicating the harmonic structure of the piece.

The chord labels for each system are as follows:

- System 1: 1A, 1B, 1C, 2A, 2B, 2C
- System 2: 3A, 3B, 3C, 4A, 4B, 4C
- System 3: 5A, 5B, 5C, 6A, 6B, 6C
- System 4: 7A, 7B, 7C, 8A, 8B, 8C
- System 5: 9A, 9B, 9C, 10A, 10B, 10C
- System 6: 11A, 11B, 11C, 12A, 12B, 12C

Пример 4. Аккорды поворота

Первые аккорды сжатого отзвука



Аккорды поворота



Пример 5. Все семь разных аккордов, которыми гармонизована мелодия 1, в редукции

структур, заложенных в эти сложные аккорды. Все аккордовые ноты записаны справа от нот мелодии. Следовательно, аккордовые ноты, использованные как мелодические, нотированы дважды.

Проанализировав все (51) аккорды финала, я обнаружила, что каждый из них соответствует аккорду таблицы из 7-го тома «Трактата», даже если сравнивать их, строго учитывая звуковысотность и регистровку (далее – «регистровка по умолчанию»). В них всегда входят все ноты хрестоматийных аккордов¹¹ (ни в одном аккорде не пропущена ни одна нота), причем они всегда регистрованы так же, как их эквиваленты в аккордовых таблицах, с той лишь разницей, что выбранные ноты или группы нот могут транспонироваться на октаву вверх или вниз. Складывается впечатление, что у таких транспозиций есть веская причина, которую я вскоре назову. Еще одно отклонение касается добавления одной, максимум двух лишних нот, которые становятся мелодическими, либо недостающей ноты большого или малого трезвучия, встроенного во вспомогательный аккорд¹². В редукции все добавленные ноты обведены кружком.

Это хорошо иллюстрирует *пример 5*. Ноты мелодии лишь иногда становятся верхними во вспомогательных аккордах, где их даже может и не быть. Ноты, добавленные как мелодические, в сочетании с парами самых высоких предзаданных аккордов могут образовывать большое или малое трезвучие. Добавленные немелодические ноты – исключительно *соль* и *фа*. Вместе с парами самых высоких предзаданных аккордов, т.е. тех, которые получаются в результате транспонированных обращений (6В и 4В), – они всегда образуют трезвучия от *ми-бемоля* и от *ре-бемоля* соответственно. Никакими иными способами добавленные ноты не вводятся.

Аналогичным образом вполне объяснимы переносы на октаву. Например, в т. 10 трезвучие от *ре-бемоля* и тетрахорд *ми-бемоль–си-бемоль–ми–ре* регистрованы точно так же, как в аккордовой таблице, т.е. как первый АСО (1В), – за исключением того, что *фа* 2-й октавы и этот тетрахорд идут октавой ниже. В данной редукции скобки вокруг *фа* 2-й октавы и этого тетрахорда указывают положение обоих в регистровке по умолчанию, тогда как стрелки указывают октавные переносы. В результате этих переносов все аккордовые ноты остаются в пределах данного диапазона (от *ре-бемоля* малой октавы до *ре-бемоля* 2-й октавы) за счет октавных удвоений ноты мелодии. Трезвучие от *ре-бемоля* занимает верхний регистр и усилено множеством дублировок, для того чтобы доминировать над другими нотами нижележащего гептахорда. Таким образом, с моей точки зрения, октавные переносы делаются здесь для того, чтобы обеспечить главенство нот мелодии, задействованных в крайних регистрах фактуры.

Сравнение звуковысотности и регистровки этого 51 аккорда, звучащего в финале, и 144 аккордов, приводимых Мессияном в 7-м томе его «Трактата», в целом показывает, что 14 аккордов, относимых к трем из пяти категорий тембровых аккордов, которые систематизированы в «Трактате», точно сюда подходят (см. *таблицу 2*): это первые АСО, аккорды поворота¹³ и ТОА с общим басом, причем используются не все, а только некоторые транспозиции.

Таблица 2. Все 14 аккордов, использованных в финале «Чаю воскресения...»

Первые аккорды сжатого отзвука:	1A	1B	10A	10B	
Аккорды поворота:	4A	8B	12A	12B	12C
Транспонированные обращения аккордов:	1D	4B	4C	6B	6C

В основе первой гармонизованной мелодии лежат первые АСО и аккорды поворота (тт. 9–16). При добавлении ТОА во второй гармонизованной мелодии в ход запускаются все три категории аккордов (тт. 25–32). Если бы не однократное появление ТОА в третьей гармонизованной мелодии, то к концу второй уже прозвучали бы все аккорды финала. В сущности, гармонизации третьей и четвертой мелодий представляют собой перегруппировки предыдущих.

Когда Мессиян гармонизовал аркообразные мелодии финала «Чаю воскресения...», он вполне мог держать перед собой эти аккордовые таблицы. Тем не менее остается неясным, были эти мелодии результатом его выбора аккордов из таблиц или наоборот. Первую гармонизованную мелодию, а также ее сокращенное повторное изложение в качестве коды и все существенные окончания в финале характеризует строго индивидуальный состав мелодических нот и аккордов аккомпанемента. Однако во всех остальных фрагментах финала мелодические ноты и аккорды аккомпанемента проявляют свое родство в гораздо меньшей степени.

«И слышал я как бы голос многочисленного народа...»

Ранее, когда те же три категории аккордов, представленных в финале «Чаю воскресения...», накладываются [друг на друга] в «Хронохромии» («Строфы I и II»¹⁴), Мессиян задействует гораздо больше разных транспозиций и связывает их с тремя ритмическими рядами, порожденными изошренной схемой симметричных пермутаций (см. *таблицу 3*)¹⁵. Регистровка всех этих аккордов выдержана по умолчанию, причем здесь нет ни единой добавленной ноты, равно как и ни одного октавного переноса. На завуалированном фоне, который создают эти тихие аккорды у струнных, слышится



Пример 6. «Хронохромия»: часть 2 («Строфа I»). Те же три категории аккордов, наложенные [друг на друга] и преобразованные в три ряда длительностей

пение птиц (см. *пример 6*). В финале «Чаю воскресения...» Мессиа́н существенно меняет сам способ сочинения [музыки с помощью] этих аккордов. Именно этими аккордами, исполняемыми деревянными и медными духовыми в самых разных комбинациях, окрашены мелодии, идущие в медленном темпе. Добавленные ноты часто появляются как мелодические, но они также помогают достраивать трезвучия, входящие в сложные аккорды. Важность трезвучий значительно усиливается, и *ре-бемоль*, за счет своего выдающегося положения, обретает статус, подобный тонике.

Утонченный поиск красочных трезвучий и вправду демонстрирует необыкновенно простую гармонизацию мелодий, которые завершают «Чаю воскресения...» в медленном темпе. Здесь господствует простота. От эзотерической схемы пермутаций 32 хроматических длительностей¹⁶, порождающих сложные для восприятия ритмические ряды, которые Мессиа́н применяет в «Хронохромии», в финале «Чаю воскресения...» нет и следа. Каждая мелодическая нота гармонизована одним аккордовым блоком, при этом во всем финале нет никаких признаков ритмических сложностей, которые составляли главный предмет творческого поиска Мессиа́на на протяжении всей его жизни. Постоянный перезвон гонгов озадачивает еще больше. Что могло побудить именно

Таблица 3. «Хронохромия»: схема пермутаций, образующих 36 интерверсий¹⁷ 32 хроматических длительности

Группа	Нормативы														
1-а	1	3	28	5	30	7	32	26	2	25	1	8	24	9	23
	2	5	11	7	14	26	13	10	28	29	3	2	6	25	31
	3	7	8	26	23	10	9	1	11	15	5	28	32	29	12
2-а	4	26	2	10	31	1	25	3	8	16	7	11	13	15	24
	5	10	28	1	12	3	29	5	2	17	26	8	9	16	6
	6	1	11	3	24	5	15	7	28	18	10	2	25	17	32
3-а	7	3	8	5	6	7	16	26	11	22	1	28	29	18	13
	8	5	2	7	32	26	17	10	8	4	3	13	15	22	9
	9	7	28	26	13	10	18	1	2	30	5	8	16	4	25
4-а	10	26	11	10	9	1	22	3	28	14	7	2	17	30	20
	11	10	8	1	25	3	4	5	11	23	28	28	18	14	15
	12	1	2	3	29	5	30	7	8	31	10	11	22	23	16
5-а	13	3	28	5	15	7	14	26	2	12	1	8	4	31	17
	14	5	11	7	16	26	23	10	28	24	3	2	30	12	18
	15	7	8	24	17	10	31	1	11	6	5	28	14	24	22
6-а	16	26	2	10	18	1	12	3	8	32	7	11	25	6	4
	17	10	28	1	22	3	24	5	2	13	26	8	31	32	30
	18	1	11	3	4	5	6	7	28	9	10	2	12	13	14
7-а	19	3	8	5	30	7	32	26	11	25	1	28	24	9	23
	20	5	2	7	14	26	13	10	8	29	3	11	6	25	31
	21	7	28	26	23	10	9	1	2	15	5	8	32	29	12
8-а	22	26	11	10	31	1	25	3	28	16	7	2	13	15	24
	23	10	8	1	12	3	29	5	11	17	26	28	9	16	6
	24	1	2	3	24	5	15	7	8	18	10	11	25	17	32
9-а	25	3	28	5	6	7	16	26	2	22	1	8	29	18	13
	26	5	11	7	32	26	17	10	28	4	3	2	15	22	9
	27	7	8	26	13	10	18	1	11	30	5	28	16	4	25
10-а	28	26	2	10	9	1	22	3	8	14	7	11	17	30	20
	29	10	28	1	25	3	4	5	2	23	28	8	18	14	15
	30	1	11	3	29	5	30	7	28	31	10	2	22	23	16
11-а	31	3	8	5	15	7	14	26	11	12	1	28	4	31	17
	32	5	2	7	16	26	23	10	8	24	3	11	30	12	18
	33	7	28	26	17	10	31	1	2	6	5	8	14	24	22
12-а	34	26	11	10	18	1	12	3	28	32	7	2	25	6	4
	35	10	8	1	22	3	24	5	11	13	26	28	31	32	30
	36	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

28-11-8-2

3-5-7-26-10-1

30-14-23-31-12-24-

16	17	18	22	21	19	20	4	31	6	29	10	27	11	15	14	12	13
17	18	22	4	26	21	19	30	12	32	15	1	27	8	16	23	24	9
18	22	4	30	19	20	21	14	24	13	16	3	27	2	17	31	6	25
22	4	30	14	21	19	20	23	6	9	17	5	27	28	18	12	32	29
4	30	14	23	26	21	19	31	32	25	16	7	27	11	22	24	13	15
30	14	23	31	18	20	21	12	13	29	22	26	27	8	4	6	9	10
14	23	31	12	21	19	20	24	9	15	4	10	27	2	30	32	25	17
23	31	12	24	26	21	19	6	25	16	30	1	27	28	14	13	29	18
31	12	24	6	19	20	21	32	29	17	14	3	27	11	23	9	15	22
12	24	6	32	21	19	20	13	15	18	23	5	27	8	31	25	16	4
24	6	32	13	26	21	19	9	16	22	31	7	27	2	12	29	17	30
6	32	13	9	19	20	21	25	17	4	12	26	27	28	24	15	18	14
32	13	9	25	21	19	20	29	18	30	24	10	27	11	6	16	22	23
13	9	25	29	26	21	19	15	22	14	6	1	27	8	32	17	4	31
9	25	29	15	19	20	21	10	4	23	32	3	27	2	13	18	30	12
25	29	15	16	21	19	20	17	30	31	13	5	27	28	9	22	14	24
29	15	16	17	26	21	19	18	14	12	9	7	27	11	25	4	23	6
15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	8	29	30	31	32
16	17	18	22	21	19	20	4	31	6	29	10	27	2	15	14	12	13
17	18	22	4	26	21	19	30	12	32	15	1	27	28	16	23	24	9
18	22	4	30	19	20	21	14	24	13	16	3	27	11	17	31	6	25
22	4	30	14	21	19	20	23	6	9	17	5	27	8	18	12	32	29
4	30	14	23	26	21	19	31	32	25	16	7	27	2	22	24	13	15
30	14	23	31	19	20	21	12	13	29	22	26	27	28	4	6	9	10
14	23	31	12	21	19	20	24	9	15	4	10	27	11	30	32	25	17
23	31	12	24	26	21	19	6	25	16	30	1	27	8	14	13	29	18
31	12	24	6	19	20	21	32	29	17	14	3	27	2	23	9	15	22
12	24	6	32	21	19	20	13	15	18	23	5	27	28	31	25	16	4
24	6	32	13	26	21	19	9	16	22	31	7	27	11	12	29	17	30
6	32	13	9	19	20	21	25	17	4	12	26	27	8	24	15	18	14
32	13	9	25	21	19	20	29	18	30	24	10	27	2	6	16	22	23
13	9	25	29	26	21	19	15	22	14	6	1	27	28	32	17	4	31
9	25	29	15	19	20	21	10	4	23	32	3	27	11	13	18	30	12
25	29	15	16	21	19	20	17	30	31	13	5	27	8	9	22	14	24
29	15	16	17	26	21	19	18	14	12	9	7	27	2	25	4	23	6
15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32

6-32-13-9-25-29-15-16-17-18-22-4

Мессиана к выбору такого статичного подхода? Хотя «Гимн Конфуцию»¹⁸, учитывая весьма сходные параметры, мог бы послужить моделью¹⁹, также представляется вероятным, что Мессиян сознательно принижает роль ритма, для того чтобы сконцентрировать наш слух на богатстве гармоний и тембров, придающих блеск финалу «Чаю воскресения...».

Очевидно, что всякая попытка изъять такие тембры сделала бы этот финал в значительной степени менее интересным с художественной точки зрения. Если ранее, в «Хронохромии», подобные тембры сочетались с ритмами, то здесь они выведены на первый план и не связаны с ритмом, едва поддающимся счету, который предписывает схема симметричных пермутаций. В таких оркестровых полотнах Мессиана, как «Хронохромия», Семь хайку²⁰ и «Цвета града небесного», сочиненных непосредственно перед «Чаю воскресения...», подобное избегание ритмических сложностей еще не проявлено. Однако начиная с этого момента его произведения все чаще обретают неизменную простоту, которая достигает своей кульминации в трех медленных частях «Всполохов мира горного...»²¹. Но использование в финале «Чаю воскресения...» всего нескольких предзаданных аккордов и трех основных длительностей – возможно, в качестве отголоска сокращенного варианта библейского стиха из Апокалипсиса: «И слышал я как бы голос многочисленного народа...»²² – остается в его творчестве уникальным.

Эпилог

20 июня 1965 года, после премьеры 7 мая, «Чаю воскресения...» было повторно исполнено в Шартрском соборе²³ в присутствии Шарля де Голля, за несколько месяцев до того, как осенью он был переизбран президентом. По понятным причинам, это исполнение было заряжено политическими обертонами: в отличие от канонического текста реквиема, исполненного мрака и обреченности, де Голль мог бы сочувственно отнестись к использованию в «Чаю воскресения...» библейских цитат, более сконцентрированных на искуплении, воскресении и ликовании.

Никакого анализа «Чаю воскресения...» Мессиян не оставил. Тем не менее в пятом томе его «Трактата» мы читаем

следующие размышления по поводу «Гагаку» – центральной пьесы из Семи хайку, которые, благодаря тем же гармониям и «цветам Воскресения и потустороннего бытия», на удивление хорошо подходят к финалу «Чаю воскресения...», если бы не отсутствующие скрипки: *«Il y a la coloration mouvante des accords des huit violons, qui appelle les couleurs de la Résurrection et de l'au-delà! Il y a enfin ce qu'aucun Chrétien ne doit oublier: la Foi repose sur des Mystères – et les percussions métalliques avec leurs résonances étranges sont là pour nous le rappeler. Sur-tout ce dernier coup de tam-tam, dont la résonance riche, longue, profonde, reste seule avec les dernières couleurs d'accords, comme l'attente merveilleuse de l'ineffable...»*²⁴.



Ворота синтоистского храма на острове Миядзима

Семь хайку, носящие подзаголовок «японские эскизы», Мессиян завершил в 1962 году, по возвращении из свадебного путешествия в Японию с Ивонной Лорио²⁵. То, что в пьесе «Гагаку», названной так по жанру музыки японского императорского двора, Мессиян слышал «цвета Воскресения и потустороннего бытия», может смутить, если не знать о том, что в ходе того путешествия он побывал в Хиросиме, подвергнутой атомной бомбардировке незадолго до окончания Второй мировой войны²⁶. В Семи хайку, как и в «Чаю воскресения...», Мессиян педальирует теологическую идею воскресения.

Помимо посещения Мессианом Мемориального музея мира в Хиросиме к теме может иметь отношение еще одно место. Известно, что на композитора произвели глубокое впечатление ворота синтоистского храма на Миядзиме, крошечном острове близ Хиросимы (см. иллюстрацию на с. 575). Эти ворота синтоистского храма на Миядзиме, который высятся в море во время прилива, могли напомнить Мессияну ангела, описанного в Откровении, – отсюда же произрастают и Квартет на конец времени²⁷, и его собственный опыт лагерного заключенного во время Второй мировой войны: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные <...> И поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю <...> И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу и клялся Живущим <...>, что времени уже не будет»²⁸.

В 1965 году, ознаменовавшем двадцатую годовщину окончания Второй мировой войны, Мессиян с большим энтузиазмом принял теологическую идею воскресения, когда получил заказ на произведение памяти жертв обеих мировых войн. Не желая оказаться под властью идеи смерти, Мессиян, рожденный в католической вере, смотрит не назад, а вперед, украшая «Чаю воскресения...» множеством «цветов Воскресения и потустороннего бытия». На протяжении всего финала этого произведения металлические ударные инструменты – колокола, тамтам и особенно гонги, перезвон которых неустанно подчеркивает каждую шестнадцатую, – с их «необычными отзвуками», в лексике Мессияна, по видимому, могли бы восприниматься как Таинства. И как бы там ни было, если финал [всего творчества] Мессияна также отмечен неустанным колокольным звучанием «Гимна Конфуцию», то действительно ли это чистое совпадение? Ввиду множества ассоциаций, вызываемых финалом «Чаю воскресения...» у европейца, у японца или у китайца, вполне уместно было бы завершить это исследование поэтической строкой Джона Донна: «[...не спрашивай,] по ком звонит колокол: он звонит по Тебе»²⁹.

Перевод с английского Дмитрия Горбатова

Примечания

- ¹ «Чаю воскресения мертвых» для духового оркестра, в пяти частях («Et exspecto resurrectionem mortuorum», 1964). – *Примеч. перев.*
- ² Сент-Шапель (Sainte Chapelle, 1242–1248) – часовня в Париже, на территории Консьержери. – *Примеч. перев.*
- ³ *Samuel Cl.* Musique et couleur: nouveaux entretiens. Paris: Belfond, 1986; Music and Color: Conversations with Claude Samuel / Eng. transl. by E. Th. Glasow. Portland: Amadeus Press, 1994. P. 140–141. – *Примеч. автора.*
- ⁴ Заметка автора в партитуре «Чаю воскресения...» – *Примеч. автора.*
- ⁵ «Цвета града небесного» для фортепиано, трех кларнетов, десяти медных духовых и шести исполнителей на ударных инструментах («Couleurs de la Cité Céleste», 1963). – *Примеч. перев.*
- ⁶ Так в оригинале: *irrational values*. Что под этим имеется в виду, не ясно. – *Примеч. перев.*
- ⁷ Надписи над нотонаосцами (сверху вниз):
 - 1-й. Гармонизованная мелодия 1 (тт. 9–16, переписанные в размере $\frac{3}{4}$)
 - 2-й. Гармонизованная мелодия 2 (тт. 25–32, переписанные в размере $\frac{3}{4}$)
 - 3-й. Гармонизованная мелодия 3 (тт. 40–44; в оригинале текст этой сноски отсутствует. – *Примеч. перев.*)
 - 4-й. Гармонизованная мелодия 4 (тт. 44–48; в оригинале текст этой сноски отсутствует. – *Примеч. перев.*)
 - 5-й. Кода (тт. 49–54)
- ⁸ «Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie». Vol. VII. Paris: Alphonse Leduc, 2002. – *Примеч. автора.* (Далее, для краткости, «Трактат». – *Примеч. перев.*)
- ⁹ Так в оригинале: *chords of contracting resonance* (здесь и далее). – *Примеч. перев.*
- ¹⁰ Так в оригинале: *the chords of total chromaticism*. – *Примеч. перев.* (См. «Трактат»: т. 7, с. 135–190. – *Примеч. автора.*)
- ¹¹ Так в оригинале: *paradigmatic chords*. – *Примеч. перев.*
- ¹² Так в оригинале: *referential chord* (здесь и далее). – *Примеч. перев.*
- ¹³ Так в оригинале: *the turning chords* (здесь и далее). – *Примеч. перев.*
- ¹⁴ «Цвета времени» для большого симфонического оркестра, в семи частях («Chronochromie», 1959–1960; в отечественной музыковедческой традиции это название принято давать в транслитерации без перевода). «Строфа I» – 2-я часть, «Строфа II» – 4-я часть. – *Примеч. перев.*
- ¹⁵ Пересказ по книге Роберта Шерлоу Джонсона «Мессиаен» [*Johnson R.S. Messiaen*. London: Dent, 1975. P. 176–177]. – *Примеч. автора.*
- ¹⁶ Так в оригинале: *interventions*. Авторское пояснение этого термина отсутствует. – *Примеч. перев.*

- ¹⁷ Так в оригинале: *chromatic durations*. Авторское пояснение этого термина отсутствует. – *Примеч. перев.*
- ¹⁸ «Hymne à Confucius» («Wenmiao dingji pu», 1845 / «Yang Yin-liu», 1956): в сб. «Музыка мира» [*Musique du monde*]. Universal 3016783]. Также см. комм. Мессиана к «Гимну Конфуцию» в «Трактате»: т. 7, с. 26. – *Примеч. автора.* (Что такое «Вэньмяо динцзи пу» и «Ян инью», выяснить не удалось. – *Примеч. перев.*)
- ¹⁹ Параметры, сходные с какими, равно как и моделью чего мог бы послужить «Гимн Конфуцию», в оригинале не объяснено. – *Примеч. перев.*
- ²⁰ Семь хайку для фортепиано, тринадцати духовых, восьми исполнителей на ударных инструментах и восьми скрипок (*Sepet haïkaï*, 1962). – *Примеч. перев.*
- ²¹ «Всплохи мира горнего...» для большого симфонического оркестра, в одиннадцати частях («*Éclairs sur l'au-delà...*», 1988–1992). – *Примеч. перев.*
- ²² Откровение Иоанна Богослова: глава 19, стих 6. – *Примеч. автора.*
- ²³ Кафедральный собор Богоматери в Шартре (1194–1220). – *Примеч. перев.*
- ²⁴ «[Здесь] есть постоянно меняющаяся окраска аккордов восьми скрипок, которая возвещает цвета Воскресения и потустороннего бытия! Наконец, [здесь] есть то, о чем не должен забывать ни один христианин: Вера зиждется на Таинствах – и металлические ударные [инструменты], с их необычными отзвуками, напоминают нам об этом. Особенно последний удар тамтама, отзвук которого – долгий, глубокий, богатый [обертонами] – остается один [на фоне] последних отсветов аккордов, словно дивное ожидание невыразимого...» («Трактат»: т. 5, с. 506). – *Пер. с фр. М. Чебуркиной.*
- ²⁵ Ивонна Лорио́ (*Yvonne Loriod*, 1924–2010) – французская пианистка и педагог, супруга Оливье Мессиана (с 1961). – *Примеч. перев.*
- ²⁶ *Hill P., Simeone N. Messiaen. New Haven and London: Yale University Press, 2005. P. 250–251.* – *Примеч. автора.*
- ²⁷ «Квартет на конец Времени» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано, в восьми частях (*Quatuor pour la fin du Temps*, 1940–1941). – *Примеч. перев.*
- ²⁸ Откровение Иоанна Богослова, глава 10: стихи 1–2 и 5–6. – *Примеч. автора.*
- ²⁹ Джон Донн (1572–1631). Обращения к Господу в час нужды и бедствий. Размышление 17 [John Donne. Devotions upon Emergent Occasions. Meditation XVII]. – *Примеч. автора.* (Цитата обрела популярность в 1940 году после публикации романа Эрнеста Хемингуэя «По ком звонит колокол». – *Примеч. перев.*)

МЕТАМОРФОЗЫ «ВООРУЖЕННОГО ЧЕЛОВЕКА»:
МЕССА «THE ARMED MAN» КАРЛА ДЖЕНКИНСА
В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ
XX–XXI ВЕКОВ

На рубеже 1980–1990-х годов, рассуждая об актуальных тенденциях в церковной и духовной концертной музыке Запада, видный британский композитор Джонатан Харви заметил: «Религия приносит радость именно тогда, когда давно знакомые тексты, ритуалы и положения обновляют мир и приобретают новое звучание. Даже слушая Нагорную проповедь в пятидесятый раз, человек обновляет свое восприятие... Слова Иисуса... созвучны нам, они непрерывно обновляются в течение веков... Религия и искусство используют знакомые вещи в качестве отправной точки... Но, действуя из этой точки, они создают новое на основе старого, “сплавляя” их в более высоком синтезе... Именно это фундаментальное совпадение функций религии и искусства делает религиозное искусство столь совершенной формой... Искусство и религия прекрасно сочетаются: оба начинаются со знакомого и оба воспаряют к безграничному...». Подобные устремления, разумеется, предполагают «открытость мышления и готовность к риску»; собственно говоря, «в этом и состоит суть религии (равно как и “религиозного искусства”. – КЖ.) – заглядывать в темноту»¹. Весьма примечательное само по себе высказывание Дж. Харви могло бы послужить своеобразным эпиграфом к произведению, о котором пойдет речь ниже, – созданному сравнительно недавно, однако успевшему приобрести широкую международную известность.

Циклическая композиция «The Armed Man: A Mass For Peace» («Воруженный человек: Месса за мир») Карла Дженкинса (род. 1944) для хора, солистов и симфонического оркестра сочинялась в 1999 году по заказу лондонского музея «Королевский Арсенал» в ознаменование Миллениума

и с назидательно-дидактическими целями: автор стремился побудить молодое поколение к размышлениям о животрепещущих проблемах войны и мира. Выбор в пользу Дженкинса, сделанный заказчиками, предопределялся вполне очевидной аргументацией. Валлиец по происхождению, композитор издавна отличался последовательно пацифистскими взглядами (исходя из которых, он, в частности, подвергал жесткой критике внешнеполитический курс Евросоюза и НАТО). В интервью, предшествовавших исполнению «Мессы за мир», автор заявлял о намерении посвятить данное сочинение памяти жертв косовского конфликта². Кроме того, Дженкинс на протяжении второй половины 1990-х годов приобрел известность как универсально одаренный мастер, с равным успехом работающий в сферах джазовой, эстрадной и киномузыки, тяготеющий к продуктивному синтезу традиций академической и массовой культуры. Последнее, напомним, является характерной приметой распространенного ныне «популярного течения» в христианской литургической и духовно-концертной музыке стран Содружества: «...не только великая и вечная (церковная. – КЖ) музыка прошлого, но также и обыкновенная и преходящая музыка современности, – которая служит фоном для жизни такого (огромного. – КЖ) количества людей, – имеет право звучать в богослужении»³. Все это позволяло рассчитывать на заинтересованное внимание к данному проекту со стороны максимально широкой аудитории, чему способствовал и намеченный «факультативный» видеоряд – специально смонтированные хроникальные кадры времен Второй мировой войны, включая бомбардировку Хиросимы, кровопролитные вооруженные конфликты второй половины XX века в Африке и на Ближнем Востоке.

Премьера «Мессы за мир» в Альберт-холле (25 апреля 2000 года) стала подлинным триумфом: судя по информации на персональном интернет-сайте Дженкинса, в течение последующих 15 лет названное сочинение исполнялось в разных странах свыше 300 раз. Большой успех сопутствовал и российской премьере сочинения, состоявшейся в Санкт-Петербурге (27 января 2009 года⁴). Запись «Вооруженного человека», осуществленная Национальным молодежным хором

Великобритании и Лондонским филармоническим оркестром под управлением автора, также вызвала единодушный энтузиазм музыкальной общественности и была удостоена «Золотого диска». В отзывах критики подчеркивалось «многозначительное» совпадение: упомянутый релиз поступил в продажу 10 сентября 2001 года, менее чем за сутки до трагических событий в Нью-Йорке, под влиянием которых музыка Дженкинса неизбежно воспринималась как грозное «пророчество» о судьбах западной цивилизации⁵.

Словесный текст, положенный в основу 13-частного цикла, необычен. «Латинские» номера, заимствуемые из ординария католической мессы (*Kyrie, Sanctus, Agnus Dei, Benedictus*) и располагаемые с некоторыми отклонениями от традиционной последовательности, дополнены фрагментами из англиканской Библии (Псалтирь), мусульманского богослужения («Призыв к молящимся», возглашаемый муэдзином), индийского эпоса «Махабхарата», художественной литературы различных эпох – британских поэтов и прозаиков Редьярда Киплинга, Джона Драйдена, Джонатана Свифта, Гая Уилсона, Томаса Мэлори, Альфреда Теннисона, а также японца Тогэ Санкиши. При этом роль музыкально-поэтического «фундамента», в соответствии с упомянутым заказом, отводится знаменитой шансон *«L'homme armé»* («Вооруженный человек»), которая на протяжении XV–XVII веков служила источником вдохновения для европейских композиторов, создававших многоголосные обработки, в том числе мессы и мотеты, соответствующего наименования.

В современной музыкальной науке принято говорить о «традиции *L'homme armé*», специфические особенности которой обстоятельно освещаются отечественными исследователями⁶. Так, считается общепризнанным, что «...оружие Вооруженного человека мыслилось прежде всего как *оружие духовное*, даруемое Христом верующему для поддержания его в нелегкой борьбе против дьявольских искушений. “Милитаристская” символика... была весьма характерна для той эпохи (подразумеваются XV–XVI столетия. – КЖ). Позднее Средневековье восприняло и переняло эти символы от апостола Павла, который в своем “Послании к Ефессянам” (6:10–17) писал: “Наконец, братия, укрепляйтесь Господом

и могуществом силы Его; облекитесь во всеоружие Божие, чтобы вам можно было стать против козней дьявольских <...> Итак станьте, препоясав чресла ваши истиною и облекшись в броню праведности, и обувши ноги в готовность благовествовать мир; а паче всего возьмите щит веры, которым сможете угасить все раскаленные стрелы лукавого; и шлем спасения возьмите, и меч духовный, который есть слово Божие”. <...> Вооруженный человек предстает в качестве некоего идеала для всякого добродетельного христианина, вставшего на путь духовного совершенствования и стремящегося приобщиться к Истине, праведности, спасению, вере через Христа – “оружейника”. В этом смысле, по-видимому, может быть понят призыв к вооружению, содержащийся в словах самой песни <...>⁷.

Применительно к теме данной статьи необходимо указать на три существенных момента, весьма красноречиво характеризующих упомянутую традицию:

- исключительная популярность песни в эпоху Возрождения и (отчасти) раннего барокко впоследствии сменилась обескураживающим «небрежением» – полная и точная запись поэтического текста «L'homme armé» сегодня считается утраченной, аутентичная интонационная структура напева также подвергается сомнению;

- подразумеваемая композиторами далекой эпохи (и поощряемая церковью) благочестивая идея песни – «духовное вооружение» христиан-католиков, равно противостоящих натиску «язычников» (арабов и турок) либо «схизматиков» (протестантов), – должным образом не репрезентируется в сохранившихся фрагментах первоисточника, скорее наоборот⁸;

- исходя из этого, не представляется возможным однозначно утверждать, является ли рассматриваемая идея «L'homme armé» привнесенной извне (в процессе «скрытой секуляризации» заимствованного музыкального материала католического богослужения), или же она присутствовала в утерянных ныне строфах поэтического текста песни.

В «Мессе за мир» Дженкинса перечисленные моменты выступают немаловажными составляющими авторского замысла. Например, тема вокального первоисточника цитируется здесь в двух вариантах – основном (минорном) и про-

изводном (мажорном), как бы отражая тем самым динамику образно-драматургического развития, причем указанные интонационные варианты напева «вплетаются» в тематизм различных частей цикла. Используемый композитором аутентичный фрагмент песенно-поэтического текста – свидетельство «боязни», испытываемой перед «человеком с оружием», – фактически мотивирует целенаправленное воссоздание агрессивных (смертоносных и разрушительных) устремлений, которые неизбежно присущи этому символическому персонажу. Синтез духовного и светского начал, имплицитно присутствующий в первоисточнике, закономерно соотносится с «диалогами» разнообразных текстов на протяжении многочастной композиции.

Допустимо полагать, что самобытная трактовка жанра мессы и связанной с этим жанром «традиции *L'homme armé*» в значительной мере определяется воздействиями национальной культурной среды. Речь идет, с одной стороны, о подчеркнуто индивидуализированном, дистанцирующемся от конфессионально-ортодоксальных норм, толковании библейских (в частности, новозаветных) сюжетов и мотивов, с другой стороны, – о максимальном «приближении» канонических жанров к остроактуальным событиям наших дней, прежде всего социальным бедствиям и политическим потрясениям⁹. Естественно, сразу же возникает параллель с «Военным реквиемом» Б. Бриттена, оказавшим огромное влияние на кантатно-ораториальные опусы британских композиторов. К Бриттену восходят и собственно «пацифистская» художественная концепция «Мессы за мир», и принцип чередования канонических частей с авторскими «тропами» (в данном случае – религиозными и светскими текстами различного происхождения), и эффект «многоязычия», тесно связанный с полистилистикой сочинения в целом.

Заслуживает внимания и другое, менее известное произведение рубежа 1960–1970-х годов – «*Missa super L'homme armé*» П.М. Дэвиса для инструментального ансамбля и чтеца (или магнитофонной ленты). Помимо тяготения к своеобразной «инсценировке» новозаветного текста (главы XXII из Евангелия от Луки), осуществляемой средствами инструментального театра, в этой композиции отчетливо просле-

живается двойственное толкование образа «вооруженного человека». Повествуя о Тайной Вечере и позднейшем пленении Иисуса, евангелист противопоставляет два подхода к процессу «вооружения». Так, в заключительном напутствии Христа, обращенном к ученикам, говорится: «...продай одежду свою и купи меч; ибо сказываю вам, что должно исполниться на мне и сему написанному: “и к злодеям причтен”». <...> Они сказали: Господи! вот, здесь два меча. Он сказал им: довольно» (Лк. XXII, 36–38). Иными словами, есть оружие «духовное», которым надлежит облачиться апостолам, и «материальное», заведомо чуждое христианству. О связи «материального» вооружения с несправедливой земной властью еще более откровенно говорится далее – в момент пленения Учителя: «бывшие... с Ним, видя, к чему идет дело, сказали Ему: Господи! не ударить ли нам мечом? <...> Тогда Иисус сказал: оставьте, довольно. <...> Первосвященникам же и начальникам храма и старейшинам, собравшимся против Него, сказал Иисус: как будто на разбойника вышли вы с мечами и кольями, чтобы взять Меня! <...> теперь – ваше время и власть тьмы» (Лк. XXII, 49, 51–53)¹⁰.

По нашему мнению, композиция П.М. Дэвиса вполне могла привлечь внимание автора «Мессы за мир»: во-первых, нетривиальная «театрализованная» интерпретация евангельских событий вызвала оживленную дискуссию (наряду с хронологически соседствующими «Иисусом Христом – Суперзвездой» Э. Ллойда-Уэббера и «Мессой» Л. Бернстайна, также весьма самобытно претворяющими глобальную «тему предательства»); во-вторых, специфические элементы «театрализации» обнаруживаются и в заключительной части «Мессы за мир» (диалог между Ланселотом и Джиневрой из прославленного романа-эпопеи «Смерть Артура» Т. Мэлори). Самое же существенное заключается в том, что именно Евангелие от Луки содержит и образ «вооруженного человека», непосредственно корреспондирующий с концепцией Дженкинса. В главе XI, обличая фарисеев, Иисус говорит: «Если... Я перстом Божиим изгоняю бесов, то конечно достигло до вас Царствие Божие. Когда сильный с оружием охраняет свой дом, тогда в безопасности его имение; когда же сильнейший его нападет на него и победит его, тогда возь-

мет все оружие его, на которое он надеялся, и разделит похищенное у него» (Лк. XXII, 20–22). «Сильный с оружием» – распространенный в библейских текстах эвфемизм, обозначающий сатану¹¹. Отсюда произрастает и популярное в наши дни идиоматическое выражение «сильные мира сего», некогда подразумевавшее земных правителей-язычников (чье царствование – «не от Бога»: власть на земле дана им «князем тьмы» и будет низложена Господом в урочный час; так истолковывается в Ветхом Завете, например, крушение могущественных держав древности – Ассирии и Вавилона).

Действительно, «человек с оружием» в земной жизни – далеко не всегда «воин Христов», о чем напоминает и фрагмент песенно-поэтического текста «L'homme armé», используемый Дженкинсом в 1-й части цикла. Тем более усугубляется это ощущение при более внимательном анализе словесных источников, образующих «современную» канву образной драматургии. В частности, далек от возвышенного благочестия «Гимн перед битвой» («Hymn Before Action») Р. Киплинга, явно ассоциирующийся с приветствием древнеримских гладиаторов «Ave, Caesar, morituri te salutant» («Здравствуй, Император, идущие на смерть приветствуют тебя»)¹². Скорбный монолог – оплакивание погибших «Злое пламя» («Angry Flames») принадлежит Торе Санкиши – одному из очевидцев и «отсроченных жертв» ядерных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки, явившихся, по сути, «демонстрацией возможностей» нынешних «сильных с оружием»¹³. Показательно и включение в «Мессу за мир» мусульманского «Призыва к молящимся» («Call to Prayers») – недвусмысленного напоминания о косовской трагедии: в соответствии с официально утвержденной версией, основными противоборствующими сторонами этого конфликта являлись албанцы-мусульмане и православные сербы, однако в «Мессе за мир» агрессивное начало репрезентируют именно западные христиане, будь то католики или протестанты. Подобно крестовым походам Средневековья, и современный «поход во имя идеалов христианской цивилизации» (подразумеваются бомбардировки Югославии) повлек за собой лишь новые бедствия, разрушения и жертвы...

В связи с отмеченной особенностью «Вооруженного человека» Дженкинса представляется особенно важным об-

разно-драматургическое противопоставление частей «малой мессы», соотносимых с различными ипостасями Троицы. В *Kyrie, Sanctus* и *Hosanna I* (тональность d-moll) запечатлевается «звукосозерцаемый облик» Бога Отца, выдержанный то в сумрачно-«благочестивых» (*Pietoso* – авторская ремарка в *Kyrie*), то в угрожающе-наступательных (маршевая поступь *Sanctus* – при непрерывно ускоряемом темпе и периодически вторгающихся фанфарных «кличах» медной духовой группы) тонах¹⁴. Эмоциональное нагнетание в пределах упомянутой сферы непосредственно соотносится с подготовкой «Гимна перед битвой», поскольку Господь якобы «благословляет» воинство, отправляемое на верную смерть ради чаемого уничтожения «врагов».

На протяжении *Christe eleison* (с пометкой автора «*after Palestrina*» – «в духе Палестрины»), *Agnus Dei, Benedictus* и *Hosanna II*¹⁵, объединяемых тональностями C-dur и D-dur, воссоздается облик кроткого, милосердного Бога Сына, дарующего надежду на спасение всему человечеству. Отнюдь не случайно по завершении *Hosanna II* исходная тема «*L'homme armé*», первоначально экспонируемая в d-moll (!), проводится в «светлом» C-dur («тональности Иисуса») с «миролюбивым» текстом Т. Мэлори. Таким образом, «метафизическое» противопоставление различных ипостасей Божественного, намечившееся еще в мессах и реквиемах романтической эпохи (первопроходцем здесь выступил, по видимому, Ф. Шуберт¹⁶), обретает в цикле Дженкинса вполне «реалистическую» направленность.

В целом, «Вооруженному человеку» безусловно присущи экуменические интенции, характерные для вышеназванного «популярного течения» в странах Содружества (например, для сочинений Дж. Раттера, Дж. Адамса или П. Баслера) и затем получившие развитие в «Реквиеме» (2005) самого К. Дженкинса. Притягательность указанной идеи для широкой аудитории не вызывает сомнений. Иное дело – художественные достоинства произведения, с годами неизбежно утрачивающего «политическую злободневность» и все меньше воспринимаемого как «философско-музыкальный» трактат на темы войны и мира. Суждено ли «Мессе за мир» выдержать это испытание и пополнить ряд сочинений, до-

стойно продолжающих «традицию L'homme armé» в третьем тысячелетии? Будущее покажет...

Примечания

- ¹ Цит. по: *Уилсон-Диксон Э.* История христианской музыки. СПб., 2001. С. 370.
- ² В изданиях партитуры и клавира, увидевших свет на протяжении 1999–2003 годов, это посвящение отсутствует, что мотивируется как пожеланиями заказчиков, так и стремлением композитора избежать подчеркнутой историко-культурной «локализации» собственного замысла.
- ³ *Уилсон-Диксон Э.* История христианской музыки. С. 373. Помимо Дженкинса, к числу ведущих представителей данного направления специалисты относят Э. Ллойда-Уэббера, Дж. Раттера, Дж. Адамса, П. Баслера и др.
- ⁴ Это исполнение сопровождало юбилейным мероприятиям, приуроченным к 65-летней годовщине со дня полного снятия фашистской блокады Ленинграда.
- ⁵ См. об этом: *Jenkins K.* The Armed Man: A Mass For Peace: Complete Vocal Score. London: Boosey & Hawkes, 2003. P. IV.
- ⁶ *Симакова НА.* Мелодия «L'homme armé» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения // Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978; *Лопатин МВ.* Символика «L'homme armé» // Старинная музыка. 2008. № 1–2; *Лопатин М. В.* «L'homme armé» и литургическая практика эпохи Средневековья // Старинная музыка. 2010. № 1–2, и др.
- ⁷ *Лопатин МВ.* Символика «L'homme armé»... С. 25–26.
- ⁸ Речь идет о строке «L'homme armé doit on redouter» («Вооруженного человека нужно опасаться»), многократно повторяемой на протяжении 1-й части («The Armed Man») цикла Дженкинса. «Духовная» же направленность «призыва к вооружению» в указанном контексте выглядит не более чем вероятной, что подтверждается и вполне «реальными» воинскими атрибутами богослужебной практики XV–XVI столетий – обнаженными мечами, ножами, шлемами, кирасами и т.д. (см.: *Лопатин МВ.* «L'homme armé» и литургическая практика эпохи Средневековья. С. 8–10).
- ⁹ Представляется по-своему закономерным тот факт, что среди мастеров XX столетия, использовавших песню «L'homme armé» в качестве заимствуемого материала (см.: *Лопатин МВ.* «L'homme armé» и литургическая практика эпохи Средневековья... С. 13), наиболее масштабные и значительные художественные интер-

претации предложены британскими композиторами – П.М. Дэвисом («Missa super L'homme armé») и К. Дженкинсом («The Armed Man»).

- ¹⁰ Исходя из этого, предположение современного исследователя: «Христос мог быть не только “оружейником” верного христианина – Он сам мог носить оружие, что символически запечатлено в библейских текстах» (*Лопатин М.В.* Символика «L'homme armé»... С. 27) – оказывается явным анахронизмом. «Вооруженный Господь с мечом в руке» есть типичная «католическая парафраза» средневековой эпохи (для которой вообще характерно причудливое смешение подлинных мотивов, заимствуемых из Евангелия, с их «злободневными» толкованиями).

- ¹¹ Как отмечает Г. Галь, в мотете «Торжественные и памятные речи» ор. 109 И. Брамса указанный эвфемизм (скорее всего, не из принципиальных соображений) истолкован прямо противоположным образом: «...библейский текст становится здесь у Брамса носителем патриотических тенденций. <...> Предметом размышлений... являются народ и государство, а также события недавнего прошлого. <...> Мы знаем, что Брамс был пламенным поклонником Бисмарка, и нетрудно догадаться, что именно “железный канцлер” подразумевается в следующем фрагменте: “Когда сильный с оружием охраняет свой дом, тогда в безопасности его имение...” <...> Человеку, оппозиционно настроенному, трудно было бы отыскать способ выражения, в котором его критика обрела бы еще более острую, ядовитую – и вместе с тем замаскированную форму. Брамс, разумеется, был далек от настроений подобного рода. И, однако, его непринужденность в обращении с Евангелием граничит иной раз с кощунством» (*Галь Г.* Брамс. Вагнер. Верди: Три мастера – три мира. М., 1986. С. 143).

- ¹² Приводим оригинальный текст первой и второй строф «Гимна перед битвой», используемых Дженкинсом, в соотнесении с русским переводом А. Оношкович-Яцына (*Киплинг Р.* Рассказы: Стихотворения / сост. А. Долинин. Л., 1989. С. 293): «The earth is full of anger, / The seas are dark with wrath, / The Nations in their harness / Go up against our path: / Ere yet we loose the legions, / Ere yet we draw the blade, / Jehovah of the Thunders, / Lord Got of Battles, aid! // High lust and forward bearing, / proud heart rebellious brow, / Deaf ear and soul uncaring, / We seek Thy mercy now! / The sinner that forswore Thee, / The fool that passed Thee by, / Our times are known before Thee, / Lord grant us strength to die!» («Земля дрожит от гнева, / И темен океан, / Пути нам преградили / Мечи враждебных стран: / Когда потоком диким / Нас потеснят враги, / Йегова, Гром небесный, / Бог Сечи, помоги! // С высоким, гордым серд-

цем, / Суровые в борьбе, / С душою безмятежной / Приходим мы к тебе! Иной неверно клялся, / Иной бежал, как тать, / Ты знаешь наши сроки – / Дай сил нам умирать!» Образ «громоподобного» Бога Отца (с ярко выраженными «архаическими коннотациями») безоговорочно доминирует на протяжении «Гимна», тогда как Христос не упомянут здесь ни разу – просьба о заступничестве в час последнего Суда адресована Богоматери (5-я строфа).

- ¹³ Тогэ Санкиши умер в 1953 году от лейкемии, явившейся прямым следствием упомянутых бомбардировок.
- ¹⁴ Следует заметить, что выбор минорной тональности для *Sanctus* является едва ли не уникальным (и потому особенно впечатляющим) художественным решением Дженкинса. В частности, соответствующая часть «Военного реквиема» Бриттена гораздо более близка традиционному образно-эмоциональному строю подобных «славлений» (см.: Орлов Г.А. «Военный реквием» Бриттена // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. Л., 1967. С. 85).
- ¹⁵ Hosanna II, вопреки сохраняемой идентичности латинского текста, выполняет иную образно-драматургическую функцию, вследствие чего композитором дано здесь подчеркнуто противоположное «музыкальное толкование» первоисточника.
- ¹⁶ См. об этом подробнее: Жабинский К.А. Месса в творчестве Франца Шуберта: неортодоксальная интерпретация канонического жанра и ее истоки // Жабинский К.А, Зенкин К.В. Музыка в пространстве культуры. Вып. 3. Ростов н/Д, 2005. С. 106, 119).

Именной указатель

А

Абдуллин М. 491
Абдуллин Р. 491
Абишев Н. 491
Аболимов П.Ф. 458
Аверинцев С.С. 216
Агажанов А.П. 90
Агапкин В.И. 30
Агатов В.Г. 66, 311, 314
Ағаш-Аяк 495
Агузарова Ж.Х. 74
Адамс Дж. 586, 587
Адорно Т. 25, 33
Азербайев К. 488
Аймерт Г. 547, 558
Айрленд Дж. 351
Акимова А.А. 228
Акунин Б. 441
Александров А.В. 16, 30, 66,
105, 108, 152, 167, 170, 172–
174, 304, 356
Александров А.Н. 108, 249
Александров Б.А. 107, 179
Александров Г.В. 293
Александров Г.Ф. 54
Александровская Л.П. 180
Алексеев Н.Г. 511
Аллануров Х. 483
Аллаяров Р. 484, 485
Алфеев (митрополит Илари-
он) 393
Альбёра Ф. (Albèra Ph.) 544
Альмухамедова Г. 91
Альшванг А.А. 142, 145
Алэрт Ф.Э. (Ahlert F. E.) 481
Андреева Л. 91

Андреева-Рябова Е.А. 146
Аносов Н.П. 98, 99, 105, 279
Ансерме Э. 48, 61
Антипова П. 199
Аполлинер Г. 29
Арабов Ю.Н. 472
Аралбаев К.А. 500
Арановский М.Г. 36
Аренс Э.Е. 196
Аренский А.С. 44
Аристов Н. 91
Арканов В.П. 194
Артизов А.Н. 61
Архангельский В.А. 188
Асафьев Б.В. 140–143, 145,
146, 149
Асемкулов Т. 317, 325
Атовмян Л.Т. 55, 257,
260–263, 268
Ауэзов М. 491
Афонин Б.М. 108
Ахматова А.А. 56, 462
Ахмедов Э.А. 511
Ахметов М. 499

Б

Бабурин А.Ю. 207, 215
Багадуров В.А. 108
Багазий В.П. 115, 123
Багратион П.И. 280
Багриновский М.М. 108
Басва А.А. 36
Базанов А. 490
Базарбаев Т. 490
Байсеитова К. 491
Байтенова Г. 316, 317, 325

- Байтенова Р. 322
 Байтереков С. 490
 Бакст Л. 341
 Балан С.П. 106
 Баландин А.И. 188
 Баланов 141
 Барановская Р. 91
 Бардак Р. 330
 Барклай-де-Толли М.Б. 280
 Барони М. (Baroni M.) 544
 Барсова В.В. 180
 Барсова И.А. 229
 Барток Б. 28–30, 537
 Барышников П.З. 93
 Баслер П. 586, 587
 Баттерворт Дж. 350, 351
 Бах И.С. 101, 115, 340, 368, 382, 394, 395, 473, 474
 Бах-Сислей (Bach-Sisley) 329
 Бахтенко Н. 181
 Башлачёв А.Н. 67, 74, 79
 Баяндин А. 320
 Баяхунов Б. 492, 497
 Беккер В. 152
 Беклемишев Г.Н. 123
 Бекренева З.Н. 130
 Белинский В.Г. 148
 Белокрыс М.А. 200, 201
 Белоненко А.С. 420
 Белоцерковский 182, 183
 Белый А. (Бугаев Б.Н.) 100, 255, 256, 273, 304
 Белль Г. 498
 Бельский И.Д. 457, 458
 Беляев В. 393, 395, 399, 405
 Бенд Л. 52
 Бенедиктис А.И. де (Benedictis A. I. de) 543
 Бент М. (Bent M.) 544
 Берг А. 28, 32, 384
 Бергер Л.Г. 295
 Бергер Э. 52
 Бергман В.И. 99
 Беринский С.С. 440
 Берио Л. 34
 Беркимбайұлы Е. 321
 Берков В.О. 100, 102
 Берлянд-Черная Е.С. 142
 Берман Л.Н. 87, 105
 Берман Я. 59, 62
 Бермани Ч. (Bermani C.) 544
 Бернандт Г.Б. 142
 Бернстайн Л. 60, 584
 Бертъе Д.С. 114, 123
 Бетховен Л. ван 52, 53, 98, 99, 115, 141, 188, 328, 463
 Бёрнз Дж. 60
 Биешева З.А. 500
 Биньон Л. 352
 Бисмарк О. 588
 Благовидова О.Н. 196
 Блантер М.И. 30, 66, 155, 259, 311, 541
 Блисс А. 350, 351
 Блок В.М. 295
 Блюм Д.А. 136, 138
 Боброва М.И. 136, 138
 Бобровский В.П. 387, 388
 Богатенков Ю.А. 81
 Богатырев А.В. 298
 Богатырев С.С. 105, 143
 Богданов-Березовский В.М. 146
 Богданович М.И. 294
 Богомолов В.О. 385
 Богословский Н.В. 66, 311, 314
 Богуславский А.С. 189
 Бок Б. 538, 543
 Борисовский В.В. 92, 108
 Борк Э. фон 361

Боровский А.К. 60
 Бородин А.П. 99, 184, 248, 291, 292, 376
 Брамс И. 588
 Бржеская Е. 196
 Бридж Ф. 351
 Бриттен Б. 28, 29, 384, 387, 583, 589
 Бройтигам Х. 370
 Броневский В. 385
 Бронзов И.Л. 196
 Брукнер А. 52
 Брусиловский Е.Г. 491
 Брюкнер В. 119
 Брюсова Н.Я. 108
 Бугачевская Р. 91
 Будяковский А.Е. 145, 149
 Букурештлиев А. (Boucourechliev A.) 544
 Булгаков М.А. 410, 499
 Булез П. 535, 546, 557
 Бунин И.А. 46, 48, 61
 Бурже П. 341
 Бурлак И.П. 189
 Бурмейстер В.П. 447, 455, 456, 458
 Бутусов В.Г. 78, 80, 81
 Бушен А.Д. (Шен Д.) 217, 223–225, 228
 Быков А.В. 460
 Быков В.В. 458
 Бычков А.В. 490
 Бэй М. 441

В

Вагнер Р. 25, 328, 471, 472, 588
 Вайдман П.Е. 149
 Вайнберг М.С. 373–375, 379, 381, 385, 386, 505
 Вайнкоп Ю.Я. 194

Вайншенкер Б.Я. 195
 Вакарчук С.И. 81
 Валленштейн А. 57
 Ваншенкин К.Я. 65, 66
 Варгенау Н.И. 185
 Варковицкий В.А. 443
 Варунц В.П. 266, 277, 523
 Васильев-Бутлай Д.С. 298
 Васильева С.В. 201
 Васина-Гроссман В.А. (см. также Гроссман В.А.) 299, 308
 Васкс П. 399
 Вахтангов Е.Б. 97, 191, 192, 195, 197–199, 201
 Веберн А. 361
 Ведерников А.И. 98
 Вейсенберг И.Е. 191
 Венингер Р. (Wehniger R.) 556, 560
 Веприк А.М. 108
 Вербицкая Е.М. 184, 194
 Верди Дж. 188, 541, 588
 Веревка Г.Г. 109, 124
 Вересаев В.В. 106
 Верт А. 52–54, 61
 Вертинский А.Н. 63, 64
 Вечеслова Т.М. 449, 451, 455, 458
 Видор Ш.-М. 341
 Вийон Ф. 328, 339
 Вик М. (Wieck M.) 43, 45
 Викторжевская М. 120, 124
 Вильом Ж.-Б. 192, 200
 Винер Дж. 70, 82
 Винников В.В. 248
 Винокуров Е.М. 66
 Вирский П.П. 464
 Витавецкая В.М. 182
 Власова Е.С. 60, 148, 260, 284, 285, 295–297, 420, 445, 458

Власова Н.О. 522, 523
 Воан-Уильямс Р. 28, 29, 350, 351, 353
 Водолазкин Е.Г. 441
 Водопьянова З.К. 420
 Вознесенский А.А. 421, 423
 Воланова 116
 Волков А.И. 286, 295–297
 Волков Б.И. 458
 Волков Е.К. 18
 Волков К.Е. 373, 374
 Володин А.В. 98
 Вольтер Н.Н. 142, 145, 146
 Воробьева М.Д. 130, 135
 Ворошилов К.Е. 154, 158, 160, 166, 167, 169, 170, 174–176, 177, 277
 Ворошилова М.Б. 83
 Воскресенская М. 91
 Врангель П.Н. 417–419
 Выгоцкий С. 379
 Высоцкий В.С. 31, 35, 68

Г

Габдуллин М. 489, 493
 Габович М.М. 443
 Гаврилин В.А. 10, 460, 461–463, 465
 Гаврилова Н.А. 392, 404
 Гайдамович Т.А. 93, 95, 98
 Гайдн Й. 115
 Галахов О.Б. 393
 Гали М. 499
 Галкин С.З. 385
 Галь Г. 588
 Гамзатов Р.Г. 66
 Гарбузов Н.А. 105, 108
 Гаркуша О.А. 63
 Гарсиа Лорка Ф. 34, 379, 543
 Гартман К.А. 361

Гаспаров М.Л. 228
 Гаямов А.А. 48
 Гедике А.Ф. 96, 98, 108
 Гейлиг М.Ф. 191, 194, 197, 201
 Генатуллин А. 499
 Гендель Г.Ф. 115
 Генисберг Г. 196
 Геоли Л. 196
 Герасимов А.М. 59
 Герен Э. де 344
 Герт И. 189
 Гершель Р. 91
 Гёрни А. 350, 351
 Гибсон М. 441
 Гилельс Э.Г. 58, 92, 96, 194
 Гинецинский И.Г. 185
 Гинзбург Г.Р. 98, 100, 108, 141
 Гинзбург Л.М. 100
 Гиппиус З.Н. 61
 Гитлер А. 24, 25, 35, 49, 134, 148, 185, 364, 369, 370, 425, 465, 469–474, 478
 Глазунов А.К. 44, 131, 179, 192
 Гласоу Э.Т. (Glasow E.T.) 577
 Гликман И.Д. 157
 Глинка М.И. 99, 102, 110, 113, 131, 148, 152, 154, 184, 188, 194, 200, 253, 261, 291–293, 295, 297, 357, 376, 407, 418, 479, 612
 Глиэр Р.М. 52, 54, 61, 108
 Глюк К.В. 188
 Гнесина Е.Ф. 137
 Гоголь Н.В. 124, 304, 387, 421, 441
 Годовский Л. 340
 Годэ Р. 326, 327, 331, 332
 Гозенпуд А.А. 115, 123
 Гозенпуд М.А. 114
 Голлербах Э.Ф. 228

Голль Ш. де 574
Голованов Н.С. 98, 105, 141, 246
Головин Г.Н. 441
Голодный М.С. 172
Голубенко С.С. 106
Голубенцев А.А. 197
Гольденвейзер А.Б. 58, 94, 108, 285
Гольдфарб Т.И. 194
Гольдштейн Б.Э. 190, 194
Гольц М. (Goltz M.) 369
Гомельская Е.А. 191
Гончаров П.Г. 109, 116, 123
Горбатов Д.Б. 238, 543, 558, 559, 576
Городецкая З.И. 102
Горький М. 47, 148
Готлиб А.Д. 102
Грабарь И.Э. 106
Градский А.Б. 67
Грашши А. 538–540
Грант М.Д. 349, 359
Гребенщиков Б.Б. 63, 64, 67, 74, 76, 80–83
Григорьева Г.В. 412
Григорьев С.Т. 294
Гринберг М.А. 285
Громов Е.С. 174, 177
Громова Н.А. 108
Гроссман В.С. (см. также Васина-Гроссман В.С.) 94, 142, 498
Грошева Е.А. 142
Грубер Р.И. 95, 106, 108, 142, 143
Грузинова Е. 91
Грюнингер И. 424
Губа В.П. 114, 123
Губайдуллина С.А. 393, 440
Губарева 182

Гуревич Е.Л. 106
Гусев П.А. 443
Гусева Т.Н. 195
Гэнн Г.Д. 50
Гуго В. 498

Д

Д'Энди В. 29, 330, 339
Даан О. 441
Давид И.Н. 361–370
Давыдова (фон Мекк) А.Л. 148
Дайез Ж. (Dallies J.) 328
Дали С. 511
Далимье 327
Даллапиккола Л. 31, 33, 36, 537–539
Дальденбаев Б. 492
Дальмонте Р. (Dalmonte R.) 544
Данилин Н.М. 100, 108
Дастенов Ж. 492
Даунс О. 51
Дворжак М. 424, 441
Дебюсси К. 244, 249, 326–332, 334, 336, 338–341
Девлишева Т. 91
Дегейтер П. 157
Дейнека А.А. 293.
Дельсон В.Ю. 201
Денисов Э.В. 399
Депуев (Деппуев) Х. 256, 262, 269, 278
Держановский В.В. 241–243
Дерноде Ж. 330
Дешевов В.М. 216–230
Дешевов М.М. 218, 228
Джеймс У. 215
Дженкинс К. 579–582, 584–589
Джентилуччи А. 537, 538

Джонсон Р.Ш. (Johnson R. S.) 577
 Диденко В.И. 136, 137
 Дижур С.Л. 93
 Дикий А.Д. 195
 Диомдов И.М. 134
 Дмитриевский Г.А. 100, 108
 Добин Е.С. 228
 Добровольская А. 91
 Докшицер Т.А. 151
 Доливо А.Л. 256, 268
 Долинин А. 588
 Долматовский Е.А. 66, 157, 159, 162, 163, 176, 277, 311, 312
 Долуханян А.П. 256
 Домрачева Т.В. 420
 Донец-Тессейр М.Э. 109, 123
 Дорлиак К.Н. 108
 Дорлиак Н.Л. 142
 Дохтуров Д.С. 280
 Драйден Дж. 581
 Дранишников В.А. 221, 222
 Дриго Р. 146
 Дружинина 182
 Друскин М.С. 184
 Дубовской Е.А. 457, 458
 Дубоссарский Б.С. 405
 Дубяго 182
 Дудин М.А. 379
 Думанян Н. 91
 Дунаевский И.О. 190, 294
 Дьяков А.Б. 92
 Дьяченко М. 91
 Дэвис П.М. 583, 584, 588
 Дюбуа Т. 330
 Дюран Ж. 326, 327, 331, 338
 Дюрер А. 423, 424, 426, 428, 429, 431, 432, 434, 436-441
 Дягилев С.П. 221, 222

Е

Еврипид 534
 Егорычева М.И. 120, 124
 Елебаев Р. 489, 491, 493, 497
 Елебеков Ж. 489
 Елебеков Р. 498
 Елисеева 91
 Ельянова М.Л. 125
 Еремеева А.П. 191, 196, 199
 Ерёмин С.Н. 98
 Ерзакович Б.Г. 492, 495, 497
 Еркимбеков С. 493, 494, 497
 Ермолов А.П. 280
 Есенин С.А. 413-415, 418-420

Ж

Жабинский К.А. 589
 Жамм Ф. 342
 Жан Поль (Рихтер И.П.Ф.) 536
 Жаров Д. 461
 Жданов А.А. 56, 285, 445, 457, 458
 Жигу Э. 339
 Жид А. 342
 Житомирский Д.В. 102, 141, 142
 Жубанов А.К. 491, 497
 Жубанова Г.А. 491, 492, 497
 Журавлев А. 376
 Журавлева А.Э. 228, 229
 Журдан-Моранж Э. 347

З

Загорская А.А. 190
 Загорский В.Г. 405
 Зак Я.И. 98, 194
 Зандерлинг К. 194
 Зарубина Е. 91
 Захаренко В.Г. 190
 Захаренко Г.И. 198, 200, 201

Захаров В.Г. 481
Захаров В.П. 136, 157, 176
Захаров Р.В. 443, 446, 464
Звегинцев В.Н. 201
Зейналов М. 151
Земцовский И.И. 509
Зенкин К.В. 589
Зеньковская М. 91
Злобин С.П. 500
Зоценко М.М. 56
Зубко 182
Зубов П.А. 294

И

Иванов 135
Иванов К.К. 58, 246
Иванова О.Т. 460
Иванов-Радкевич Н.П. 152
Ивановский В.Г. 109, 113, 116, 122
Ивницкая С.М. 195, 199
Игумнов К.Н. 108, 146
Идзон М.П. 91
Изотова 182
Иконников А.А. 246, 249
Ильсаров И. 196
Индурский 207
Иордан О.Г. 443
Ипатов 141
Ипполитов-Иванов М.М. 122
Исаковский М.В. 66, 175, 192, 303, 311, 312, 481, 541
Исмагилов З. 499, 500
Исмагилова Л. 501, 507

К

Кабалевский Д.Б. 53, 100, 142, 298, 444
Кавалеридзе И.П. 115, 122
Казадезюс Ф. 330
Казанли Н.И. 240

Казанов М. 151
Калиев К. 487
Калинников В.С. 49
Калинченко Т.С. 461
Калугин Н. 130
Калугина Е.В. 188, 197, 200
Калужский В.М. 229
Кальман И. 25, 179
Кальянов С.Т. 92
Каммертс Э. 352
Кандинский А.И. 295
Канерштейн М.М. 115, 123
Канетти Э. 38
Канчели Г.А. 393
Караваева В.И. 258
Караманов А.С. 393, 440
Карасик А.Н. 189
Карим М. 499, 500
Карменов Ж. 321
Касимов Р. 500, 501, 505, 506, 507
Кастроунис К. (см. Ксенакис Я.) 528
Кауфман Н. 91
Кафка Ф. 38, 540, 543
Качмарек Я. 463, 464
Кашин П.П. 77, 83
Кашьоне Ф. 541
Квитко Л.М. 385
Кедрин Д.Б. 379
Кейдж Дж. 35
Кейн Х. 331
Келдыш Г.В. (см. Келдыш Ю.В.)
Келдыш Ю.В. 89, 100, 105, 141, 142, 146, 147, 149, 262, 277, 279, 419
Кеменов В.С. 54
Керженцев П.М. 50
Кетегенова Н.С. 492, 494, 497
Ким Ир Сен 425

- Киплинг Р. 581, 585, 588
 Кипша В. 116, 123
 Кирико Дж. де 230
 Кирилина Л.В. 297
 Кириллова Э.А. 181, 182, 185, 186
 Кирнарская Д.К. 419
 Киров С.М. 285, 458–459
 Киселев 135
 Киселев В.А. 146
 Китаев Л.М. 158
 Китаенко Д.Г. 375
 Китахара Хакусю 484
 Киттлер Ф. 368, 370
 Клацкин Я. 517
 Климов Э.Г. 441
 Клодель П. 342, 347
 Кнайфель А.А. 399
 Книппер Л.К. 53
 Книппер-Чехова О.Л. 106
 Кнушевицкий С.Н. 142
 Князев Е.В. 460
 Кобергер А. 424
 Кобылянская О.Ю. 124
 Коваленко А.А. 183
 Коган Г.М. 100, 108
 Кожевников Б.Т. 102
 Козин В.А. 196
 Козлов Д. 194
 Козлова М.Г. 62, 261
 Козолупов С.М. 98, 99, 108
 Козолупова М.С. 98
 Койшибаев М. 492, 497
 Кокорева Л.М. 339, 346, 347
 Колвин С. 352
 Коллеритш О. (Kolleritsch O.) 560
 Колмановский Э.С. 66, 67, 82
 Колотилова А.Я. 179
 Кононов Н.М. 441
 Конопатская Т.Н. 135, 136, 138
 Копица М.Д. 61
 Копленд А. 535
 Коппола Ф. 441
 Корнейчук А.Е. 189
 Коробейников С.С. 511, 515
 Коробов 141
 Коробченко А.А. 188
 Королев А.В. 441
 Королева Н. 91
 Короленко В.Г. 124
 Корольков А.И. 116, 123
 Корто А. 330
 Корто П. 345
 Корчмарев К. 483
 Косяков 141
 Коул Н. 481
 Коулз С. 350, 351, 353
 Коутс А. 48
 Кох Э. 119
 Кочетов В.Н. 48
 Кравец Н.Я. 260
 Кракауэр Э. 230
 Кралиш Л. 198, 201
 Красинская А.С. 91, 105–107
 Крейн А.А. 445, 446, 451, 458, 459
 Крейнбринг 207
 Кремлев Ю.А. 329, 340
 Кривицкая Е.Д. 326, 339–341
 Кривцова Е.В. 262, 268, 278
 Кригер В.В. 189
 Кросби Б. 481
 Крохмаль М.П. 184
 Круаза К. 328
 Крутлая 114
 Крюков А.Н. 149
 Ксенакис Ф. 529, 531, 532
 Ксенакис Я. 525–529, 531, 532, 534–536

Кубасова Л.И. 185
 Кубацкий В.Л. 141
 Кубелик Р. 51
 Кудашев С.Ф. 500
 Кузембаева С.А. 322, 325
 Кузнецов А.В. 281, 294
 Кузнецов К.А. 48, 100, 105, 108
 Кузнецов Н.М. 373
 Кузнецов П. 490
 Кузнецов С.А. 213–215
 Кулиев А. 483
 Кулишова М. 91
 Кумисбеков К. 493
 Куна М. (Купа М.) 43, 45
 Куприн А.И. 205–215
 Курбанова Р. 91
 Курдюмова М.В. 295
 Курентзис Т. 375
 Куропаткин А.П. 175, 177
 Кусевицкий С.А. 48, 57, 62, 517
 Кутасов И. 202
 Кутейщикова В. 106
 Кутузов М.И. 148, 280–283,
 285–297, 499
 Кшенек Э. 545–552, 554–560
 Кыдырбек Б. 490
 Кыркегор С. 547, 548, 552,
 557, 559
 Кюи Ц.А. 239, 240

Л

Ламм П.А. 143, 283
 Лан Н. 508
 Лантуат Н. 508–512, 514, 515
 Ларин А.Л. 393
 Латиль Л. 342–344, 346, 347
 Лауб Г. 498
 Ле Корбузье 535
 Лебедев А. 151
 Лебедева А. 91

Лебедева В.Е. 384
 Лебедев-Кумач В.И. 66, 166,
 304, 356
 Левандо В.П. 297
 Левик Б.В. 142
 Левит С. 91
 Легар Ф. 25, 30
 Леденёв Р.С. 412
 Лекко Ш. 330
 Лемешев С.Я. 99
 Ленин В.И. 133, 148, 166, 168,
 425
 Леннон Дж. 70, 82
 Ленц Я. 32
 Леонидов М.Л. 80
 Лепешинская О.В. 443
 Лермонтов М.Ю. 298, 408, 498
 Лесков Н.С. 409, 421
 Лесовиченко А.М. 515
 Ливанова Т.Н. 58, 94, 100, 108
 Лисициан П.Г. 256
 Лисса З. 230
 Лист К. 518
 Лист Ф. 155, 194
 Листов К.Я. 66, 311, 460
 Литвиненко-Вольге-
 мут М.И. 183
 Литинский Г.И. 100, 108
 Ллойд-Уэббер Э. 584, 587
 Лобачева Н.А. (Бабаташ Н.А.)
 260
 Лобков Ю.Д. 188
 Ломбарди Л. 537, 538
 Лопатин М.В. 587, 588
 Лопатина Н. 91
 Лопухов Ф.В. 219, 220
 Лореш Э. 200
 Лорио И. 575, 578
 Лоти П. 341
 Лузенин Г.П. 92

Лукин Ю.Б. 373
 Лукомский Л.Г. 108
 Луконин М.К. 385
 Луначарский А.В. 218, 222, 229
 Луфер А.М. 109, 123, 124
 Лысаковский А.П. 116
 Лысенко Н.В. 117, 120
 Лысенко О.Н. 109, 113, 116, 118, 119, 124
 Лэнг П.Х. (Lang P. H.) 559
 Любимов И.И. 99, 100, 108
 Людвиг М.Г. 120, 124
 Людевич 91
 Лядов А.К. 242
 Лятошинский Б.Н. 54, 108
 Ляхова А. 194

М

Мадан Н. 461, 462
 Мадерна Б. 537–544
 Мазель Л.А. 94, 375, 388, 404
 Майбутова Е.В. 122
 Майер Э.Л. 114
 Макаревич А.В. 67, 74, 77, 80
 Макаров Е.П. 157, 176
 Маккартни П. 481
 Максакова М.П. 58
 Максименков Л.В. 61
 Максимович Б. 119, 124
 Максвелл Э. 49
 Малер Г. 44, 52, 338, 361, 509
 Малочевский Б. 202
 Мальвецци П. (Malvezzi P.) 543
 Малько Н.А. 48, 61
 Мальро А. 561
 Маметова М.Ж. 495, 497
 Мамин-Сибиряк Д.Н. 500
 Мамлеев Ю.В. 441

Мамонов П.Н. 79
 Мандельштам О.Э. 421
 Манувриер А. (Manouvrier A.) 328
 Манцони Дж. 537, 538
 Маньяр А. 343
 Маранц Б.С. 194
 Марголина И.А. 191
 Маркевич А.А. 122
 Маркевич Н.А. 122
 Мартемьянова Е.И. 184
 Мартину Б. 28
 Мартынов В.И. 440
 Мартынов И.И. 142, 144, 145
 Марьясин Л.С. 191, 193, 198, 200
 Массалитинова В.О. 106
 Масканьи П. 331
 Матаков 141
 Матов Г. 490
 Маурер-Ценк К. 545
 Маяковский В.В. 106, 252–255, 261, 270, 271, 293, 416, 418, 503
 Медведев А.В. 373, 385
 Медведев Б.М. 191
 Медведева З.А. 191
 Медведева И.А. 284, 295
 Мейер К. 230
 Мейерхольд В.Э. 218
 Мейсель Л.Г. 182, 186
 Мейтус Ю.С. 273, 483
 Мекк Н.Ф. фон 144, 149
 Мелик-Пашаев А.Ш. 172, 446
 Меликсетян С.В. 229, 230
 Мендельсон Ф. 186
 Мендельсон-Прокофьева М.А. 252, 253, 256–258, 260, 262, 267, 269, 278, 283, 285, 295, 297

Мендыгалиев Н. 492, 493, 497
 Мережковский Д.С. 61
 Меркулов А.М. 108
 Мессиян О. 29, 535, 561, 562, 566, 569–571, 574–578
 Месхетели В.Е. 458
 Метаксас И. 525
 Метерлинк М. 341
 Метнер Н.К. 38
 Мещерякова И. 229
 Мигай С.И. 98, 99
 Мийо Д. 219, 220, 222, 229, 328, 342–347, 535
 Милорадович М.А. 280
 Мильштейн Я.И. 100, 142
 Мифтахов Р.Ф. 500
 Михайлов И.И. 114
 Михайлов А.В. 35
 Михайлов Л.Д. 375
 Михайловский-Данилевский А.И. 294
 Михалков С.В. 158, 161, 163, 164, 167, 170, 174–177
 Мнацаканян А.Д. 509
 Моисеев И.А. 88, 191, 447
 Молдагулова А. 490
 Молотов В.М. 60, 170
 Молчанов К.В. 460
 Момышулы Б. 489
 Монсенжон Б. 43, 44
 Моранвиль С. де 341
 Морзе С. 339, 394
 Москалева А. 44
 Мосолов А.В. 61, 229
 Мострас К.Г. 94, 108
 Моцарт В.А. 115, 188, 460, 463, 464
 Мравинский Е.А. 58, 193
 Музическу Г. 405
 Мунбаева Г. 91

Муравьева Е.А. 124
 Мурадели В.И. 160, 358, 446
 Мурзей Н. 195
 Мусин К.А. 495
 Мусинян Н.Н. 91, 142
 Мусоргский М.П. 184, 300, 340, 415, 417
 Муссолини Б. 425, 525, 539
 Мухамбетова А.И. 317
 Мухатов В. 483
 Мшвелидзе Ш.М. 141
 Мэлори Т. 581, 584, 586
 Мюллер Т.Ф. 90
 Мяковский Н.Я. 16, 27, 28, 47, 48, 52, 53, 55, 61, 62, 105, 108, 231, 232, 234–241, 243–249, 283, 299, 301, 302, 305–308, 354, 356–358, 445, 458, 459

Н

Набатов И.С. 189
 Надененко Ф.Н. 115, 123
 Наджми Н. 499
 Назарбаев Н.А. 315
 Наполеон 281, 289, 498
 Направник Э.Ф. 146
 Насонов Р.А. 360
 Натъе Ж.-Ж. (Nattiez J.-J.) 544
 Наумов О.В. 61
 Негуляева Е.Ф. 130
 Нежданова А.В. 105, 141
 Нейгауз Г.Г. 38, 194, 195, 201
 Некрасов Н.А. 214, 215
 Немирович-Данченко В.И. 106
 Непесов Р. 485, 486
 Несипханов О. 491, 492
 Нестьев И.В. 56, 57, 62, 256, 260–262, 264, 267, 277–279, 284, 295, 408, 412

Нид Л.П. 120
Низаметдинов С. 499, 500
Никитина Л. 229
Никитина Л.Д. 385
Николаев А.А. 108
Николаева М.М. 188
Николаевский Ф.И. 151
Нильсен К. 231
Ноно Л. 32–34, 537–539
Норцов П.Н. 180
Носков З.Д. 185, 186
Нурпеисова Д. 490
Нурымов Ч. 459, 483
Нюберг-Кашкина С.Н. 146

О

Оборин Л.Н. 58, 60, 108, 142
Обухова Н.А. 98, 99
Оглоблин А.П. 115, 122, 123
Ойстрах Д.Ф. 60, 98, 108, 142
Окаёмов А.И. 92
Окуджава Б.Ш. 68, 82
Ольховский А.В. 109, 117, 123
Омельченко 182
Онеггер А. 27, 29, 293, 347, 387, 535
Оношкович-Яцына А. 588
Оранский В.А. 444
Орвид Г.А. 100
Орлов Г.А. 589
Орлов С.С. 385
Орлова Л.П. 184, 293
Оруджев М.М. 151
Осипов Н.П. 183
Осипова В.Д. 201
Осипова Е.П. 497
Оссовский А.В. 357
Островская Н. 181
Островский А.И. 30
Оуэн У. 29

Оффенбах Ж. 24
Очаковская О.О. 91

П

Павлишин С. 517, 523
Павлов И.П. 148
Павлова О.М. 189
Падеревский И. 331
Пальм Д. 343
Панова В.Ф. 178
Пантофель М.Г. 188
Пантофель-Нечецкая Д.Я. 180, 196
Панфилов И.В. 495
Парсамян Ц. 91
Паторжинский И.С. 183
Паутни Д. 375, 385
Пахмутова А.Н. 30, 76, 459
Пащенко А.Ф. 199, 298
Пекелис М.С. 126
Пендерецкий К. 393, 473, 509
Пеппинг Э. 361
Первозванская Н.И. 195
Перельман Н.Е. 194
Першина Л.А. 201
Пестова Н.В. 71, 82
Петефи Ш. 382
Петипа М.И. 146, 448
Петренко Е.Ф. 108
Петриковская 91
Петров В.С. 130
Петров И. 151
Пиатца-Шено М. 339
Пикассо П. 34, 59
Пиккард Э. 441
Пиотровский А.И. 225, 226, 228
Пирелли Дж. (Pirelli G.) 543
Пирогов А.С. 180, 287
Планкетт Р. 179
Платон 363, 364, 368

Платонов А.П. 383
 Плеханов Г.В. 148
 Плисецкая М.М. 440
 По Э.А. 244
 Подольная Р.Е. 185
 Подольный И.А. 185, 186
 Поклитару Р.В. 462
 Покрасс Д.Я. 190, 192
 Покровский М.Н. 281
 Полиньяк И. де 327
 Поникарова А.И. 185
 Попов Г.Н. 52, 53, 358
 Потемкин В.П. 107
 Потемкин Г.А. 280
 Пранцевил 91
 Предлеус 182
 Преображенский В.А. 443
 Привалов Л.Ф. 181–183
 Притыкина Б. 115, 123
 Прокопенко М. 192
 Прокофьев С.С. 27, 29, 46–48,
 51, 52, 54–56, 58, 60, 62, 170,
 174, 175, 177, 219–222, 229,
 230, 240–242, 249–275,
 277–280, 282–297, 308, 354,
 355, 357, 358, 383, 387, 406,
 408, 411, 414, 418, 444
 Протопопов В.В. 100, 102
 Пруст М. 498
 Пуле Г. 328
 Пуленк Ф. 347
 Путалова Т.А. 191
 Пухальский В.В. 122
 Пушкин А.С. 136, 144, 148, 298,
 304, 421, 498, 500
 Пфицнер Г. 361
 Пшедборская Е. 189, 195
 Пярт А. 393
 Пятницкий М.Е. 180, 190, 478,
 481

Р

Рабей В.О. 104, 108
 Рабинович Н.С. 193
 Рабинович Я.И. 108
 Равель М. 28, 330
 Радунский А.И. 443
 Раевский Н.Н. 280
 Райнер К. 42, 43,
 Райнингхауз Ф.
 (Reininghaus F.) 369
 Райский Н.Г. 108
 Раков Л.В. 151
 Раку М.Г. 148, 249
 Рамо Ж.-Ф. 329
 Раскин О.М. 182
 Распутин В.Г. 373
 Распутина М.В. 369
 Раттер Дж. 586, 587
 Рахлин Н.Г. 192, 193
 Рахманинов С.В. 48, 194, 357,
 413
 Рахманова М.П. 295, 297
 Рацер Е.Я. 98
 Ревенко А. 81
 Редель А.А. 189
 Редепеннинг Д. 358
 Рейковский Я. 215
 Ремарк Э.М. 498
 Репин И.Е. 148
 Риети В. 230
 Римский-Корсаков В.Н. 143
 Римский-Корсаков Н.А. 99,
 146, 183, 189, 248, 293, 357,
 409, 413, 418
 Ритмюллер А. (Riethmüller A.)
 370
 Риттих М.Э. 125, 126, 130, 137,
 138, 140–143, 147, 149
 Рифеншталь Л. 154
 Рихтер С.Т. 38, 43, 44, 54, 98

Рихтер Т.Д. 43, 44
 Риццарди В. (Rizzardi V.) 543
 Рович И. 196
 Рогозин Д.О. 404
 Рогуль И. 91
 Роден О. 341
 Рождественская Н.П. 98, 136
 Рождественский Г.Н.
 Рождественский Р.И. 66, 76, 490
 Роже-Дюкасс Ж. 328
 Розанов В.А. 103, 108
 Розеншильд К.К. 142
 Рознер Э. 191, 197
 Ройзман Л.И. 93, 98, 106
 Роом А.М. 263
 Рот (Роуд) В. 196
 Рошаль С. 91
 Рубин В.И. 373–379, 384
 Рубинштейн А.Г. 189
 Рубинштейн Н.Г. 131
 Рубинштейн С.Л. 215
 Рудник С. 202
 Рузвельт Т. 173
 Рукавишников В.К. 142, 146
 Руммель В. 327, 328, 339, 340
 Румянцев П.А. 280
 Русланова Л.А. 184, 481
 Ручьевская Е.А. 283, 295, 297
 Рыба Е.А. 122
 Рыбаков П.С. 102
 Рыбаков С.Г. 507
 Рыжакин Я. 201
 Рыжкин И.Я. 106, 108
 Рыльский М.Ф. 175
 Рымбаева Р.К. 490
 Рязанова Н.П. 229
 Рязанов П.Б. 229
 Рязанцев П.В. 146

С

Сабитов Н.Г. 499
 Савелов В.П. 135
 Савельев Д. 481
 Савельева П.П. 188
 Савинцева Е. 91
 Савицкая Е.Ф. 195
 Сагалов Д.Б. 191, 192
 Сагатов М.С. 494, 497
 Садур Н.Н. 441
 Сайдзе Ясо 484
 Сальмон Ж. 328
 Салютринская Т.Я. 91
 Самарский А.А. 106
 Самойло Е. 142
 Самойло К. 141
 Самосуд С.А. 283, 286, 287, 289, 290, 296, 297
 Самюэль К. (Samuel C.) 577
 Санкиши Т. 581, 585, 589
 Сараджев К.С. 247
 Сараев П.И. 106
 Саржевская 182
 Сафонов В.В. 181
 Сац Н.И. 461, 468
 Св. Андрей Кесарийский 425, 426, 441
 Светлов М.А. 248
 Свешников А.В. 18, 105, 189, 192
 Свиридов Г.В. 413, 416–420
 Свифт Дж. 581
 Северцев (Фейнберг) С.Л. 299
 Сейдель Е. 91
 Семенович Н.С. 108
 Сен-Санс К. 330, 331, 339, 341
 Сенчин Р.В. 441
 Серебряков П.А. 58
 Серебрянников Н.Н. 551
 Серкебаев А. 490

- Серкебаев Е. 491
 Серостанов К.Я. 92
 Сесько 182
 Сеченов И.М. 148
 Сибелиус Я. 231
 Сибилла Дж. 541
 Сидельников Н.Н. 406–412
 Сидоров Н.А. 176
 Симеон Н. (Simeone N.) 578
 Синатра Ф. 481
 Синилов К.Р. 153
 Ситников Г.П. 199
 Скворцова И.А. 295
 Скобелев М.Д. 153
 Скоморовский Я.Б. 179, 183
 Скребков С.С. 100
 Скрипка О.Ю. 81
 Скрипчинская Э.П. 109, 119, 120, 121, 124
 Скрыбин А.Н. 195, 308
 Скурко Е.Р. 506, 507
 Славянинов Р.А. 451
 Слонимский Ю.И. 458, 459
 Сметана Б. 51
 Смирнов А.Е. 135
 Смирнов П.А. 191
 Смирнов Э.А. 462
 Смирнов-Голованов В.В. 459
 Смирнова М. 91
 Смирнова-Шац Н.К. 135
 Смуценко Г. 151
 Сокальская Л.В. 185
 Соколов В.Г. 100
 Соколов Дм. 460
 Соколова О.А. 135
 Сокуров А.Н. 469–481
 Соллертинский И.И. 157
 Соловцова Л.А. 136, 138
 Соловьев С.М. 280
 Соловьев-Седой В.П. 30, 58, 59, 273, 311, 312
 Сорокина Е. 181
 Сорокина Е.Г. 106, 295, 420, 458
 Софокл 534
 Софроницкий В.В. 98, 105, 108
 Сохор А.Н. 69, 255, 262, 265, 277, 279, 309, 313, 314, 419
 Спадавецкиа А. 445, 458
 Спиридов И.В. 184
 Спирова Д.Л. 135
 Спиров Н.А. 130, 134, 135
 Способин И.В. 100, 108
 Сталин И.В. 54, 133, 134, 140, 145, 148, 160, 166–168, 170, 172, 173, 176, 177, 254, 262, 281, 290, 296, 301, 302, 305, 356, 357, 359, 425, 456, 477, 483
 Станиславский К.С. 444, 445, 447, 456, 458, 492
 Стасов В.В. 142
 Степанова Е.А. 98
 Стеценко В.К. 116, 123
 Стеценко К.Г. 120, 123
 Стеценко С. 189
 Стоковский Л. 57
 Столяров Г.А. 94, 95, 100, 101, 104, 107, 108
 Столяров С.Д. 258, 293
 Стравинский И.Ф. 23–25, 30, 46, 51, 59, 60, 242, 292, 328, 407, 509, 523
 Стрельников Н.М. 179
 Стулов 130
 Ступников И.В. 459
 Стэнфорд Ч.В. 350, 351
 Суворов А.В. 148, 152, 153, 254, 280, 281
 Сувчинский П.П. 244

Сукачев И.И. 80, 83
 Сулейманова 91
 Суриков В.И. 148
 Сурков А.А. 66, 252, 254, 255,
 261, 262, 273, 299, 303, 311
 Сыртланова 91

Т

Табачков М.И. 100, 108
 Таггац К. (Taggatz C.) 556, 560
 Тагор Р. 484
 Тажибаев А. 490
 Тамаркина Р.В. 96, 194
 Тансеев В.И. 138
 Тансеев П.В. 135, 138
 Тансеев С.И. 102, 120, 122, 127,
 129, 131, 132, 138, 142, 413
 Тансеева Е.П. 138
 Тараканов М.Е. 230, 497
 Таранов Г.П. 115, 123
 Тарковский А.А. 441
 Тарле Е.В. 281, 294
 Тарханов И.М. 106
 Тастанов Х. 493
 Таубеков К. 256, 262, 269
 Твардовский А.Т. 192, 303, 375,
 377, 379, 383, 385, 421, 422
 Тевосян А.Т. 384
 Темирканов Х.С. 249, 268, 278
 Тен Чу 490
 Теннисон А. 581
 Тенрок Ш. 330
 Тесслер И. 199
 Тетерина Н.И. 149
 Тимофеев Л.И. 102
 Тимошук А.С. 325
 Тифенграбер П.
 (Tiefengraber P.) 369
 Тихонов П.И. 108
 Тищенко Б.И. 505

Ткаченко Г.И. 124
 Тлендиев Н. 493
 Толочко А.П. 200
 Толстой А.Н. 286, 498, 499
 Толстой Л.Н. 16, 22, 136, 148,
 280–282, 285, 290, 295, 297,
 357, 383, 421, 498
 Томм Э.Н. 116, 123
 Торопова М. 91
 Тосканини А. 51, 355
 Тохтаров Т. 489, 491, 492, 497
 Тоцкий И.К. 196
 Троицкий Н.А. 294
 Трофименков М.С. 475, 481
 Трумэн Г. 35
 Трухтанов В.В. 183
 Тувим Ю. 385
 Тулебаев М. 487, 496
 Туманина Н.В. 142
 Туркина Г.А. 98
 Туркина Ю.А. 98
 Турусин М.Н. 151
 Туския И.И. 172
 Тухманов Д.Ф. 30, 66

У

Уилсон Г. 581
 Уилсон-Диксон Э. 587
 Уланова А.А. 181
 Улицкая Л.Е. 441
 Уманец В.А. 123
 Уманская Л.Б. 191, 197
 Уоллер Ф. 481
 Уралова Г. 91
 Урусов С.С. 295
 Усов А.Е. 127, 134, 135, 138
 Успенская М.П. 197, 198
 Успенская Н.В. 146
 Утесов Л.О. 191, 196
 Утесова Э.Л. 191

Утешев А.П. 283, 295

Учитель А.Е. 63, 82

Ф

Фадеев А.А. 166, 499

Фалик Ю.А. 393

Федин К.А. 498

Федорович Е.Н. 201

Федотов А.А. 151

Фейнберг С.Е. 47

Фейнберг С.Л. (см. Северцев С.Л.)

Феон А.Н. 179

Феркельман А.Я. 194

Ферман В.Э. 94, 108, 142, 146

Фидлер В.В. 451

Филимонов Н.Н. 109

Финкельштейн Л. 194

Фихтенгольц Л.И. 93

Фихтенгольц М.И. 194

Флавий Иосиф 518

Флеров А.К. 130, 135, 136, 138

Флёре М. 528

Флиер Я.В. 98, 194, 198, 201

Форе Г. 339, 341

Фрадкин М.Г. 66, 76, 312

Франк Р. 189

Франс А. 341

Франц К. 153

Фрейд Э. 384

Фрейлих Г.Д. 187, 188

Френкель И.Л. 175

Френкель Я.А. 66, 463, 467, 468

Фрид Г.С. 373

Фридман Б. 91

Фримль Р. 179

Фукс Р. 44

Фулдс Дж.Г. 353

Фултчер Дж. (Fultcher J.) 330, 340

Фурман Ф. 152

Фуртвенглер В. 48

Х

Хаба А. 42

Хайкин Б.Э. 285

Хаймовский Г.С. 412

Хайт Ю.А. 152, 153

Хакен Б. фон (Haken B. von) 369

Халилеева А.А. 194

Халмамедов Н. 483–485

Хамиди Л. 491, 497

Харви Дж. 579

Харитонов В.Г. 66

Хас В. (Haas W.) 543

Хасаншин А. 501

Хасаншин Д. 499, 500

Хауэллс Г. 351

Хачатурян А.И. 47, 48, 52, 53, 170–172, 174, 177, 357, 358, 387, 444

Хачатурян К.С. 93

Хейфак 91

Хемингуэй Э. 498

Хентова С.М. 162, 172, 173, 176, 177

Хилл П. (Hill P.) 578

Хиль Э.А. 461

Химиченко А.В. 109

Хинастера А. 535

Хиндемит П. 48

Хирохито (император) 470

Хлебников В. 409

Хмельницкий Б.М. 123

Ховен Е.П. 87

Ходасевич В.М. 447, 458

Хойслер Й. 149

Холопова В.Н. 501, 507

Холст Г. 350

Хорошунова И.А. 110–113,
121–123, 124
Хоруженко В.А. 404
Хохловкина А.А. 142
Храпченко М.Б. 54, 55, 105,
166, 170, 283
Хренников Т.Н. 58, 61, 192,
259
Хрусталеv М.М. 189
Хрущев Н.С. 175
Хумек Г.И. 191, 194, 198
Хусаинов Е. 490

Ц

Царевич I 61
Цейтлин Л.М. 100, 102, 108
Цимбал С.Л. 459
Циммерман Б.А. 32, 35, 36, 384
Циммерман Е. 196
Цой В.Р. 63, 74, 77, 79, 83
Цой Соу Ту 490
Цуккерман В.А. 146
Цыбин В.Н. 108
Цыганов Д.М. 92, 108, 136

Ч

Чайковский Б.А. 93
Чайковский М.И. 129, 131, 132,
145
Чайковский П.И. 102, 120,
125–127, 128–149, 183, 188,
192, 194, 248, 355, 357, 413,
444, 505
Челибидаке С. 52
Черная Ляля (Хмелёва Н.С.)
190
Чернецкий С.А. 151–155
Чернышевский Н.Г. 148
Черток М.Д. 156
Черчилль У. 35, 60, 173

Чесноков П.Г. 108
Чехов А.П. 88, 148, 421
Чиграков С.Н. 75
Чингисхан 22
Чобану Г. 398, 399, 405
Чухнин Г.П. 213
Чучайкин В. 184

Ш

Шаляпин Ф.И. 48
Шапорин Ю.А. 47, 58, 141, 160,
257, 267, 299, 302–304, 308,
357, 414
Шапорина Л. 228
Шапшал А.И. 135
Шапшал А.М. 130, 134, 136
Шапшал М.В. 135
Шарло Ж. 339
Шарпантье Г. 330
Шаррино С. 35
Шафран И. 67, 82
Шафран Д.Б. 142, 194
Шац Л.П. 135
Шацкая В.Н. 108
Шацкес А.В. 100
Шварц Б. 355, 356
Шварц Н. 91
Шебалин В.Я. 104, 105, 108,
140, 142, 157, 201
Шевчук Ю.Ю. 63, 65, 80, 81,
83
Шекспир У. 101, 192, 444
Шено-Руммель Т. 327, 339
Шепилов Д.Т. 58
Шерхен Г. 535
Шеффер П. 535
Шёнберг А. 23–25, 31, 33, 346,
347, 516–518, 522–524
Шильдер Н.К. 240
Шипулина Е. 185

Ширинский В.П. 92
Ширинский С.П. 92, 136
Шишков В.Я. 498
Шишов И.П. 146
Шкаровский Н.А. 193
Шлифштейн С.И. 249, 260,
277, 283, 284, 286, 295
Шмелёв И.С. 499
Шмидт К.М. 522
Шнеерсон Г.М. 48, 146
Шнитке А.Г. 406
Шолохов М.А. 499
Шопен Ф. 102, 194, 195, 217,
338
Шостакович Д.Д. 25, 27–30,
47–52, 56–58, 61, 95, 96, 101,
104, 106, 108, 157–164, 166–
168, 170–177, 192, 193, 200,
225, 230, 231, 245, 246, 252,
261, 293, 300, 354, 355, 358,
359, 375, 381, 383, 384, 387,
388, 404, 418, 422, 443, 457,
460, 476, 477, 479, 480, 501,
505, 506, 537
Шперлинг А.Н. 109
Шреер-Ткаченко А.Я. 109, 110,
113, 114, 117, 119–121, 123,
124
Шрекер Ф. 44
Шрёдер Г. (Schröder G.) 369
Штайн Э. 523
Штейнер Е.С. 515
Штокхаузен К. 32, 33, 36, 546,
547, 556, 557
Штраус И. 25, 444
Штраус Р. 25, 48, 328, 361, 365
Штробель Г. 535
Шуберт Ф. 381, 511–513, 586,
589
Шукшин В.М. 498

Шульгина А.А. 461
Шульман З.Б. 196
Шульман М. 200
Шуман Р. 24, 188, 194

Щ

Щаденко Е.А. 106
Щедрин Р.К. 421–423,
428–430, 435, 436, 438–441
Щербаков А.С. 158, 160, 166,
170, 176, 177
Щербачев В.В. 141
Щипачёв С.П. 175

Э

Эгк В. 361
Эдельман В.А. 458
Эйгенсон Н. 184
Эйдельсон 192
Эйзенштейн С.М. 54, 226, 283,
286, 296
Эйслер Х. 537
Эйфман Б.Я. 460
Эйхенбаум Б.М. 295
Экскузович И.В. 222
Элгар Э. 332, 352, 353
Эль-Регистан Г.А. 158, 161, 163,
164, 167, 170, 174, 177
Элюар П. 379, 383
Эмманюэль М. 339
Эммерих Р. 441
Эпельбаум М.И. 196
Эпштейн М.Н. 392, 404
Эрдели К.А. 106, 142
Эрмлер Ф.М. 216, 219,
224–226, 230
Эсаулова Т.И. 412
Эсхил 534
Эшпай А.Я. 30, 66, 142, 312

Ю

Юдина М.В. 90, 91, 98–100,
136, 141
Юзефович В.А. 62
Юлаев С. 500, 506
Юренева В.Л. 189
Юрлов А.А. 384
Юровская Е.Н. 196
Юровский В.М. 160, 444
Юртайкин Б.М. 58

Я

Яворский Б.Л. 101, 108, 127
Яворский Н.Н. 151
Якоби В. 179
Якобсон Л.В. 443, 464
Яковлев В.В. 141–143
Якунин В.И. 390
Ямпольский А.И. 94
Ямпольский М.И. 94, 100, 108
Ямушева А. 460
Ян В.Г. 498
Янг Дж. (Young J.) 481
Яницкая М.Д. 182
Ярков П.Г. 197
Ярустовский Б.М. 15, 58, 296,
388, 404
Яунзен И.П. 183
Яценко Н.Р. 62

Сведения об авторах

Айнбиндер Ада Григорьевна – кандидат искусствоведения, заведующая отделом рукописных и печатных источников Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П.И. Чайковского в Клину.

Акпарова Галия Толегеновна – кандидат искусствоведения, доцент, проректор по учебно-методической и научной работе Казахского национального университета искусств (Астана).

Альпеисова Гульнар Туякбаевна – кандидат искусствоведения, профессор Казахского национального университета искусств (Астана).

Бабаташ Надежда Александровна – кандидат искусствоведения, преподаватель Университета Билькент имени Ихсана Дограмаджи (Анкара).

Баева Алла Александровна – доктор искусствоведения, профессор «Российского института театрального искусства – ГИТИС», ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва).

Беккер Патрик – студент Университета Гумбольдта (Берлин).

Белокрыс Михаил Алексеевич – кандидат культурологии, профессор, заведующий кафедрой хорового дирижирования и сольного пения Омского государственного университета имени Ф.М. Достоевского.

Вайдман Полина Ефимовна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П.И. Чайковского в Клину.

Вермайер Андреас – руководитель Музыкального института судетских немцев (Регенсбург, Германия).

Власова Екатерина Сергеевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Воробьёв Игорь Станиславович – доктор искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, профессор Академии русского балета имени А.Я. Вагановой

Глушаков Ярослав Владимирович – аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных.

Голубенко Святослав Сергеевич – кандидат искусствоведения, заместитель директора Департамента науки и образования Министерства культуры Российской Федерации, преподаватель Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Григорьева Галина Владимировна – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Дальмонте Россана – профессор Болонского университета.

Долинская Елена Борисовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Долгушина Марина Геннадьевна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Вологодского государственного университета.

Жабинский Константин Анатольевич – старший библиограф, старший преподаватель Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова.

Жалнин Владимир Владимирович – студент Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова.

Зенкин Константин Владимирович – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Зинькевич Елена Сергеевна – доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского, заведующая кафедрой истории музыки этносов Украины и музыкальной критики, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины.

Зук Патрик – доцент Университета г. Дарем (Великобритания).

Карачевская Мария Алексеевна – кандидат искусствоведения, заместитель начальника Отдела компьютерных технологий и информационной безопасности, ответственный редактор сайта Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Кривицкая Евгения Давидовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки и кафедры современного хорового исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, главный редактор журнала «Музыкальная жизнь».

Кривцова Елена Владимировна – ведущий специалист Научно-исследовательского центра Дома русского зарубежья имени А. Солженицына (Москва).

Лесовиченко Андрей Михайлович – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки.

Лозовская Наталья Вячеславовна – старший преподаватель Заокского христианского гуманитарно-экономического института.

Масловская Татьяна Юрьевна – кандидат искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.

Мироненко Елена Сергеевна – доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Молдовы, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Академии музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинёв).

Осипова Елена Павловна – кандидат искусствоведения, доцент Туркменской национальной консерватории.

Потяркина Елена Евгеньевна – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Синельникова Ольга Владимировна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой оркестрово-инструментального исполнительства Кемеровского государственного института культуры.

Скурко Евгения Романовна – доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Башкортостан, профессор Уфимской академии искусств имени Загира Исмагилова.

Степанова Ирина Владимировна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Сурнина Наталия Николаевна – руководитель литературной части Камерного музыкального театра имени Б.А. Покровского (Москва).

Уваров Сергей Алексеевич – аспирант Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Ферапонтова Елена Владимировна – кандидат искусствоведения, руководитель Дирекции концертных программ Большого зала Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Хайдльбергер Франк – профессор теории музыки, доктор наук, заведующий кафедрой истории музыки, теории и этномузыкологии на музыкальном факультете Университета Северного Техаса.

Цукер Анатолий Моисеевич – доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор, заведующий кафедрой истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова.

Черток Михаил Давидович – артист Центрального военного оркестра Министерства обороны Российской Федерации, преподаватель Военного института (военных дирижеров) Военного университета (Москва).

Чон Вай Лин – доктор наук, профессор музыкального факультета Китайского университета (Гонконг).

Шабшаевич Елена Марковна – доктор искусствоведения, старший научный сотрудник Научно-издательского центра «Московская консерватория», профессор Московского института музыки имени А.Г. Шнитке.

Шрёдер Гезине – доктор наук, профессор Университета музыки и исполнительских искусств в Вене и Университета музыки и драмы имени Ф. Мендельсона (Лейпциг).

Щербакowa Мария Николаевна – доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, директор Центральной музыкальной библиотеки Мариинского театра.

Научное издание

XX век.

Музыка войны и мира

Материалы международной научной конференции

Директор издательства *Б.В. Орешин*
Зам. директора *Е.Д. Горжевская*

Компьютерная верстка *Е.А. Лобачева*

Формат 60х90/16
Бумага офсетная. Гарнитура GaramondC.
Печать офсетная. Объем 38,5 печ. л.
Тираж 300 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9
Тел. (499) 245-49-03

ISBN 9785898264628



Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6.

Сборник составлен по материалам
Международной научной конференции
«XX век. Музыка войны и мира»,
прошедшей в Московской консерватории
21–25 апреля 2015 года.

Статьи затрагивают широкий спектр
философских, социальных, исторических,
культурнополитических, музыкально-
теоретических проблем, так или иначе
связанных с темой войны.

Это исследования о войне и мире,
о нравственных и этических вопросах,
экскурсы в музыкально-общественную жизнь
1941–1945 годов в СССР и за рубежом,
непосредственное отражение мировых
и локальных войн в различных
направлениях искусства и музыкальных жанрах,
в национальных школах,
в творчестве отдельных композиторов.

Ряд статей основан на архивных документах,
впервые вводимых в научный оборот.

Сборник адресован музыковедам,
историкам и всем интересующимся
проблемами отечественной и зарубежной
музыки XX–XXI веков.

