

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное научно-исследовательское учреждение
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

На правах рукописи

РАКУ Марина Григорьевна

**ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ
В РАННЕСОВЕТСКОЙ И СТАЛИНСКОЙ
КУЛЬТУРЕ**

специальность 17.00.02. — Музыкальное искусство

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва — 2015

Оглавление

Введение.....	4
Глава I. Проблема культурного наследия и музыкальной классики в раннесоветский период	
I.1. Судьба культурного наследия в воззрениях партийных идеологов.....	31
I.2. Место музыки в проекте формирования «нового человека».....	48
I.3. Основные музыкальные парадигмы социальной революции 1920-х. Переход к концепции «культурности».....	59
I.4. «Социал-дарвинизм» в советском музыкознании: теория «естественного отбора».....	90
Глава II. Практика «естественного отбора» в области музыкального наследия: от редукции списков к редукции смыслов	
II.1. Поиск исторических прототипов: музыка французских революций.....	105
II.2. Александр Скрябин в конкурсе «композиторов-революционеров».....	129
II.3. Русская композиторская школа: трудный путь к признанию.....	143
II.4. Германоцентричный вектор музыкальной культуры и отклонения от него.....	162
II.5. Вопрос о романтизме&реализме.....	183
II.6. «Итальянщина» и «маэстро революции».....	202
II.7. «Кармен» как образец «советской оперы».....	235

Глава III. Конструирование генеалогии советской музыки: кодификация предтеч	
III.1. Мусоргский.....	265
III.2. Бетховен.....	298
III.3. Вагнер.....	349
III.4. Глинка.....	390
III.5. Чайковский.....	449
Заключение.....	502
Список литературы.....	510

ВВЕДЕНИЕ

Советская эпоха за последние десятилетия стала одним из наиболее притягательных объектов гуманитарных исследований. Однако, невзирая на активный интерес, проблематика, связанная с ней, не теряет научной **актуальности**. В частности, остается значимым изучение советской музыкальной культуры, история которой до сих пор не проанализирована во многих своих аспектах.

Между тем музыкальная культура составляла значительную и отнюдь не маргинальную часть всего культурного поля советской эпохи.

Особое положение, которое музыкальное искусство занимало в идеологии советской эпохи, определилось еще в век романтизма с его апологией музыки как верховного из искусств и было закреплено русскими мыслителями и художниками Серебряного века. Идеи жизнестроения, в которых определение «дух музыки» служило неким паролем к созданию новых художественных миров, унаследовала революционная эпоха, прагматически приспособив их к злободневным нуждам «государственного музыкального строительства».

Музыка продолжала играть значительную роль как в самой общественной жизни, так и в сознании нескольких поколений советских людей. Удержание за ней столь активной функции стало возможным во многом благодаря поддержке новых социальных элит, на протяжении десятилетий сохранявших представление о музыкальном искусстве как системообразующем для формирования нового общества. Первостепенная роль отводилась музыке в проекте «нового человека», который предполагалось осуществить в значительной мере при помощи художественного воздействия на сознание. Воспитательная функция музыки, соперничавшей в этом отношении с театром и изобразительным искусством в представлениях идеологов, неустанно требовавших от нее сближения с

литературой и кинематографом, делала и саму ее одной из важнейших областей идеологической работы.

Социализация музыки стала основополагающим условием ее выживания. Она нуждалась в толкованиях, приспособляющих ее к новой действительности. Уместно вспомнить, как сама советская эпоха трактовала взаимоотношения между музыкой и словом. Своего рода призыв к действию звучал в словах наркома просвещения, обнародованных в начале 1920-х годов: «[Книга] перебрасывает некоторый мост между миром музыки и миром социальным»¹. То, что этот мост должен быть воздвигнут, не подвергалось сомнению. При этом сами способы толкования могли быть различными и, как можно будет увидеть в дальнейшем, идеологическая рецепция классической музыки осуществлялась фактически на всей территории советской культуры.

Исследование идеологической природы процессов рецепции музыкальной классики необходимо для того, чтобы уяснить их значение в деле формирования советской культуры как определенного исторического феномена.

Степень изученности проблемы. Исследование советской культуры за последние годы претерпело значительные изменения. На смену традиционным «черно-белым» постулатам эпохи холодной войны (по обе стороны «железного занавеса») в 1980-х годах пришло новое — более взвешенное отношение к советской эпохе: оттеснив политическую историю, на авансцену выдвинулись социальная и культурная»². Отчасти этому способствовало постепенное открытие архивов и спецхранов с началом перестройки, которое дало возможность принципиально обновить базу источников, обнаруживших неожиданную «широту репертуара». Уже в

¹ Луначарский, А.В. От автора // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. М., 1971. С. 29.

² См.: Fitzpatrick, S. *The Cultural Front: Power and the Culture in Revolutionary Russia*. Ithaka, 1992.

начале нового века филолог и культуролог Е. Добренко констатировал, что «сдвиги, происходящие в западной русистике в последние полтора десятилетия, пожалуй, наиболее заметны в смещении исследовательского интереса с давно установившихся областей и в его концентрации на советской истории, а еще точнее — на сталинской эпохе»¹, и фиксировал «серьезный методологический сдвиг»: «“культурная история” практически полностью вытеснила “политическую историю”, любимицу эпохи холодной войны. <...> Открытие новых областей культурной и политической теории для широких кругов историков и гуманитариев, сама возможность работы над междисциплинарными культурно-историческими проектами если не свели на нет, то заметно смикшировали политическую ангажированность, которая всегда была присуща советологии»². Исследователь, сам неоспоримо принадлежащий к исследовательскому мейнстриму советики, подытоживал в 2009 году: «Усилиями западных ученых разных поколений было создано целое новое исследовательское поле. Назову имена Веры Данам, Катерины Кларк, Ханса Гюнтера, Владимира Паперного, Режин Робэн, Ирины Гуткин, Игоря Голомштока, Джеффри Брукса, Виктории Боннель, Томаса Лахусена, Бернис Розенталь, Ричарда Стайтса, Шейлы Фицпатрик, Эрика Наймана, Светланы Бойм, Катрионы Келли. И это только авторы наиболее известных обобщающих работ по сталинской культуре — я не упоминаю о работах по частным сюжетам культуры сталинизма. Стоит также отметить и то обстоятельство, что это новое поле междисциплинарно по природе, а названные здесь ученые пришли из традиционного литературоведения, истории, истории искусства, архитектуры, социологии, антропологии, лингвистики. Из сделанного за эти же годы в России мне представляется наиболее ценным прежде всего то, что связано с публикацией документов. В особенности — по истории советской цензуры. Упомяну в этой связи книги и

¹ *Добренко, Е.А.* О репрезентологии (к культурной истории сталинизма) // Новое литературное обозрение. 2005. № 1. С. 406.

² Там же.

статьи Дениса Бабиченко, Арлена Блюма, Татьяны Горяевой, Леонида Максименкова. Из концептуальных работ — это прежде всего работы Михаила Рыклина и Михаила Алленова, из работ по конкретным аспектам сталинской культуры — книги Александра Морозова, Натальи Купиной, Марии Чегодаевой, Евгения Громова.

Если в течение постсоветского двадцатилетия сделано было не очень много, то к концу его произошел неожиданный всплеск интереса к предмету, знаменующий рождение нового научного поля уже в России»¹.

Интердисциплинарная природа современной советики предопределила включение музыки в орбиту интереса историков. Так, уже в сборнике работ патриарха советологии Шейлы Фицпатрик «Культурный фронт: власть и культура в революционной России» конца 1970-х появился очерк о судьбе «Леди Макбет Мценского уезда Д. Шостаковича»².

Состояние исследований по советской музыке к концу прошлого десятилетия было подробно проанализировано в диссертации Михаэля Йона, осуществленной в 2009 году в университете Бохума, где функционирует известный Лотмановский центр по изучению советской культуры³. Немецкий исследователь разделил существовавшую к тому времени литературу на несколько тематических разделов: свидетельства эмигрантского круга («второй» и «третьей» волны) с характерным для этого рода воспоминаний преобладанием негативизма, полемику о русском авангарде, также наделенную сильной идеологической окраской как в российских, так и в западных работах; «идеологически конформистские» исследования советских и западных исследователей, отвечающие определенному идеологическому заданию; изучение музыкально-эстетических и

¹ *Добренко, Е.А.* Сталинская культура: двадцать лет спустя // Новое литературное обозрение. 2009. № 95. С. 302.

² *Fitzpatrick, S.* The Cultural Front: Power and the Culture in Revolutionary Russia. P. 183-215.

³ *John, M.* Die Anfänge des sozialistischen Realismus in der sowjetischen Musik der 20er und 30er Jahre: historische Hintergründe, ästhetische Diskurse und musikalische Genres. Bohum, 2009.

идеологических дискурсов советской истории музыки, которые придерживаются некритично воспринятого советского исторического нарратива при несовпадении самой оценки событий. Общим негативным свойством этих работ, таким образом, он считает политическую или идеологическую ангажированность. Действительно, даже такая сенсационно новая тема, как «советский музыкальный авангард», активная разработка которой началась в конце 1970-х годов, интерпретировалась с заметной тенденциозностью, давшей основания для дискуссии¹.

Тем не менее именно изучение музыки советского авангарда, ставшего мировым художественным открытием перестроечной эпохи в различных областях искусства, привело к открытию новых имен, сочинений и привлечению документальных свидетельств в той степени, которая ранее не была характерна для исследований по советской эпохе². Архивные изыскания, ставшие возможными в ином объеме с началом перестройки, привели к значительной активизации публикаторской деятельности³.

¹ См.: *Taruskin, R. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical essays.* Princeton, 1997.

² См., в частности: *Барсова, И.А.* Александр Мосолов: двадцатые годы // Советская музыка. 1976. № 12. С. 77-87; *Gojowy, D.* Neue sowjetische Musik der 20er Jahre. Laaber, 1980; *Roberts, P.D.* Modernism in Russian Piano Music: Scriabin, Prokofiev, and Their Russian Contemporaries. Bloomington, 1993. Vol. 1—2; *Sitsky, L.* Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900—1929. Westport, 1994; *Барсова, И.А.* Русский музыкальный авангард 1920-х годов. Параллели и пересечения с немецкой музыкой // Москва–Берлин. 1900—1950: Каталог выставки. М.; Берлин; Мюнхен; 1996. С. 167-171; *Lobanova, M.* Nikolaj Andreevic Roslavet und die Kultur seiner Zeit. Fr./M., 1997; *Haas, D.E.* Leningrad's Modernists: Studies in Composition and Musical Thought, 1917—1932. N.Y., 1998; *Hakobian, L.* Music of the Soviet Age. 1917—1987. Sweden, 1998; *Barsova, I.A.* Die Rezeption der deutsch-österreichischen Avantgarde in Russland (1911—1948) // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. Н. 6 / hg. v. Н. Loos und E. Müller. Chemnitz, 2000. S. 146-173; *Воробьев, И.С.* Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920—1930-х годов. СПб., 2006; *Воробьев, И.С., Синайская, А.Е.* Композиторы русского авангарда. Михаил Матюшин, Артур Лурье, Владимир Щербачев, Гавриил Попов, Александр Мосолов. СПб., 2007; Сто лет русского авангарда: сб. ст. / ред.-сост. М.И. Катунян. М., 2013; и др.

³ Особую роль сыграло появление сборников: История советской политической цензуры: Документы и комментарии / Росархив, АП РФ, ЦХСД, ГА РФ, РЦХИДНИ, ЦГАЛИ СПб / отв. сост. Т.М. Горяева. М., 1997; Институты управления культурой в период становления 1917—1930 гг. Партийное руководство, государственные органы управления. Серия:

Значение этого процесса как в научном, так и в общественном плане, трудно переоценить. Так, историку-архивисту Л.В. Максименкову в книге «Сумбур вместо музыки: сталинская культурная революция 1936-1938»¹. удалось восстановить картину функционирования организационных структур, ведавших вопросами музыкального искусства, и объяснить механизмы, приводившие в действие культурную политику страны. Одной из поднятых в исследовании тем стала та неоднозначная идеологическая роль, которая была навязана классической музыке (и — шире — классическому искусству) как воплощению эстетического идеала советского искусства в политической кампании 1936 года. Книга ввела в научный оборот конца 1990-х годов ряд ранее недоступных документов, заставив обратить внимание на новые аспекты проблемы «музыка и власть»², связанные с пореволюционным и сталинским периодом³.

К началу XXI века в литературе о музыке в связи с этой проблемой обозначилась новая область исследования: профессиональные музыкальные институции и музыкантское сообщество как специфическая социальная группа⁴. Новая тенденция была заявлена монографией Нейл Эдмунде «Советское пролетарское музыкальное движение», впервые полностью

Культура и власть от Сталина до Горбачева. Документы / Федеральное архивное агентство РГАСПИ, РГАЛИ, ГАРФ. М., 2004.

¹ Максименков, Л. В. Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936—1938. М., 1997.

² Ранее на ту же тему, но на материале более позднего времени, появилось исследование: Богданова, А.В. Музыка и власть: постсталинский период. М., 1995.

³ Корпус политических и идеологических документов, связанных с музыкальной культурой, значительно пополнился с выходом изданий: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917—1953 / сост. А.Н. Артизов и О.В. Наумов. М., 1999; Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов, 1917—1991 / [Межд. фонд «Демократия» (Фонд А.Н. Яковлева)] / сост. Л.В. Максименков. М., 2013.

⁴ В 1980-х годах эту тему попытался раскрыть Борис Шварц в своей ставшей широко известной на Западе в качестве наиболее авторитетного свидетельства о советской музыкальной культуре книге: Schwarz, B. Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917—1981 / enlarged ed., Bloomington, 1983. Однако он не мог привлечь серьезную источниковую базу, поскольку архивы еще не были по-настоящему доступны для исследователей.

посвященной этой странице советской музыки¹. Тему исследования определили борьба за статус элиты и институциональное определение в музыкантском сообществе².

Для отечественной советики 2000-й год стал знаковым благодаря появлению коллективной монографии, созданной усилиями российских и западных исследователей, объединившей под одной обложкой весь спектр исторических специализаций, занимающихся данной эпохой³. Для музыковедения принципиальным стало включение в этот междисциплинарный контекст разделов, посвященных музыке⁴, поскольку это сопоставление высветило возможности новых ракурсов и подходов⁵. Вместе с тем отсутствие в этом списке имен российских исследователей, которые щедро были представлены в других областях наук об искусстве, косвенно характеризовали методологическую и концептуальную оторванность российского музыковедческого сообщества от актуальных научных парадигм в этой области. Однако в своем обзоре исследований по советской музыке Михаэль Йон фиксирует появление в начале XXI века новой перспективной тенденции, характеризуя ее как «фактологически ориентированную реконструкцию советской истории музыки» и выражает надежду на то, что новые подходы в тоталитарных исследованиях, обозначившиеся с началом интереса к сталинизму как культурной истории, приведут к кардинальной смене научной парадигмы в изучении советской музыки, главной установкой которой станет избегание однозначной

¹ *Edmunds, N. The Soviet Proletarian Music Movement. Oxford, Wien [u.a.], 2000.*

² См. также: *Edmunds, N. Music and Politic: The Case of the Russian Association of Proletarian Musicians // Slavonic East and European Review. Vol. 78. № 1. Jan. 2000. P. 66-89.*

³ Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. А. Добренко. СПб., 2000.

⁴ «Соцреализм в советской музыке» (С. 166-182) и «Советская волшебная массовая песня» (С. 1007-1110) Ф. Розинера, «Все бельканто трудящимся или опера сталинской эпохи» Б. Менцель (С. 980-998), «Советская эстрада» Б. Швайцерхоф (С. 999-1006).

⁵ Эта возможность реализовалась и в некоторых западных сборниках (см., например: *La Pasha, R. Amateurs and enthusiasts: folk music and the Soviet state on stage in the 1930s // Soviet Music and Society Under Lenin and Stalin: the Baton and Sickle / ed. N. Edmunds. L. [u.a.], 2004. P. 123-147.*

поляризации оценок. Одним из проявлений этого нового подхода Йон назвал концепцию, которая предлагает «описание процесса как сформулированного политическими интересами социальных групп и переведенного в “большую” политику»¹. Сходную тенденцию зафиксировал Е. Добренко в своем анализе сборника «Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution Inside»², обозначившего новые направления в изучении советского периода. Создание советской элиты и политические тактики власти в отношении социальных страт советского общества стали за последние десятилетия, начиная с работ Ш. Фицпатрик³ ключевыми вопросами. Отдельную тему составляет диалог власти и творческой интеллигенции⁴.

Значительным событием в изучении советской музыки и советской музыкальной культуры можно считать появление книги Эми Нельсон «Музыка для революции»⁵. В этой работе впервые столь полно и репрезентативно обозначен круг центральных вопросов, связанных с взаимоотношениями музыкантского сообщества и властных структур. Эми Нельсон ввела в научный обиход целый ряд событий, понятий, имен и биографий, восстановив подробный и точный в деталях исторический контекст избранного периода. Институциональная задача ее исследования выполнена с завидной ясностью. Из числа важных для данной работы проблем ею впервые поднята на музыкальном материале тема

¹ *John, M.* Die Anfänge des sozialistischen Realismus in der sowjetischen Musik der 20er und 30er Jahre. S. 26.

² *Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution Inside* / ed. C. Kiaer and E. Naiman. Bloomington, 2006.

³ *Fitzpatrick, S.* Stalin and the making of the New Elite // *Slavic Review*. Vol. 38 (Sept. 1979). P. 377-402; *Она же.* Education and Social Mobility, 1921—1934. Cambridge; N.Y., 1979. Позже они вошли в ее сборник статей «The Cultural Front» (Гл. 3. Профессура и советская власть. P. 37-64; Гл.7. Сталин и создание новой элиты. P. 149-182).

⁴ См., например: *Белая, Г.А.* Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М., 1989; *Garrard, J., Garrard, C.* Inside the Soviet Writers' Union. N.Y.; L., 1990; *Добренко, Е.А.* Формовка советского писателя. М., 1999; *Конецны, P.* Builders and Desserts; Students, State and Community in Leningrad, 1917—1941. Montreal and Kingston, 1999; *Dobrenko, E.A.* The Making of the State Writer: Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture. Stanford, 2001; *Янковская, Г.А.* Искусство, деньги и политика: Художник в годы позднего сталинизма. Пермь, 2007.

⁵ *Nelson, A.* Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia. PA., 2004.

«культурности»¹, с которой непосредственно связаны попытки инкорпорации классической музыки (наряду с так называемой «народной») в музыкальный быт и обучение широких масс пореволюционной России усилиями Пролеткульта, Наркомпроса и «мириадов официальных и полуофициальных музыкальных ансамблей, которые выступали перед необразованной и консервативной аудиторией»^{2,3}. Представляется также весьма точным поставленный ею «диагноз» исторической ситуации. Говоря об отборе репертуара с точки зрения его революционности, она замечает: «Эклектизм концертных программ в эти годы [Гражданской войны] отражает разнообразные, а зачастую антагонистичные устремления в музыкальном сообществе. Но также он отражает отсутствие общего согласия в том, что считать “революцией”»⁴. Таким образом, вопрос о специфике культуры проецируется на область дискурсивности и «истории понятий». Ограничившись чрезвычайно кратким периодом — временем НЭПа, Нельсон сумела показать, какая невероятная динамика и плотность событий характерны для раннесоветской культуры. Подобное хронологическое ограничение имеет также методологическую значимость: исследователь советского периода должен учитывать этот головокружительный темп советской истории, чтобы быть предельно конкретным в ее оценках. К числу многих достижений книги принадлежит показ сложной и неоднозначной картины взаимодействия различных политических и художественных сил на социальном поле, результатом которого становились неожиданные

¹ Само понятие, уже отрефлексированное до нее в советике (см. Данхэм, Фицпатрик), ею не употребляется в этом виде, но рядоположные явления («культуртрегерство», «культурная музыка») тонко анализируются в связи с историческими ситуациями (см. гл. 1), на основании чего можно уточнить и принятую датировку, сдвинув ее с эпохи «большого террора» (Конквест) к периоду Гражданской войны.

² Nelson, A. *Music for the Revolution*. P. 31. Одной из первых этот тезис был развит исследовательницей истории этого объединения Линн Малли, писавшей, в частности: «Роль Пролеткульта в деле распространения “культуры классиков”, к сожалению, не получила должной оценки» (Малли, Л. Культурное наследие Пролеткульта: один из путей к соцреализму? // Соцреалистический канон. С. 183-192).

³ Nelson, A. *Music for the Revolution*. P. 31.

⁴ Там же.

институциональные и идеологические решения¹. Среди влиятельных факторов ею учтены и материальные условия, и внутривнутрипартийная борьба, и воздействие унаследованных еще с дореволюционных времен социальных и творческих практик.

Последнее обстоятельство также выдвинулось в последние годы на авансцену обсуждения советской культуры². В начале 1990-х на музыкальном материале А. Вермейер показал влияние философии модерна на комплекс идей революционной эпохи³. Идея преемственности революционной утопии от идей Серебряного века и искусства предреволюционного периода в значительной степени определила пафос и концепционную новизну сборника «Соцреалистический канон». Значительный вклад в эту тему на музыкальном материале удалось сделать М. Фроловой-Уолкер, избравшей в качестве предмета обсуждения репрезентацию национализма и ее метаморфозы в русской музыкальной культуре⁴, М. Йону в его диссертации, где убедительно раскрыта преемственность музыкально-идеологических, эстетических и художественных программ первых лет революции от дореволюционных и трансформации этих начал в дискурсе соцреализма. Аналогичный вывод применительно к российскому музыкальному образованию делает Линн Сарджент, приходя к выводу о том, что в основе всей советской его системы

¹ См. также: *Nelson, A. La politique musicale de Lounatcharski. L'art pour le peuple // Lénine, Staline et la Musique. Musée de la musique. 12 octobre 2010 — 16 janvier 2011. Paris, 2010. P. 87-95.*

² Вопрос одним из первых был поставлен Борисом Гройсом (см., в частности: *Groys, B. The Birth of Socialistic Realism from the Spirit of the Avant-Garde // The Culture of the Stalin Period / ed. H. Günther. N.Y., 1990. P. 122-147*). Идея преемственности революционной утопии от идей Серебряного века и искусства предреволюционного периода в значительной степени определила пафос и концепционную новизну сборника «Соцреалистический канон».

³ *Wehrmeyer, A. Studien zum Musikdenken um 1920. Fr./M., 1991.*

⁴ *Frolowa-Walker, M. Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin. New Haven; L., 2007.*

лежали принципы и законы, оформленные в ходе деятельности ИРМО¹: «Даже новые инициативы народного музыкального образования не были новыми во всем; они только продолжали и развивали предреволюционные формулы»². Причиной тому она видит «сильную инфраструктуру и культурную идентичность, созданные в России в течении XIX века»³.

Не только в книгах Эдмундс, Нельсон и Сарджент, но и в диссертации Йона, которая нацелена на выявление принципов формирования «советского стиля» в музыке, институциональные вопросы фактически занимают центральное место. И это не случайно — в данную эпоху и в данных обстоятельствах способ «обобществления художественных ценностей», их апроприации непосредственно влиял на творческие процессы и свойства создаваемых артефактов. Именно поэтому институциональная (т.е. социологическая) проблематика остается чрезвычайно важной для изучения советской музыки. Ей посвящены специальные исследования последних лет: книги К. Томова⁴, С. Микконена⁵ и М. Хэррала⁶, в центре которых оказалась деятельность Союза советских композиторов в сталинский период. Принципиально по-новому проблема была поставлена Е.С. Зинькевич на примере деятельности СК Украины: «Говоря о судьбе музыкального искусства в тоталитарные времена, мы обычно сосредотачиваем внимание на творчестве. И почти никогда не ставим вопрос: а что же происходило с музыковедением? Речь идет не о тех или других лицах, а об отрасли в целом — развитом и сложном организме, который имеет общее “кровообращение” со всей культурой. Ведь общеизвестно: именно состояние музыковедения —

¹ *Sargeant, L.M.* Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Cultural Life. N.Y., 2011. P. 263. См. также: *Mitchell, R.* Nietzsche's Orphans: Music and the Search for Unity in Revolutionary Russia, 1905—1921: PhD diss. Illinois, 2011.

² *Sargeant, L. M.* Harmony and Discord. P. 283.

³ *Ibid.* P. 282.

⁴ *Tomoff, K.* Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939—1953. N.Y., 2006.

⁵ *Mikkonen, S.* Music and Power in the Soviet 1930s: A History of Composers' Bureaucracy. N.Y. [u.a.], 2009.

⁶ *Herrala, M.E.* The struggle for control of Soviet music from 1932 to 1948 : Socialist realism vs. Western formalism. Lewiston, 2012.

едва ли не самый убедительный показатель состояния музыкальной культуры»¹. С этой точки зрения музыковедческую деятельность советского периода попыталась рассмотреть Т.В. Букина, сделав акцент на перипетиях музыкальной социологии в советской культуре².

Наиболее полно вопрос о формировании и функционировании музыкальных организаций, обществ и собственно всей научно-образовательной и творческой музыкальной жизни до окончания сталинской эпохи освещен в фундаментальном исследовании Е.С. Власовой³.

Несомненно, книга Власовой выходит за рамки исследования институциональной истории музыкального сообщества в сталинский период: ею поднят значительный пласт проблем, связанных с музыкальной культурой этого времени. В зоне внимания автора находятся разнообразные процессы, приведшие к кампании 1948 года, которая определяется здесь как кульминационное событие истории советской музыкальной культуры. В книге привлечен громадный архивный материал, охватывающий большой временной период — бурное тридцатилетие советской музыки. С избранной нами темой эта работа контактирует в первую очередь в тех ее фрагментах, где речь идет о репертуаре и цензурных запретах на музыкальную классику. Власовой удалось впервые подробно исследовать вопрос о репертуаре в идеологических документах 1920-х-1940-х годов⁴. Как становится ясно, он

¹ *Зинкевич, Е. С.* В объятиях государства. Музыковедение и государственная идеология [Электронный ресурс] // Музыкальная наука на постсоветском пространстве: межд. интернет-конф. М., 2000. № 2. URL: musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/02/Zinkevich.pdf.

² *Букина, Т. В.* Музыкальная наука в России 1920—2000-х годов (очерки культурной истории). СПб., 2010; *Букина, Т. В.* Идея музыкальной культуры и способы ее концептуализации в отечественной научной традиции советской и постсоветской эпох: автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2012.

³ *Власова, Е. С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М., 2010.

⁴ Изучением особенностей западного классического репертуара в концертной практике в последнее время занялась английская исследовательница Полин Фэйрклаф: *Fairclough, P.* Don't Sing it on a Feast Day: the reception and performance of the Western sacred music in Soviet Russia // *Journal of the American Musicological Society*. 2012. Vol. 65. P. 67-111; *Она же:* Symphonies of the Free Spirit»: the Austro-Germany Symphony in early Soviet Russia // *The Cambridge Companion to the Symphony* // ed. J. Horton. Cambridge, 2013. P. 358-375.

был одним из центральных, что позволяет констатировать определяющую роль работы над репертуаром в художественно-идеологических процессах рассматриваемого периода. Именно это соображение заставляет выдвинуть на первый план предлагаемого исследования вопрос об идейно-эстетических основах и механизмах рецепции классики в раннесоветский и сталинский период.

Проблема роли классического наследия в музыкальном искусстве советской эпохи закономерно возникала на страницах любых учебников и монографий по истории советской музыки. В последнее время писали о ней и создатели масштабных «историй музыки» — Тарускин, делая в этой связи акцент на именах Бетховена и Чайковского¹, и Доротея Редепеннинг, намечая более обширную картину взаимодействия советской культуры с классическим музыкальным наследием². Роли вагнеровской музыки в советской культуре посвящены статьи Розамунд Бартлетт и раздел ее книги «Вагнер и Россия»³.

Беглое обозначение границ обозначенной темы, сформировавшихся к началу первого десятилетия нынешнего века в отечественном музыкознании, сфокусировано Т.И. Науменко на проблеме мифотворчества⁴. В центре ее оказываются, по констатации автора, портреты композиторов: «Ведь в советские годы, по сути, была заново переписана значительная часть истории

¹ *Taruskin, R. Defining Russia Musically. P. 95-96; Он же. Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music. Oxford, 2009. P. 777.*

² *Redepenning, D. Geschichte der russischen und sowjetischen Musik. B. II: Das 20. Jahrhundert. 2 Teilbände. Laaber, 2008 (см., в частности: S. 240, 265, 273—277, 308, 310, 317, 351, 353, 360, 382, 411).*

³ *Bartlett, R. Wagner and Russia. Cambridge, 1995. P. 219-296 (ч. III). См. также: Redepenning, D. Von der «Verfälschung durch die Faschisten» zur «Verwirklichung des Mythos» Richard Wagner in der Stalin-Ära. Eine Dokumentation anhand der Tages- und Fachpresse // Richard Wagner im Dritten Reich / hg. von S. Friedländer u. J. Rösen. München, 2000. S. 230-250; Fairclough, P. Wagner Reception in Stalinist Russia // The Legacy of Richard Wagner: Convergences and Dissonances in Aesthetics and Reception / ed. L. Sala. Speculum musicae 18. Turnhout, 2012. P. 309-326.*

⁴ *Науменко, Т.И. Текстология музыкальной науки. М., 2013. Гл. III. Постсоветские деконструкции. Раздел «Деконструкция мифа». С. 119-134.*

мировой музыки»¹. Исследователь обобщает результаты развития области рецептивных исследований, посвященных отечественными музыковедами (М. Рахмановой², С. Фроловым³, П. Луцкером и И. Сусидко⁴, Л.В. Кириллиной⁵, Л.А. Купец⁶, а также автором данной работы) ряду русских и зарубежных композиторов. К этому списку можно добавить имена западных исследователей, чье внимание привлек этот мифотворческий процесс⁷. Тем не менее рецепция классического наследия остается одной из практически неисследованных областей истории советской музыкальной культуры.

Кроме того, как правило, подобная проблематика осмысливается исключительно внутри собственно музыкальной сферы и в основном сводится к вопросу эстетических и стилистических влияний. Идеологическая составляющая этих процессов и ее роль на их оформление и протекание остается неизученной, не исследованы и особенности риторической репрезентации нового образа классического наследия, созданного в советские годы, ее прагматика. Как пишет Т.И. Науменко, «именно с осознания громадного потенциала языка как инструмента власти начиналось строительство и советского дискурса. <...> И если эта «словесность», представляющая самодостаточный феномен советской (и постсоветской) политической и культурной жизни, уже обзавелась достаточно солидной литературой в области философии, литературоведения и лингвистики, то

¹ Там же. С. 128.

² Рахманова, М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1995.

³ Фролов, С.В. Глинка без глянца // Газета. 2004. 31 мая.

⁴ Луцкер, П.В., Сусидко, И. П. Моцарт и его время. М., 2008.

⁵ Кириллина, Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. М.: Московская консерватория, 2009.

⁶ Купец, Л.А. Официальные образы русского Шопена (историографический экскурс) // Петербургская музыкальная полонистика. Вып. 4. СПб., 2004. С.28-38; Она же. Советский миф о Бизе: контексты и подтексты // Социология музыки. Новые стратегии в гуманитарных науках. Сб. ст. / ред.-сост. В. Валькова, Е. Ключникова. М., 2011. С. 181-190.

⁷ См.: Gaub, A. Mikhail Glinka as Preached and Practiced in the Soviet Union Before and After 1937 // Journal of Musicological Research. 22 (2003). P. 101-34; Smřz, J. Symphonic Stalinism: Claiming Russian Musical Classics for the New Soviet Listener, 1932—1953 / Osteuropa (Münster in Westfalen, Germany). Vol. 4. Osteuropa Series. Berlin, Münster : LIT Verlag, 2011. P. 103-131 (part III – «Sovetizing the Biographies of Russian Composers»).

музыкознание, несколько абстрагируясь от других гуманитарных наук, только начинает поворачиваться к этой теме»¹. Действительно, сегодняшняя ситуация советики в описании Добренко² во многом предопределена методологической рефлексией, обращенной под влиянием «лингвистического сдвига» в гуманитарных науках в том числе и на проблему исторического нарратива. Сходная ситуация намечается, по-видимому, и в российском музыкознании. Так, в недавних исследованиях И.С. Воробьева³ рассматривается, в частности, процесс «искусственного моделирования» «большого стиля» в советской музыке как теоретического — нарративного — «конструирования»⁴.

Особенности исторического нарратива в области «слова о музыке», равно как обусловленность различными идеологическими и художественными контекстами, а также взаимодействие с различными сферами творчества подлежат анализу и в предлагаемом исследовании.

Объектом предлагаемого исследования являются восприятие, смысловая адаптация и идеологическая интерпретация музыкальной классики в советской культуре. **Предмет** исследования — задачи, механизмы и результаты этих процессов. Хронология сфокусирована на первой половине XX века (раннесоветском и сталинском периоде), когда советская культура обретала свою специфику, претерпевая особенно заметные трансформации, и музыкальное искусство сохраняло за собой особую роль в

¹ Науменко, Т.И. Текстология музыкальной науки. С. 82.

² Добренко, Е.А. Сталинская культура: вслушиваясь в письмо, читая голос (Обзор исследований по истории сталинизма) // Новое литературное обозрение. 2012. № 117. С. 490-502.

³ Воробьев, И.С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930—1950-е годы). СПб., 2013; *Он же*. Кантатно-ораториальный жанр в советской музыке 1930-х—1950-х годов: к проблеме соцреалистического «большого стиля»: дис. ... д-ра искусствовед. Ростов-на-Дону, 2013.

⁴ Воробьев, И.С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930—1950-е годы). Гл. 8. «Большой стиль» и мифологический универсум соцреализма в отражении музыкального прагматического нарратива (на примере журнала «Советская музыка» 1933—1953 годов). С.157-215.

обществе. **Цель** работы — определить значение идеологической рецепции музыкальной классики в культуре советской эпохи.

Задачи:

— реконструировать воззрения партийных идеологов раннесоветского периода на роль музыки в обществе и ее место в проекте «нового человека»;

— обобщить основные идейно-эстетические позиции раннесоветского «слова о музыке» в отношении классического наследия;

— проследить следствия практического претворения этих идейно-эстетических постулатов в советской культуре с конца 1910-х по начало 1950-х годов;

— описать идеологическую работу по конструированию генеалогии советской музыки в контексте социальных и художественных преобразований эпохи;

— обобщить особенности музыкально-критического дискурса эпохи: его риторическую природу и круг центральных вопросов;

— установить степень влияния рецепции музыкальной классики на формирование советской культуры.

Методология и материал исследования. Рецепция в современном музыкознании определяется двояко: «как история социальных откликов на явления искусства и как эстетика, которая наделяет особым правом эти отклики»¹. Таким образом, основой исследования рецептивной истории должны стать методологические предпосылки «рецептивной эстетики». Прокламированный во второй половине прошлого века так называемой «констанцской школой» (в трудах ее виднейших представителей — Х. Вайнриха, В. Изера, Г.-Р. Яусса, Р. Варнинга) этот давно доказавший свою жизнеспособность в гуманитарном знании подход предлагает в качестве аксиомы тезис о том, что разнообразные интерпретации произведения составляют значительную, если не определяющую часть его смыслового

¹ *Samson, J.* Reception // *The New Grove Dictionary of music and musicians* in 29 vol. / ed. S. Sadie. Vol. 20. N.Y., 2001. P. 171.

поля. Так, еще в конце прошлого века Яусс писал о том, что историческая жизнь художественного произведения непредставима как без активного участия адресата, так и без влияния процессов, которые не являются в узком смысле слова («имманентно») художественными¹. Его теоретический проект был связан «с изучением больших пластов литературы и искусства с точки зрения их вовлеченности в круг восприятия»².

«История рецепции» уже к концу 1970-х годов обрела прочное положение в кругу филологических дисциплин, став неотъемлемой частью таких основополагающих филологических дисциплин, как литературная социология, герменевтика, структурализм и история литературы. Современная социология искусства в лице ее признанного классика Пьера Бурдьё также акцентирует внимание на истории восприятия произведения, которую называет неотъемлемым дополнением истории его «производства», «так как любое произведение в некотором роде создается дважды, а именно первый раз автором и другой раз воспринимающим его, или, точнее, обществом, которому принадлежит этот воспринимающий»³. Последователи другого классика — крупнейшего представителя современной герменевтики Х.-Г. Гадамера, констатируют вслед за ним, что история рецепции «перестала быть побочным придатком произведения, ничего не добавляющим к его пониманию. Напротив, она подчеркивает относительность горизонта понимания интерпретатора, который зависим от традиции понимания, в которой он сам, большей частью неотрефлексировано, находится. <...> История рецепции приводит к раскрытию заложенного в произведении смыслового потенциала. <...> Ее изучение служит лучшему пониманию самого художественного произведения. <...> К двум функциям — история рецепций как средство для дистанцирования от своей собственной точки

¹ *Jauss, H.R. Literaturgeschichte als Provokation // Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis / hg. v. R. Warning. Aufl. 3. München. 1988. S. 127.*

² *Зись, А.Я., Стафеецкая, М.П. Методологические искания в западном искусствознании. Критический анализ современных герменевтических концепций. М., 1984. С. 104.*

³ *Bourdieu, P. Zur Soziologie der symbolischen Formen. Fr./M., 1970. S. 175.*

зрения и история рецепций как резервуар тех значений, которые должны способствовать более широкому пониманию художественного произведения, — в качестве третьей функции присоединяется литературно-историческая»¹.

Западное музыкознание обнаружило интерес к рецептивному ракурсу изучения истории музыки уже с начала 1970-х годов². Роль катализатора развития рецептивной теории в музыкознании сыграли симпозиумы в Болонье (1987) и Ганновере (1988)³. К концу века влияние рецептивистики предопределило новый поворот в англо-американской науке о музыке. Как пишет Дж. Сэмсон, «одна из задач этих музыковедов была, прежде всего, в разрушении предположения о независимом характере музыкального произведения, а изучение рецепции предлагает особый путь к этой цели»⁴. Рецепция в современном музыкознании определяется двояко: «как история социальных откликов на явления искусства и как эстетика, которая наделяет особым правом эти отклики»⁵. Так, А.В. Михайлов, откликаясь на исследование Эггебрехта, посвященное бетховенской рецепции, писал: «Главной задачей Эггебрехта было не “разоблачать” всевозможные литературные интерпретации Бетховена с их надуманностью, а показать, что “вербальная интерпретация” Бетховена — это реальный способ “исторического разворачивания художественного феномена”⁶, способ его постижения. Способ, подсказанный самой сутью феномена»⁷.

Значение рецептивной истории произведения стало осмысляться в отечественном музыкознании приблизительно в те же годы, когда эти

¹ Grimm, G. Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. München 1977. S. 12-13.

² См. об этом: Samson, J. Reception. P. 171.

³ См.: Brinkmann, R. Zur neueren Rezeptionsästhetik // Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna 27 agosto-1 settembre 1987). Torino, 1990. S. 668-675; Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft / hg. v. H. Danuser und F. Krummacher (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 3). Laaber, 1991.

⁴ Samson, J. Reception. P. 177.

⁵ Ibid. P. 171.

⁶ Eggebrecht, H.H. Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Wiesbaden, 1972. S. 23.

⁷ Михайлов, А.В. Бетховен: преемственность и переосмысления // Михайлов, А.В. Музыка в истории культуры / редкол.: Е.И. Чигарева (ред.-сост.), О.В. Лосева, Д.Р. Петров, Е.М. Царева, В.С. Ценова. М., 1998. С. 33.

вопросы были поставлены в западной филологии и науке об искусстве¹. Особую роль в этом процессе сыграла своего рода легитимизация изучения «слова о музыке» в дисциплине «музыкальная историография», которая, по инициативе М.С. Друскина в конце 1970-х годов была введена в учебный курс ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова, хотя сами солидные труды на эту тему появлялись и ранее². Очевидно, что крупнейший советский историк музыки мыслил этот предмет как своего рода «корректирующее» дополнение к основным учебным дисциплинам — «истории музыки» и «анализу музыки», стремившимся к утверждению неких «объективных позиций» в интерпретации музыкальных произведений. Об этом отчетливо свидетельствуют его тезисы конца 1980-х годов о необходимости совмещения исторического и актуального контекста в оценке произведения³.

Закономерно, что рецептивные исследования в первую очередь исследуют исторические судьбы композиторов-классиков и самого классического наследия, традиционно являющихся объектами наиболее активного переосмысления⁴. В центре подобных исторических коллизий неизменно оказывается «борьба вокруг слов» (как озаглавлена одна из статей

¹ Друскин, М.С. Вопросы музыкальной историографии: на зарубежном материале // Современные вопросы музыкознания / отв. ред. Е.М. Орлова. М., 1976. С. 87-114.

² Кремлев, Ю.А. Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики XIX века: в 3 т. Л., 1954—1960; Ливанова, Т.Н. Оперная критика в России: в 2 т. М., 1966—1973 (Т. I, вып. 1 – совместно с В.В. Протопоповым).

³ Друскин, М.С. О биографическом методе // Очерки, статьи, заметки. Л., 1987. С. 242.

⁴ См, например: *Lissa, Z. The Musical Reception of Chopin's Works // Studies in Chopin / ed. by D Zebrowski. Warsaw, 1972. P. 7-29; Beckett, L. Wagner and his Critics // The Wagner Companion / ed. by P. Burbidge and R. Sutton. L., 1979. P. 365-388; Turbow, G.D. Art and Politics: Wagnerism in France // Wagnerism in European Culture and Politics / ed. By D.C. Large and W. Weber. Ithaca and L., 1984. P. 134-166; Herz, G. Johann Sebastian Bach in the Early Romantic Period // Essays on J.S. Bach. Ann Arbor, 1985. P. 67-109; McClary, S. The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year // Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception / ed. by R. Leppert and S. McClary. Cambridge, 1987. P. 13-62; Sipe, T. Interpreting Beethoven: History, Aesthetics and Critical Reception: Diss., Univ. of Pennsylvania, 1992; Carew D. Victorian Attitudes to Chopin // The Cambridge Companion to Chopin / ed. by J. Samson. Cambridge, 1992. P. 222-245; Samson, J. Chopin Reception: Theory, History, Analysis // Chopin Studies 2 / ed. by J. Rink and J. Samson. Cambridge, 1994. P. 1-17; Burnham, S. Beethoven Hero. Princeton, 1995; и др. Впоследствии этот список многократно приумножился и продолжает пополняться.*

гадамеровской исследовательской школы¹). Как пишет У. Эко, «идеология формирует предпосылки для риторики <...>»². Особенности такой риторики и становятся предметом специального изучения.

Именно поэтому в западном музыковедении последнего времени традиционные положения «музыкальной историографии», развиваемые под влиянием «истории рецепций», находят продолжение в так называемой «истории понятий» (Begriffsgeschichte), или «истории дискурсов» (Diskursgeschichte)³, которая стала неотъемлемой составной частью музыковедческих специализаций — сохраняя остроту новизны, она все же постоянно присутствует в лекционных списках музыковедческих факультетов немецких университетов и консерваторий, о чем свидетельствует статистика, приведенная осенним номером журнала «Musikforschung» за 2002 год⁴.

Традиционный для историографии подход предполагает анализ того, что сознательно хотел заявить автор, фиксирует наличие тех тем и вопросов, которые он сам прокламирует, тогда как «история дискурсов и понятий» выявляет стратегии авторской речи, порой возникающие и, помимо желания, — имплицитно «встроенные» в нее. Это определяющий для данного направления принцип: «корпус [текстов] сам конституирует объект исследования <...>. Анализ аргументаций <...> представляется одной из наиболее подходящих форм, в которых в духе “глубинной семантики” можно попытаться анализировать и раскрыть невысказанное, неочевидно

¹ Lübbe, H. Der Streit um Worte. Sprache und Politik // Das Problem der Sprache / hg. v. H.-G. Gadamer. München. S. 351-371.

² Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.; М., 2006. С. 109-110.

³ См., например: Brenk, M. Die Musik der 20-er Jahre: Studien zum ästhetischen und historischen Diskurs, unter besonderer Berücksichtigung von Kompositionen Ernst Toch's. Fr./M. [u.a.], 1999; Geck, M. Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs 1848—1871. Kassel, [u.a.], 2001.

⁴ Adam N., Heesch, F., Rode-Breymann, S. Unzufriedenheit in der Disziplin // Die Musikforschung. 2002. H.3. S. 251-259.

выраженное <...>»¹. Задачи такой методологии очевидным образом ориентированы на выявление «мотиваций, ментальных и мировоззренческих особенностей, лежащих в основе текстов, а в перспективе — на анализ конкретно-исторических общественных и культурных ситуаций, повлиявших на их оформление»².

Несколько позднее, чем «история понятий», в англо-американской науке в работах Дж. Покока и К. Скиннера возникла так называемая «история концептов» (History of Concepts), которая, также анализируя понятия, «отличается от анализа семантики понятий тем, что не столько интересуется самими значениями, сколько связывает их трансформации с определенными политическими функциями, аргументами и идеологиями»³. В качестве общих для обеих школ теоретических установок отечественный исследователь называет следующие⁴: 1. Принцип контекстуализации (как «реконструкции общего политического, социально-экономического и культурного контекста», включая мотивацию и целеполагание автора текста); 2. Принцип жанрового многообразия используемых текстов («<...> совершенно недостаточно сколь угодно пристального чтения отобранных “значимых” трудов “великих авторов”, а требуется радикальное расширение как набора изучаемых текстов, так и круга их создателей, включая сюда словари, толковники, пособия и прочую “подручную” литературу той или иной

¹ Busse, D., Teubert, W. Ist Diskurs ein sprachwissenschaftliches Objekt? Zur Methodenfrage der historischen Semantik // Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik / hg. v. D. Busse, F. Hermanns, W. Teubert. Opladen, 1994. S. 15, 23.

² Ibid.S.25. См. также: Hermanns, F. Linguistische Anthropologie. Skizze eines Gegenstandsbereichs linguistischer Mentalitätsgeschichte // Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik. S. 29-59; Он же: Der Sitz der Sprache im Leben: Beiträge zu einer kulturalistischen Linguistik. Berlin, 2012. S. 3-36 (раздел «Sprachgeschichte als Mentalitätsgeschichte»).

³ Тимофеев, Д.В. Методология истории социально-политических понятий в контексте исследования процесса адаптации либеральных идей в России первой четверти XIX века // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 34 (249). История. Вып. 48. С. 133-140.

⁴ Там же.

эпохи»)¹; 3. Принцип системности («<...> писать историю отдельных изолированных понятий весьма сложно и даже невозможно»²); 4. Принцип «двух временных горизонтов» (совмещение в высказывании «пространства опыта» и «горизонта ожидания»); 5. Принцип сочетания «диахронного» и «синхронного» подходов («<...> увидеть появляющиеся расхождения между старыми значениями этого слова, относящимися к некоторому исчезающему факту, и новым содержанием этого же самого слова»³).

Таким образом, гуманитарная наука, развиваясь, не уклоняется от того генерального направления, что было намечено в последней трети прошлого века исторической школой «Анналов», один из лидеров которой Ле Гофф отчетливо сформулировал злободневные задачи историка, включая «новую концепцию документа, сопровождаемую отчетливо критическим его прочтением». Другим лозунгом этой «научно-гуманитарной революции» было обоснование того, что «нет документов, не обладающих ценностью; все они, сознательно или бессознательно, являются продуктами прошлых обществ <...>. Все документы, которые оставила историческая формация, должны быть приняты во внимание и серьезно освоены, включая литературные и художественные произведения»⁴.

«Модернизация» академически укорененной стратегии «музыкальной историографии» заставляет пересмотреть подход к выбору материала. Как ясно из вышесказанного, здесь существенны в первую очередь те тексты о музыке, которые отражают и одновременно формируют систему социально-культурных ценностей, иерархии композиторов-классиков и самих шедевров классической музыки в глазах общества — социальную мифологию. С этой

¹ *Скиннер, К.* Из доклада «О маловажности великих текстов». Цит. по: Там же. С. 135.

² *Козеллек, Р.* К вопросу о темпоральных структурах в историческом развитии понятий. Цит. по: Там же. С. 136.

³ *Козеллек, Р.* Теория и метод определения исторического времени. Цит. по: Там же. С. 138.

⁴ *Le Goff, J.* Neue Geschichtswissenschaft // Die Rückeroberung des historischen Denkens. Grundlagen der Neuen Geschichtswissenschaft / hg. v. J. Le Goff, R. Chartier, J. Revel. Fr./M., 1990. S. 11-62.

точки зрения большой интерес для исследователя социальных мифологий, к которым может быть причислена и «мифология музыки», представляет, по выражению Р. Барта, «анонимная и аморфная масса расхожих слов и представлений», названная им греческим словом «докса»¹. Такой «доксой» музыковедения является корпус критических и публицистических текстов советской эпохи как свидетельство особого мифологического мышления советской эпохи, запечатленное в слове выражение ментальных представлений о сути музыкально-исторического процесса, отражение специфических представлений эпохи об искусстве и его роли в общественной жизни, наконец, «коллективного бессознательного» времени.

Но «слово о музыке» не всегда получает вербальную форму выражения. Говоря метафорически, «словом», т.е. смысловой интерпретацией, может становиться и визуальный образ. Богатыми возможностями такого рода располагают искусство театра и кино, где они подкрепляются еще и использованием вербального текста². Сфера визуальности, своей значительной частью ориентированная на массовую аудиторию, обладает мощным потенциалом воздействия на коллективное бессознательное³, и не учитывать ее при анализе мифологического сознания XX века невозможно. Комментирующую функцию по отношению к сочинениям-предшественникам способны брать на себя и музыкальные произведения, хотя аналитические констатации такого рода в силу значительной эзотеричности самого музыкального материала заведомо обладают большой долей субъективности. Они очевидным образом наименее пригодны для идеологизации и в этом своем качестве почти неизбежно апеллируют к вербальным средствам, включая такие, как программность или

¹ Барт, Р. Удовольствие от текста // Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1989. С. 462-517.

² Доказательству того, что советская идентичность формировалась в значительной степени под воздействием визуальных искусств, посвящена книга: *Widdins, E. Visions of New Land: Soviet Film From the Revolution to the Second World War*. New Haven; L., 2003.

³ См. об этом: *Сальникова, Е.В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты*. М., 2008.

«слово, спрятанное в музыке» (Б. Кац). Поэтому музыкальное творчество выступает в данной работе как одна из сфер приложения идеологической работы в ряду других искусств. Собственно музыкальной (композиторской и исполнительской) рецепции классического наследия в советском искусстве по справедливости должно быть посвящено отдельное исследование.

Художественные тексты в свою очередь побуждают исследователя использовать такие уже широко опробованные аналитические подходы, как историко-контекстуальный, компаративистский, а также вошедший в обиход наук об искусстве в последней трети прошлого века — интертекстуальный.

Таким образом, поскольку материал предлагаемого исследования должен составлять широкий и разнообразный по своему спектру круг источников, то и сам характер материала каждый раз диктует методологические принципы подхода к нему из числа заявленных нами. В этот круг входят музыкально-критические и музыковедческие работы указанного периода, политические документы, идеологические манифесты, музыкальные и литературные произведения, кинематографические полотна, прямо или косвенно связанные с музыкальной проблематикой, свидетельства театральной истории и т.д.

Научная новизна. В диссертации впервые анализируется репрезентативный корпус исторических, музыкально-критических и художественных текстов советского времени, интерпретировавших проблемы классической музыки. Таким образом, воссоздается комплексная картина положения музыкального наследия в советской культуре, определяются его социальные функции и место в идеологических проектах эпохи. Восстанавливаются исторические контексты культурной политики, художественной и собственно музыкальной жизни, композиторской, исполнительской и музыкально-научной деятельности, повлиявшие на восприятие музыкального искусства и закрепление за ним особой социальной роли. Подробно анализируется конструирование «генеалогии» советской музыки, предопределившее направление и оформление творческих процессов

в области музыкального искусства (в его композиторской и исполнительской составляющих), а также особенности музыкальной «картины мира» прошлого, созданные в первую очередь музыковедческим сообществом и получившие статус идейно-эстетических канонов, предъявляемых музыке настоящего и будущего.

На защиту выносятся следующие положения:

– в первые же годы после революции музыкальное искусство рассматривалось как один из важнейших инструментов создания «нового человека»;

– в целях подобной антропологической перестройки первоначально выдвигались различные утопические музыкальные проекты, имевшие дореволюционный генезис;

– переход к концепции «культурности», наметившийся в конце 1920-х годов, ознаменовал выдвижение на первый план советской культуры работу по идеологической адаптации музыкального классического наследия как исторически апробированной художественной ценности, пригодной для осуществления всеохватного воспитательного проекта;

– основная роль в процессах адаптации музыкальной классики к новым идеологическим запросам была доверена музыковедению, перед которым встала задача тотального переписывания истории музыки;

– сверхзадачей этой работы оказалось создание генеалогии советской музыки: отбор и кодификация ее желательных предтеч с целью выработки идеологически пригодного эстетического канона современного композиторского творчества;

– главной идеологической доктриной советского музыковедения 1920-х годов стала теория «естественного отбора», разделявшаяся представителями различных, порой антагонистичных группировок и предполагавшая осуществление масштабной редукции классического наследия;

– тактика редукции музыкальной классики в течение второй половины 1920-х–первой половины 1930-х годов сменилась с редукции списка имен композиторов-классиков на редукцию смыслов их шедевров;

– утверждение к концу 1930-х годов «генеалогического древа» советской музыкальной культуры привело к выдвиганию на ее первый план нескольких композиторских имен, борьба за идеологическое присвоение которых оказалась особенно напряженной (Мусоргский, Бетховен, Вагнер, Глинка, Чайковский);

– преобладающий германцентричный вектор, взятый отечественной музыкальной культурой еще в предреволюционный период, сменился в середине 1930-х явственной ориентацией на отечественные исторические прототипы, что было частью объявленной идеологической кампании по «реабилитации русской истории»;

– помимо музыковедческого дискурса идеологическое присвоение музыкальной классики активно осуществлялось в самом музыкальном искусстве и в других сферах художественного творчества, внедряя ее новое понимание в сознание массовой аудитории;

– музыкальная классика в ее адаптированном советской культурой для массового восприятия виде стала частью общей культурной памяти и одним из оснований для восстановления культурной и национальной идентичности, поколебленной социальными сдвигами начала века;

– идеологическая адаптация музыкальной классики базировалась на тех же мифотворческих процедурах, которые лежали в основе всей идеологической работы советского периода и, следовательно, основные ее положения, в значительной своей части не пересмотренные в отечественной науке и продолжающие функционировать в российском образовании и музыкальном просветительстве, требуют принципиального пересмотра.

Практическая ценность. Интердисциплинарный характер исследования предопределяет его интерес для самых широких кругов гуманитариев — специалистов в области истории и теории музыки,

музыкантов-исполнителей, историков и философов, исследователей русской и советской культуры, искусствоведов и литературоведов, политологов и управленцев. Поскольку в работе обобщается контекстный анализ ранее не привлекавших внимания исследователей источников, она может послужить основой как для расширения и углубления уже существующих курсов истории советской, русской и зарубежной музыки, а также музыкальной историографии, так и для появления новых спецкурсов, проблематизирующих вопросы рецепции музыкального искусства в разных сферах — от идеологических до художественных. Осознание того, до какой степени исторически обусловлено наше сегодняшнее толкование классики, представляется автору, тесно связанному своей деятельностью с музыкальным образованием, наукой и просветительством, до сих пор совершенно недостаточным в отечественном музыкальном сообществе.

Апробация. Основные научные выводы, полученные в процессе работы, апробированы в монографии и статьях (на русском, английском, немецком и итальянском языках), опубликованных в журналах, рекомендованных ВАК РФ, а также рецензируемых журналах России и зарубежья, сборниках научных работ и материалов международных, всероссийских и зарубежных конференций и симпозиумов. Ряд положений вошел в курсы истории русской, зарубежной, и современной музыки, а также семинары по музыкальному театру и оперной драматургии, которые автор в разное время читал в Екатеринбургском театральном институте, Казанской государственной консерватории и Российской академии музыки им. Гнесиных, и в материалы различных мастер-классов в России (Екатеринбургское и Рязанское музыкальные училища, Казанский государственный университет, Красноярская академия театра и музыки) и за рубежом (Лотмановский институт изучения советской культуры-Рурский университет, Бохум). Диссертация подготовлена и обсуждалась на секторе (отделе) истории музыки Государственного института искусствознания.

Глава I

Проблема культурного наследия и музыкальной классики в раннесоветский период

I.1. Судьба культурного наследия в воззрениях партийных идеологов

Положение музыкальной классики и отдельных ее представителей в советской культуре неоднократно менялось на протяжении 1920—1930-х годов. Но, пожалуй, не было такого, пусть краткого, периода в эти годы, когда роль классики в современной культуре казалась бы абсолютно однозначной.

В первые годы после революции наиболее активно проблема классического наследия обсуждалась в кругах Пролеткульта¹, поставившего

¹ Пролеткульт — объединение «Пролетарские культурно-просветительские организации», возникшее в 1917 году в преддверии Октябрьской революции и ставившее своей целью создание пролетарской культуры и просвещение «революционного народа». Деятельность Пролеткульта постоянно и крайне резко критиковал В.И. Ленин (См., например: *Горбунов В.В.* Ленин и Пролеткульт. М., 1974). Он обвинял пролеткультовское течение, ориентированное целиком на «индустриальный пролетариат», в ограниченности социальной базы. Однако в действительности, по мнению ряда современных историков, Ленин опасался независимости этой организации и ее влияния на массы. В 1920 году Пролеткульт был подчинен Народному комиссариату просвещения (Наркомпросу). Постепенно утрачивая прежнее значение, формально просуществовал до 1932 года. Восстановлению его подлинной истории и уяснению роли в процессах построения новой культуры посвящен ряд работ последних десятилетий. Среди них: *Fitzpatrick, S.* The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organisation of Education and the Arts under Lunacarskij. October 1917—1921. Cambridge, 1970; *Золотницкий, Д.И.* Зори «Театрального Октября». Л., 1976; *Он же.* Будни и праздники «Театрального Октября» Л., 1978; *Пинегина, Л.А.* Советский рабочий класс и художественная культура. 1917—1932. М., 1984; *Rosenberg, W.G.* Bolshevik Visions: First Phase of the Cultural Revolution in Soviet Russia. Ann Arbor, 1984; *Mally, L.* Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia. Berkeley and L.A., 1990; *Максименко, Е.П.* Концепция «пролетарской культуры» в идейно-политическом наследии А.А. Богданова: дис. ... канд. истор. наук. М., 1996; *Николаева Л.С.* Теория и практика Пролеткульта. 1917—1932: дис. ... канд. истор. наук. М., 1997; *Аймермахер, К.* Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917—1932. Пер. с нем. Ю. Мадора, В. Гречко. М., 1998; *Юдин, М.В.* Деятельность Московского Пролеткульта в 1918—1925 гг.: автореф. дис. ... канд. истор. наук. М., 2001; *Steinberg, M.D.* Proletarian Imagination. Self, Modernity, and the Sacred in Russia, 1910—

ее в прямую связь с центральной для этого объединения идеей создания «пролетарского искусства» и решением вопроса, на какой основе должно и может возникнуть это новое искусство. Самым известным высказыванием от лица Пролеткульта о ближайшей судьбе классики стало стихотворение 1919 года одного из его членов, — поэта Владимира Кириллова, — вошедшее в историю как своего рода девиз этой организации. Напомним наиболее часто цитируемый его фрагмент:

Мы во власти мятежного, страстного хмеля,
Пусть кричат нам: «Вы палачи красоты!»
Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля,
Музеи разрушим, растопчем искусства цветы.

Мы сбросили тяжесть наследья гнетущего,
Обескровленной мудрости мы отвергли химеры,
Девушки в светлом царстве Грядущего
Будут прекрасней Милосской Венеры...¹

Стихотворение Кириллова в глазах обвинителей Пролеткульта превратилось в главную улику: оно до нынешнего дня трактуется как неоспоримое свидетельство вандалистских устремлений участников этой организации².

Однако в действительности в одном из наиболее массовых и стихийных общественных движений пореволюционной России не было

1925. Ithaca, 2002; *Золотницкий, Д.И.* Закат «Театрального Октября». СПб., 2007. И однако до сих пор остается справедливой оценка состояния вопроса, данная М. Левченко: «История Пролеткульта практически не исследована» (*Левченко, М.А.* Поэзия Пролеткульта: идеология риторика революционной эпохи: дис. ... канд. филолог. наук. СПб., 2001. С.6).

¹ *Кириллов, В.Т.* Мы // Кириллов, В.Т. Железный Мессия: (Стихи о революции). 1917—20 г. М., 1921. С. 7. Стихотворение появилось как отклик на заявление Луначарского в Совнарком, опубликованное 3 (16) ноября 1917 года в газете «Новая жизнь» под заголовком «Отставка А.В. Луначарского», в котором нарком под впечатлением от рассказов о бомбардировке Кремля и разрушении Успенского собора и собора Василия Блаженного извещает о своем выходе из правительства. Впоследствии эти слухи не подтвердились, и Луначарский отозвал письмо.

² Как писал один из видных идеологов Пролеткульта В.Ф. Плетнев уже в 1922 году, «много идиотов спекулировали этими словами пролетарского поэта» (*Плетнев, В.Ф.* На идеологическом фронте // Правда. 1922. № 217. 27 сент.

полного единства¹. Художественная продукция Пролеткульта была весьма разнонаправленной и стилистически пестрой. Ориентация на авангардистские ценности — от поэтики «пролетарской литературы»² и программы «Театрального Октября» Мейерхольда³ до развития идей музыкальной «микроинтервалики»⁴ или «микротоновой музыки»⁵ и поисков «озвучания» городской среды⁶ — соседствовала с созданием эпигонских опусов (среди авторов которых можно по праву назвать и самого Кириллова, тяготевшего к символистской поэтике)⁷.

И, конечно, воззрения вождей Пролеткульта⁸ на судьбу художественной классики в новую эпоху были далеко не столь однозначны⁹, как об этом до последнего времени было принято говорить.

¹ См., например: *Плетнев, В.Ф.* Три точки зрения на пролетарскую культуру. М., 1926.

² См.: *Левченко, М.А.* Поэзия Пролеткульта.

³ См.: *Театральный Октябрь: сб. I / под ред. А. Гвоздева, Вс. Мейерхольда, З. Райх и др.* Л.; М., 1926.

⁴ См.: *Гойови, Д.* Новая советская музыка 20-х годов. Пер. с нем. и общ. ред. Н. Власова. М., 2006.

⁵ См.: *Адэр, Л.О.* Микротоновая музыка в Европе и России в 1900—1920-е годы: дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2013.

⁶ См.: *Румянцев, С.* Арс новый, или Дела и приключения безустального казака Арсения Аврамова / под научн. ред. М. Рахмановой. М., 2007.

⁷ Соседство это нередко приводило к открытому конфликту. Так, литературный «раскол» 1920 г. в Пролеткульте (и выход из него ряда писателей) сами современники объясняли проникновением в его ряды футуризма (См.: *Добренко, Е.А.* Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999. С. 230).

⁸ В.Т. Кириллов к их числу не относился, но входил в актив этого движения, будучи, в частности, членом Президиума Первой конференции Пролеткульта (См., например: *Протоколы Первой Всероссийской конференции Пролетарских культурно-просветительных организаций. 15-20 сентября 1918 г. / под ред. П.И. Полянского.* М., 1918. С. 2). Профессиональный музыкант (исполнитель на мандолине, входивший в состав знаменитого «Великорусского оркестра» народных инструментов В.В. Андреева, участник триумфальных гастролей оркестра в Америке в 1911 году), он выступал на Первой Всероссийской конференции пролеткультов в прениях на секции «пролетарской музыки» (Там же. С. 128).

⁹ Показательно, что стихотворение «Мы» незамедлительно вызвало отповедь и лидера Пролеткульта А.А. Богданова в статье «Критика пролетарского искусства» (1918), и друга Кириллова пролетарского поэта М.П. Герасимова в одноименном стихотворении (См. комментарии к сб.: *Богданов, А.А.* Вопросы социализма. Работы разных лет / под ред. Л.И. Абалкиной и др. М., 1990. С.475-476). Но и сам Кириллов уже в 1919 году писал: «Он с нами, лучезарный Пушкин, / И Ломоносов, и Кольцов...» (*Кириллов, В.Т.* «Жрецам искусства» // *Кириллов, В.Т.* Стихотворения и поэмы. М., 1970. С. 57).

«“Пролеткультовцы” могут быть условно подразделены на “левых”, “правых” и “центристов”. Одним из основных критериев такого разграничения является отношение к культурному наследию прошлого», — пишет современный исследователь¹. «Левые» отрицали классическое наследие, целиком возлагая надежды в деле построения новой культуры на творческие силы пролетариата. «Правые» были целиком озабочены идеями просвещения народа, считая возможным в этих целях сотрудничество с различными социальными слоями, а освоение классики рассматривая как необходимую составную часть просветительской деятельности. И, наконец, «центристы», к которым можно отнести и главного идеолога пролеткультовского движения А.А. Богданова, полагали, что наряду с пролетарским творчеством необходимо заниматься и просвещением с целью усвоения «буржуазного» культурного наследия и выработки «пролетарского отношения» к нему.

Взгляды Богданова на построение пролетарской культуры оформились еще до революции². Так, в декабре 1909 года на страницах идеологической платформы его партийной группы «Вперед» было сказано, что полностью «порвать» с «буржуазной культурой» невозможно (так как ее влияние на пролетарскую культуру в процессе создания последней неизбежно), да и нельзя, так как именно «буржуазная культура» предоставляет пролетариату «могучее оружие для борьбы с тем же старым миром»³. Лозунг «овладеть

¹ Юдин, М.В. Деятельность Московского Пролеткульта в 1918—1925 гг. С. 5.

² Проблема культуры оказалась в центре внимания Богданова как своеобразная точка отсчета его воззрений на проблему русской революции: сроков, методов и задач ее осуществления. В свою очередь идеологическая полемика 1920-х в своей значительной части также фокусировалась на ней. О трансформациях понятия культуры в этот период см., например: Асоян, Ю.А. Понятие и идеологема культурности в Советской России 1920-х годов // Обсерватория культуры. 2010. №1. С. 123-130.

³ Современное положение и задачи партии. Платформа группы «Вперед» // Неизвестный Богданов: в 3 кн. Кн. 2. А.А. Богданов и группа РСДРП «Вперед», 1908—1914 гг. / сост. Н.С. Антонова, Н.В. Дроздова, предисл. Дж. Биггарта. М., 1995. С. 56.

этой культурой, не подчиняясь ей»¹, остался для него неизменным и после революции. В 1921 году он констатировал:

Программа пролетарской культуры была впервые сформулирована левобольшевистской группой «Вперед» в 1909 году, в ее платформе, докладчиком которой был я².

Эта программа афористично сформулирована в статье 1918 года:

Две грандиозные задачи стоят перед рабочим классом в сфере искусства. Первая — самостоятельное творчество: сознать себя и мир в стройных живых образах, организовать свои духовные силы в художественной форме. Вторая — получение наследства: овладеть сокровищами искусства, которые созданы прошлым, сделать своим все великое и прекрасное в них, не подчиняясь отразившемуся в них духу буржуазного и феодального общества. Эта вторая задача не менее трудна, чем первая³.

На Первой Всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций 15-20 сентября 1918 г. в докладе «Пролетариат и искусство» для доказательства этой позиции он приводит в пример наскальное изображение эпохи палеолита, гетевского «Фауста»⁴, скульптуру Венеры Милосской, былинку об Илье-Муромце — как образцы того искусства, которым нельзя пожертвовать ради создания нового. Выступление Богданов заканчивает следующими тезисами:

Товарищи, надо понять: мы живем не только в коллективе настоящего, мы живем в сотрудничестве поколений. Это — не сотрудничество классов, оно ему противоположно. Все работники, все передовые борцы прошлого — наши товарищи, к каким бы классам они не принадлежали. Почему мы боремся с буржуазными классами настоящего? Потому что они мешают продолжать дело истории, которое мы приняли от революционной буржуазии прошлого. Они изменяют этим своим предкам: те шли вперед, героически борясь со стихиями истории, а эти говорят: стой, не хотим идти дальше, лучше отступим. Мы же продолжаем наступление тех исчезнувших полков и говорим буржуазии: вы одеты в их форму, но вы не те бойцы,

¹ Богданов, А. О художественном наследстве // Богданов, А. Вопросы социализма. С.428.

² Цит. по: Шаранов, Ю.П. Ленин и Богданов. От сотрудничества к противостоянию. М., 1998. С.63.

³ Богданов, А. О художественном наследстве. С.426.

⁴ Всю свою жизнь Богданов оставался увлеченным гетеанцем и по поводу своего кумира, в частности, писал: «Новая культура рождается из старой, учится у нее. И всего важнее — учиться творчеству во всех областях жизни и мысли. Наступает самая революционная в истории задача: перейти от стихотворного творчества к сознательному, от индивидуального к коллективному. Для решения необходимо исчерпать старые пути творчества; а исчерпать их возможно, только овладев ими до конца. Гете — величайший учитель творчества из всех, какие дает нам прошлое» (Богданов, А.А. Предисловие к книге В.О. Лихтенштадта «Гете» (1920) // Богданов, А.А. Вопросы социализма. С. 465).

вы передались врагу, силам темного царства истории, — и мы боремся против вас. А те — наши, хотя оружие у нас иное и идем мы другим строем, но дело наше — общее с ними, борьба с мертвым за живое.

Итак, товарищи, искусство прошлого нам нужно, но так, как и наука прошлого, в новом понимании, в критическом истолковании новой, пролетарской мысли¹.

В других выступлениях, прозвучавших с трибуны Первой Всероссийской конференции пролеткультов, варьировались те же идеи²:

Прежде чем написать свой «Капитал», Маркс досконально, до последней черточки изучил старую политическую экономию и всю литературу, которая этого заслуживала, и только стоя на плечах этой литературы, он поднялся выше ее. Иначе он не поднялся бы³.

Всю буржуазную культуру надо сломить, переварить, как переварил Маркс и другие великие люди; следовательно, надо самого себя переубедить, уничтожить в себе буржуазного собственника, который живет в каждом из нас, и воспитать в себе социалиста. <...> Но, ломая буржуазные собственнические устои, которые нас давят и душат, создавая новые прекрасные, светлые страницы, которые будут сохранены в истории, создавая новые пролетарские устои, которые мы призваны создать, мы должны взять от буржуазной культуры все то, что она нам дала. Нельзя отрицать положительных сторон этой культуры в музыке, в искусстве, в архитектуре и во всем другом, что вылилось из народного искусства, ибо музыка есть народное искусство, архитектура, это — тоже народное искусство...⁴

Пролеткульт поставил перед собой задачу колоссальной важности. В своей творческой работе ему необходимо усвоить ценности буржуазной культуры, осветить их своим классовым сознанием и придав им новый смысл и значение. Следуя учению Карла Маркса и отвергая классовое сотрудничество, пролетариат не может в то же время отказаться от культурного богатства предшествовавших поколений. Он возьмет это богатство, но не как послушный ученик, а критически, чтобы очистить

¹ Богданов, А.А. Пролетариат и искусство [доклад] // Протоколы Первой Всероссийской конференции Пролетарских культурно-просветительных организаций. С.76. Сходные доводы и риторику Богданов употребил в другом месте, критикуя стихотворение Кириллова «Мы»: «Пролетарий никогда не должен забывать о сотрудничестве поколений, которое противоположно сотрудничеству классов в настоящем, — он не имеет права забывать об уважении к великим мертвецам, которые проложили нам дорогу и завещали нам свою душу, которые из могилы протягивают нам руку помощи в нашем стремлении к идеалу» (Богданов, А.А. Критика пролетарского искусства // Богданов, А.А. Вопросы социализма. С.449).

² Они не противоречили тем, что высказывались на Первой конференции пролеткультов в Петрограде в октябре 1917 г., и в целом являются наиболее характерными для идеологической позиции этого многолюдного и разноречивого объединения, на что справедливо указывалось Е.П. Максименко в работе: Максименко, Е.П. Концепция «пролетарской культуры» в идейно-политическом наследии А.А. Богданова. С. 118-139.

³ Приветствие М.Н. Покровского Первой всероссийской конференции пролеткультов // Протоколы Первой Всероссийской конференции Пролетарских культурно-просветительных организаций. С.11.

⁴ Приветствие тов. Г.Д. Закса Первой всероссийской конференции пролеткультов // Там же. С.13.

его в горниле своего классового сознания и, создав свои ценности, заложить основы будущей культуры, красоту и величие которой мы сейчас не можем даже и вообразить¹.

Резолюция по докладу председателя Организационного бюро конференции П.И. Лебедева-Полянского «Революция и культурные задачи пролетариата» формулировала основную установку в отношении классики в том же духе:

1) <...> пролетариат должен постичь все достижения предыдущей культуры, усвоить из нее все то, что носит на себе печать общечеловеческого; 2) все эти усвоения он должен воспринять критически и переработать в горниле своего классового сознания <...>².

Из сказанного ясно, что одиозная репутация Пролеткульта, созданная политическим руководством и послушными ему критиками и журналистами (и отраженная в устойчивой традиции приписывать Богданову и движению Пролеткульта в целом идею «отказа от осмысления мировой культуры, от ее достижений», агитацию «за развитие пролетарской культуры и полный отказ от буржуазной», наличие в теории Богданова такого «основного постулата», согласно которому «на пути создания пролетариатом собственной культуры мировое культурное наследие будет лишь помехой»³), заметно искажает подлинную картину отношения пролеткультовских идеологов к классическому искусству. Приведенные высказывания неопровержимо свидетельствуют о том, что идеологи этого движения последовательно пропагандировали идею изучения классического искусства для его

¹ Приветственная речь тов. П.И. Лебедева-Полянского // Там же. С.5.

² Протоколы Первой Всероссийской конференции Пролетарских культурно-просветительных организаций. С.29. Однако именно по поводу формулировки «печать общечеловеческого» разгорелась полемика.

³ *О'Коннор, Т.Э.* Анатолий Луначарский и советская политика в области культуры. Пер. с англ. М., 1992. С.87-88. Характерно, что в этих утверждениях зарубежный исследователь, нигде не ссылаясь на сами источники, идет за цитируемыми им другими представителями западной русистики этих лет, а те, в свою очередь, оказались, по-видимому, жертвой целенаправленной советской фальсификации. На то, что под воздействие официальной интерпретации попали в этом вопросе и такие значительные исследователи, как Л. Малли и Е. Добренко, справедливо указывает во Введении своей диссертации М. Левченко.

критического переосмысления и присвоения¹. Даже графический плакат с надписью «ПРОЛЕТКУЛЬТ», на фоне которого сфотографирован президиум Конференции², подчинен той же идее: два античных атланта поднимаются с ограниченными глыбами в руках по лестнице, построенной из таких же мощных каменных плит, напоминающих кладку египетской пирамиды. Ассоциации с классической образностью, с темой «фундамента» новой культуры, которым должно стать искусство прошлого, — вполне наглядны.

Тезис Богданова о «сотрудничестве поколений» развивался, как в поэтической практике, так и теоретических построениях деятелей пролетарского искусства даже и после того, как он в 1921 году покинул Пролеткульт³.

Более того, богдановские взгляды на адаптацию «классического наследства» явственно перекликаются с позицией главного оппонента и «могильщика» Пролеткульта — В.И. Ленина⁴. Наиболее известные

¹ А о том, что подобная пропаганда в среде пролеткультовцев была далеко не лишней, говорят отдельные реплики «с места», как, например, выступление некоего анонимного «делегата», сетовавшего на «тяжесть» старой традиции, которую необходимо взять с собой пролетариату: «Мы уподобимся в таком случае перегруженному верблюду и не сможем пойти дальше. Отбросим целиком буржуазную культуру, как старый хлам» (Протоколы Первой Всероссийской конференции Пролетарских культурно-просветительных организаций. С.30). Но эта реплика вызвала резкую отповедь одного из руководителей Пролеткульта, ученика Богданова, Ф.И. Калинина, повторившего: «Без знакомства с прошлой культурой мы не сможем сделать ни шагу<...>. Надо понять прошлое, чтобы идти вперед» (Там же). Позиция руководителей Пролеткульта неизменно одерживала верх над «интеллигентским анархизмом» подобного толка, как о том говорят результаты голосований по предложенным докладчиками резолюциям — практически во всех случаях единогласные.

² Там же. С.2.

³ Например, в 1921 г. Яков Бердников писал в газете «Петроградская правда» (6 декабря): «Для вольных трудящихся классов, / Кто творчеством жизни томим, / Дворянское имя Некрасов / Останется вечно родным». <...> В 1922 году идею «сотрудничества поколений» блестяще развил в своих статьях «Искусство в стихии революции» и «В борьбе за новое искусство» («Сибирские огни», 1922, №1, 5) критик-публицист Валериан Правдухин» (Богданов, А.А. Вопросы социализма. С.474, примеч.).

⁴ По вопросам искусства вождь пролетариата в принципе высказывался редко. Его вкусы и воззрения в этой области деликатно охарактеризованы А.В. Луначарским: «У Ленина было очень мало времени в течение его жизни сколько-нибудь пристально заниматься искусством, и он всегда сознавал себя в этом отношении профаном, и так как ему всегда был чужд и ненавистен дилетантизм, то он не любил высказываться об искусстве. Тем не менее вкусы его были очень определены. Он любил русских классиков, любил реализм в

ленинские высказывания по проблеме «классического наследства»¹ ничуть не противоречит тезисам, прозвучавшим с трибуны Первой конференции Пролеткультов:

Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем².

Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры³.

Коммунистом можно стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество⁴.

Однако Ленин всячески пытался противопоставить свои взгляды на культуру богдановским. Развитие эта критика позиций идеологов Пролеткульта получила в «Наброске резолюции о пролетарской культуре» от 9 декабря 1920 года, где он подчеркивал:

1. Не особые идеи, а марксизм.
2. Не выдумка новой пролеткультуры, а развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения мирозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры⁵.

Пользуясь определением Е. Добренко, данным этой коллизии, можно сказать, что от политической культуры требовалось стать партийной: «Срок

литературе, в живописи и т. п.» (*Луначарский, А.В.* Ленин и искусство. Воспоминания // Луначарский, А.В. Собр. соч.: в 8 т. Литературоведение. Критика. Эстетика. / гл. ред. И.И. Анисимов. Т. 7. Эстетика. Литературная критика: Статьи, доклады, речи (1903—1928). М., 1967. С. 401. Впервые опубликовано в журнале «Художник и зритель», 1924, № 2—3, февр.-март.

¹ Нужно признать также справедливым, что они «в отдельную систему не складывались и, как все ленинские взгляды, зависели от конкретных политических обстоятельств и легко изменялись» (*Воздвиженский, В.Г.* Литературный процесс 1917—1932 г.г. // Опыт неосознанного поражения. Модели революционной культуры 20-х годов: Хрестоматия. Ч. 2 / сост. Г.А. Белая. М., 2001. С.21).

² *Ленин, В.И.* Успехи и трудности советской власти // Ленин, В.И. Полн. собр. соч.: в 55 т. 5-е изд. Т. 38. М., 1967. С. 55.

³ *Ленин, В.И.* О пролетарской культуре // Там же. Т. 41. С. 337.

⁴ *Ленин, В.И.* Очередные задачи советской власти // Там же. С. 305.

⁵ *Ленин, В.И.* Набросок резолюции о пролетарской культуре // Там же. С. 462.

политической культуры был исчислен»¹. Пролеткульт оберегал свою автономию от партийных и государственных структур, сопротивляясь вхождению в Наркомпрос. Такая позиция согласовывалась с представлениями Богданова о том, что искусство само по себе является «организаторской формой классовой жизни» (как он полагал еще в 1914 году)², «орудием социальной организации людей» (как он утверждал в 1920-м)³. Это посягновение на ведущую роль в построении нового общества, попытка воплотить на практике утопию жизнестроительства, осуществляемого средствами искусства⁴, было пресечено ленинским руководством как опаснейшая политическая ересь⁵. ЦК ВКП(б), вынеся ленинский проект резолюции на I Всероссийский съезд Пролеткультов (октябрь 1920) и добившись ее принятия, тем самым настоял на том, чтобы с поглощением Пролеткульта Наркомпросом деятельность культурных организаций обрела единую с правящей партией идеологическую платформу.

Необходимо учесть и другое принципиальное разногласие по вопросу об отношении к «художественному наследству», в основе которого была

¹ *Добренко, Е.А.* Формовка советского писателя. С. 229.

² *Богданов, А.А.* Возможно ли пролетарское искусство? // Богданов, А.А. Вопросы социализма. С.412.

³ *Богданов, А.А.* Пролетариат и искусство // Там же. С.421

⁴ Е. Добренко справедливо характеризует проект А. Богданова как «социально-эстетическую утопию», комментируя его высказывания в контексте символистской парадигмы: «Итак, “коллективное творчество” есть “метод” достижения “идеала”. Сам же богдановский идеал должен был не только заменить искусство жизнестроением (вместо “буржуазной” теории искусства как “метода познания жизни” выдвигается “пролетарская” теория искусства как “метода строения жизни”), но оставаться идеалом всегда, т.е. быть утопией по определению, без смены модальности — только в этом случае жизнестроение станет процессом перманентным» (*Добренко, Е.А.* Формовка советского писателя. С. 24—25).

⁵ По достаточно откровенному признанию Луначарского, Ленин «боялся богдановщины, боялся того, что у Пролеткульта могут возникнуть всяческие философские, научные, а в конце концов, и политические уклоны. Он не хотел создания рядом с партией конкурирующей рабочей организации» (О политике партии в художественной литературе (Протоколы совещания, созв. Отделом печати ЦК РКП(б) 9-го мая 1924 г.). Речь А. Луначарского // Вопросы культуры при диктатуре пролетариата: сб. М.;Л., 1925. С. 117).

оценка пролетариата как возможного носителя культуры. Его точно фиксирует Е. Добренко¹:

Ленин, в отличие от Богданова, не был ни идеалистом, ни утопистом, но прежде всего политиком (и, значит, прагматиком). Никаких иллюзий в отношении масс вообще, и российского пролетариата в частности, он (в отличие от Богданова) не питал. Характерно, что написанная буквально со слов Ленина и отредактированная им статья Б. Яковлева в «Правде», с которой и начался разгром Пролеткульта, основным аргументом против теории пролетарской культуры имела: массы, и в том числе пролетариат, находятся на чрезвычайно низком культурном уровне и потому ни о каком «завоевании пролетариатом авангардных позиций в культуре» не может быть и речи. Ленин требовал, как известно, «учиться, учиться, учиться», а не «творить»².

Скептицизм Ленина относительно творческих возможностей современного ему российского пролетариата, таким образом, заставлял его предполагать, что искусство будет по-прежнему находиться в руках профессионалов: «Его программа фактически сводилась к “культурничеству” <...>»³. Утопизм Серебряного века, который переосмыслился в новых условиях Богдановым, никак не затронул его главного партийного оппонента.

Другим оппонентом Пролеткульта выступал Л.Д. Троцкий: он отрицал саму необходимость построения классового искусства. Полагая, что очередь культурного строительства наступит лишь после завершения диктатуры пролетариата, Троцкий оптимистично утверждал, что к этому моменту будут достигнуты условия для того, чтобы «навсегда покончить с классовой

¹ Проблема отношения к художественной классике, затрагиваемая Е. Добренко в связи с рассуждениями об идеологии Пролеткульта (См.: *Добренко, Е.А.* Формовка советского писателя. С. 28-32), как представляется, трактуется исследователем не без влияния характерной для 1990-х годов позиции, о которой уже говорилось. Объяснимо это не только устойчивостью многолетней репутации объединения, но и тем, что единства в рядах Пролеткульта на протяжении его существования не было (в первую очередь из-за прокламируемой широты идеологической платформы и курса на как можно более массовый характер движения, хотя и преимущественно «пролетарского» по своему составу). Повторим, однако, что приведенные выше лозунги, произносившиеся с высоких трибун многолюдных собраний, оспаривают справедливость утверждений, согласно которым у пролеткультовцев наличествовал некий «социально-психологический комплекс», «прямо приводивший» их к «отрицанию наследства» (Там же. С.30).

² Там же. С.34.

³ Там же.

культурой и проложить пути для культуры человеческой»¹. Но и он также всячески подчеркивал значимость культурного наследия на пути к этой цели:

...нам в первую голову нужно государственно овладеть важнейшими элементами старой культуры, хотя бы в такой степени, чтобы проложить дорогу новой².

«Единственным в верхнем эшелоне большевистской партии однозначным сторонником концепции пролетарской культуры» считался в 1920-е годы Н.И. Бухарин: «Не основоположником, не теоретиком, а именно сторонником»³ — «протектором» пролетарской культуры, по определению Л. Троцкого⁴. Английский исследователь Джон Биггарт полагает, что через Бухарина, который, с одной стороны, испытал влияние Богданова⁵, с другой же стороны, был до 1929 года главным редактором «Правды», многие идеи Богданова находили модифицированное выражение в официальной идеологии 1920-х годов⁶. Шейла Фитцпатрик подчеркивает, что «"Правда" под началом Бухарина симпатизировала Пролеткульту и автономии Пролеткульту»⁷. Оспаривая некоторые политические положения теории культуры Богданова, Бухарин безусловно разделял две главные позиции —

¹ *Троцкий, Л.Д.* Литература и революция [печатается по изд. 1923 г.] / вступ. ст. Ю.Б. Борева. М., 1991. С.147. «Критикой "слева"», сочетанием «самого трезвого политического и организационного расчета с поистине неизбывным утопизмом» называет его позицию Е. Добренко (*Добренко, Е.А.* Формовка советского писателя. С.35). Ее нереалистичность ощущалась и в 1920-е годы: «Странно при этом то, что у Троцкого (после пятилетнего опыта Наркомпроса) нет никакого, ну не знания, — чувства, из каких элементов складывается эта культура и в каком плане она может развиваться и стать тем, чем она должна стать (после Октября) — чего так нетерпеливо хочется Троцкому, хотя он и не знает, чего хочет (*Пунин, Н.Н.* Революция без литературы. Цит. по: Опыт неосознанного поражения. Модели революционной культуры 20-х годов: Хрестоматия. С. 95).

² *Троцкий, Л.Д.* Литература и революция. С.151.

³ *Фрезинский, Б.Я.* Утопии и реальности (Н.И. Бухарин о культуре) // *Бухарин, Н.И.* Революция и культура. Статьи и выступления 1923-1936 годов / сост., вступ. ст. и коммент. Б.Я. Фрезинского. М., 1993. С.5.

⁴ О политике партии в художественной литературе (Протоколы совещания, созв. Отделом печати ЦК РКП(б) 9-го мая 1924 г.). Речь Л. Троцкого // Вопросы культуры при диктатуре пролетариата. С. 101.

⁵ Об устойчивом влиянии Богданова на Бухарина писал уже С. Коэн (См.: *Коэн, С.* Бухарин. Политическая биография, 1888—1938. Пер. с англ. М., 1988. С. 40-41).

⁶ *Biggart, J.* Bukharin's Theory of Cultural Revolution // *The Ideas of Nikolai Bukharin* / ed. A. Kemp-Welch. Oxford, 1992. P. 131-132.

⁷ *Fitzpatrick, S.* The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organisation of Education and the Arts under Lunacarskij. October 1917—1921. P. 94.

«необходимость и возможность построения пролетарской культуры в процессе перехода к бесклассовому обществу, и, во-вторых, идею создания по ходу того же процесса нового, идеального человека»¹.

Уже в первом солидарном с идеями Пролеткульта печатном выступлении Бухарина, приветствующем появление журнала «Пролетарская культура», он отмечает единство взглядов его авторов (что особенно важно для нас), в основе которых

...лежит подчеркнутая мысль о необходимости классовой культуры пролетариата и культурно-просветительского движения, как особой формы движения рабочего класса, наряду с политическим и профессиональным движением².

Культурно-просветительские задачи, основой решения которых, в отсутствие не созданной еще «пролетарской культуры», могла быть только пропаганда среди пролетариата уже существующего «старого» искусства, самим Бухариным сочувственно ставятся на первый план идей нового объединения. Об учебе, необходимости сломать «буржуазную монополию образования» он, в частности, говорил в своем выступлении «Пролетарская революция и культура» на студенческом митинге в Петрограде в 1923 году³. И вновь подобная постановка вопроса могла подразумевать в первую очередь обучение уже наличествующей культуре. Надо признать, впрочем, что под «культурой» Бухарин чаще всего имел в виду науку, технические достижения, культуру труда и быта. Художественное творчество занимало в его выступлениях более скромное место, фокусируясь в первую очередь на литературных явлениях. Но о том, что и художественная культура принадлежала к тем ценностям, которые требовалось «усвоить» новому «гегемону» истории, свидетельствуют отдельные его высказывания, сделанные от имени всей партии, где он говорит о спасении «гибнущей» культуры капитализма новой общественной формацией:

¹ Фрезинский, Б.Я. Утопии и реальности. С.6.

² Цит. по: Там же. С.7.

³ Бухарин, Н.И. Пролетарская революция и культура // Бухарин, Н.И. Революция и культура. С.53.

В стальных осколках, в ядовитых газах, во вшах, в человеческом кале и крови грозит задохнуться «благородная» культура капитализма, готовая пожрать самое себя. И не мы, «мрачные иконоборцы» <...> несем эту гибель. Мы спасаем все, что есть ценного в этой культуре. Ее ставят под удар наши капиталистические противники¹.

Таким образом, можно без каких-либо натяжек признать, что фактически с первых же шагов по созданию нового общества его вожди были солидарны в вопросе необходимости овладения всей старой культурой в полном объеме. В 1928 году на траурном заседании памяти Ленина в Большом театре в устах Бухарина лозунг «взять все, что можно, от капитализма», «взять всю его культуру, которую капитализм оставил, и построить социализм» звучит уже как один из первейших ленинских заветов².

Еще более определенно придерживался подобной точки зрения нарком просвещения. Это в свою очередь косвенно характеризует и позицию А.А. Богданова, с которым А.В. Луначарского связывали годы дружбы³ и совместной политической деятельности (в частности, в «итальянский» период создания партийных школ на Капри и в Болонье), притом, что художественные вкусы Богданова были заметно консервативнее — они ограничивались устоявшимся уже списком писателей-классиков⁴, тогда как Луначарский поддерживал авангард в самых разных видах искусства. Однако отстаивать идею сохранения классики в целях создания «искусства будущего» ему, быть может, было труднее, чем другим идеологам, оказавшимся у власти. Симпатии к искусству авангарда сделали

¹ Бухарин Н.И. Ленинизм и проблема культурной революции // Там же. С. 123.

² Там же. С. 127, 128.

³ Человеческая близость укреплялась и родством: до 1922 года Луначарский был женат на сестре Богданова А.А. Малиновской.

⁴ В работе 1918 года он ориентирует пролетарских художников на «великих мастеров — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Толстого» (Бухарин, Н.И. Критика пролетарского искусства // Бухарин, Н.И. Революция и культура. С. 447), в 1920 призывает их «учиться, главным образом, у великих мастеров прошлого, отделенных от нас рядом десятилетий, иногда целыми столетиями, таких, как положим, Пушкин, Лермонтов, Байрон, Шиллер, Гете, и у тех, кто из позднейших ближе к ним в этом» (Бухарин, Н.И. Простота или утонченность? // Там же. С. 450-451).

Луначарского заложником собственных кадровых решений. В отделах Наркомпроса, ведающих художественной жизнью страны, авангардисты поначалу играли весьма заметную роль, зачастую занимая агрессивную позицию по отношению к академическому искусству современности и классике прошлого. Впрочем, период господства авангардистов в Наркомпросе был недолгим, всего три года: в 1921 под давлением Ленина там была произведена реорганизация, и почти всех футуристов оттуда выгнали (оставшихся «выдавили» в последующие годы).

Претензии «левого крыла» ко всем видам искусства, пришедшего из вчерашнего дня, громогласно суммировал Владимир Маяковский:

Это вам —
упитанные баритоны —
от Адама
до наших лет,
потрясающие — театрами именуемые — притоны
ариями Ромеов и Джульетт...
<...>

Это вам —
пляшущие, в дуду дующие
и открыто предающиеся
и грешащие тайком,
рисующие себе грядущее
огромным академическим пайком...
<...>

Пока канителю, спорим,
смысл сокровенный ища:
«Дайте нам новые формы!» —
несется вопль по вещам.

Нет дураков,
жда, что выйдет из уст его,
стоять перед «маэстрами» толпой разинь.

Товарищи,
дайте новое искусство —
такое,
чтобы выволочь республику из грязи¹.

(«Приказ № 2 армии искусств»)

¹ *Маяковский, В.В.* Приказ № 2 армии искусств // *Маяковский, В.В.* Полное собр. соч.: в 13 т. Т. 2. 1917—1921 / подг. текста и примеч. Н.В. Реформатской. М., 1956. С. 88. Впервые опублик. без заголовка в журнале «Вещь» (Международное обозрение современного искусства), изд. под редакцией И. Эренбурга (Берлин). 1922. № 1—2 (март — апр.). Написано предположительно в 1921 году (См.: Там же. С. 499, примеч.).

От трибуна революции досталось всем — и своим и чужим: «имажинистикам», «акмеистикам», и даже «футуристам» и «пролеткультовцам», «кладущим заплатки на вылинявший пушкинский фрак» (как видим, в этом контексте пролеткультовцы выступают в роли хранителей покрытых пылью времени традиций!)¹. Но первыми в череде «пентров»-художников и «мистиков» оказываются «упитанные баритоны». Последними же упомянуты «пляшущие» и «в дуду дующие». Список открывается и закрывается музыкантами.

Всем художникам в стихотворении Маяковского вменяется в вину закрытость от современной жизни и ее требований: одни изображены как «прячущиеся мастерскими», другие — как «прикрывающиеся листиками» или «запутавшиеся в паутине рифм», третьи — «потрясающие — театрами именуемые — притоны». Все они — «открыто предающиеся и грешащие тайком», по мнению героя стихотворения, погрязли в скверне «искусства для искусства». Внешняя же по отношению к искусству жизнь требует новой эстетики — именно на этом Маяковский ставит акцент: «паровозы стонут», «пароходы провыли», «несется вопль по вещам».

О поисках новых звуков писал Маяковский уже в первом своем «Приказе по армии искусства» (1918):

...Если песнь не громит вокзала,
то к чему переменный ток?

¹ Действительно, Пролеткульт, подкармливающий пайками за чтение просветительских лекций голодную интеллигенцию, приютил, таким образом, профессию, разъяснявшую массам значение художественной классики. Одним из тех, кто «накладывал заплатки на пушкинский фрак», был Владимир Ходасевич с его лекциями о поэте (См.: *Ходасевич, В.Ф.* Белый коридор. Воспоминания. Избр. Проза: в 2 т. Т. 1. Нью-Йорк, 1982). Необходимо принять во внимание и другой мотив сотрудничества интеллигенции с этой организацией: «<...> на основании описания деятельности творческой интеллигенции в Пролеткульте можно заключить, что для нее Пролеткульт был местом реализации собственных более или менее утопических представлений, и, видимо, именно этим определяется его популярность в этой среде. В принципе, можно было бы рассматривать культурную деятельность Пролеткульта не как замкнутой и обособленной классовой организации, а в ряду российской культурно-просветительской практики в целом» (*Левченко, М.А.* Поэзия Пролеткульта: идеология риторика революционной эпохи. С.8).

Громоздите за звуком звук вы
и вперед,
поя и свища.

<...>

Все совдепы не сдвинут армий,
если марш не дадут музыканты.
На улицу тащите рояли,
барабан из окна багром!
Барабан,
рояль раскроя ли,
но чтоб грохот был,
чтоб гром¹.

И эти звуки способна породить только улица:

Улицы — наши кисти.
Площади — наши палитры.
Книгой времени
тысячелистой
революции дни не воспеты.
На улицы, футуристы,
барабанщики и поэты!².

Традиционное пространство искусства — олицетворенное театром, и, как видим, прежде всего оперным — воспринимается как глубоко враждебное, классово чуждое — своего рода духовное подполье, внутрисоветская эмиграция³. О том, что подобные идеи носились в воздухе, свидетельствует и нашумевшая книга Керженцева «Творческий театр»⁴. Ее автор уверенно противопоставляет театральное пространство оперы и балета

¹ *Маяковский, В.В.* Приказ по армии искусства // Маяковский В.В. Полное собр. соч.: в 13 т. Т. 2. 1917-1921. С. 14-15. Впервые опублик. в газ. «Искусство коммуны» (Петроград), 1918. № 1 (7 дек).

² Там же. С.15.

³ Роман Якобсон вспоминал о своем соратнике Маяковском: «Он не выносил мысли, что Россия может прийти к соцреализму, к тому, что будут играть “Травиату”, “Онегина” и так далее, что страна будет глубоко консервативной и реакционной в области искусства» (*Якобсон, Р.О.* Будетлянин науки: Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / сост., подг. текста, вступ. ст. и коммент. Б. Янгфельдта. М., 2012. С. 88).

⁴ *Керженцев, П.М.* Творческий театр. 5-е изд., пересм. и доп. М.-Пг., 1923. Впервые изданная в 1918 году эта книга выдержала пять переизданий на русском языке и была переведена на несколько европейских — случай беспрецедентный для этого времени. См. ее подробный анализ в работе: *Титова, Г.В.* Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995.

как наиболее отвечающих «авторитарному режиму, равно как и буржуазному господству», новому «искусству на улице»:

Пусть снова раздадутся звуки арф и скрипок бродячих музыкантов, пусть заиграют оркестры, переходящие с перекрестка на перекресток, и зазвучат перевозимые на ручных тележках фисгармонии и пианино¹.

Художественный авангард серьезно претендовал на то, чтобы именно его ценности стали определяющими в новой культуре. Но решающее слово все равно оставалось за властями.

В первом номере журнала «Рабочий и театр» за 1924 год передовица, подписанная Луначарским, назидательно иллюстрировалась портретами Пушкина и Чайковского и крупно выделенными тезисами: «Наша линия» — «Владимир Ильич говорит» — «Конечная цель» — Приблизить массам — «Сохраним культуру»². Так кратко и наглядно формулировалась для рабочего люда культурная политика советской власти на седьмом году ее существования.

I.2. Место и роль музыки в советском культурном проекте

Советская история, как известно, слишком долгое время рассматривалась исключительно с позиций политической и экономической специфики. Вопрос об особенностях той человеческой породы, которую она создала, был поставлен значительно позже, и до сих пор такая постановка вопроса сохраняет притягательность новизны.

Подобный интерес, конечно, далеко не праздный. Еще в 1920-е годы находились сторонние наблюдатели советской действительности, которые фиксировали проблему человека в качестве центральной для понимания смысла происходящего. В 1926 году венгерский журналист Р. Фюлеп-

¹ Керженцев, П.М. Творческий театр. С. 182.

² Луначарский, А.В. Задачи искусства // Рабочий и театр. 1924. №1. С. 5-7.

Миллер написал книгу «Дух и лицо большевизма»¹, анализирующую его впечатления от пребывания в Советской России и посвященную исключительно советской повседневности и ее рядовым участникам.

Зафиксированный современником антропологический феномен не был «побочным продуктом» исторических процессов. Создание «нового человека» стало главной задачей революционного преобразования российского общества в начале XX века. Есть соблазн предположить, что такого рода задача впервые была поставлена в столь всеохватном масштабе. По крайней мере в этом смысле конкурентов на мировой исторической арене у российских революционеров обнаруживается немного. А. Синявский справедливо начинает важнейшую главу своего исследования «Основы советской цивилизации», посвященную рассмотрению этой темы, с утверждения: «Новый человек — это поставленная советской эпохой, советской цивилизацией широкая и сложная проблема. Это вопрос о человеке, который призван знаменовать радикальное изменение всей человеческой истории»².

Новое общество должно было появиться в результате рождения этого нового человека. Перестановка акцентов, которая возникла уже в недрах самого этого общества, — с проблемы отдельного человека на проблему коллектива — представляется отдельной важной темой для размышлений. Советская идеология неоднократно на протяжении своей истории отодвигала в тень идею формирования нового человека, перемещая необходимые логические фазы этого процесса, благодаря чему возникал сценарий перевоспитания «старого человека» «новым обществом», игнорирующий при этом извечный вопрос «о курице и яйце»: откуда взялись люди, составляющие это «новое» общество? Не потому ли происходило подобное,

¹ *Fülöp-Miller, R. Fantasie und Alltag in Sowjet-Russland. Ein Augenzeugenbericht von R.v. F-M. / hg. v. E. Siepmann. Berlin (West) u. Hamburg, 1978.*

² *Синявский, А.Д. Основы советской цивилизации. М., 2001. С.156.*

что проект «нового человека» испытывал постоянные трудности с осуществлением, систематически обнаруживая свою утопичность?

И все же в начале пути приоритеты были обозначены вполне четко: идеологи 1920-х не заблуждались относительно истинных целей своей социальной деятельности. Ленин формулировал их перед комсомольцами как задачу «стать коммунистом». Троцкий в ницшеанской терминологии, по-прежнему остававшейся в ходу, призывал «создать более высокий общественно-биологический тип, если угодно — сверхчеловека»¹. Бухарин в начале десятилетия говорил о «переделке самой психологии», выработке «состава нового типа людей», в конце его — об их «плановой подготовке». На решении той же задачи была сфокусирована деятельность Пролеткульта, составлявшего в начале 1920-х серьезную конкуренцию большевикам. Александр Блок же в свою очередь писал о появлении «нового человека», как о свершившемся факте:

<...> уже намечается новая роль личности, новая человеческая порода; цель движения уже не этический, не политический, не гуманный человек, а человек-артист; он, и только он, будет способен жадно жить и действовать в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество².

Невзирая на дискуссионность вопроса о характере и принципах советского культурного проекта, отсутствие которого в «едином, принятом в государственном порядке и точно рассчитанном виде <...> и в мыслях, и на практике» фиксирует немецкий исследователь Ш. Плаггенборг³, его различные варианты были сфокусированы, по констатации того же ученого, на проблеме человека: «Идея воспитания является главным признаком культурного проекта тех лет. <...> Но в нем подразумевалось не просто воспитание. <...> Проектами предусматривалась тотальная трансформация

¹ Троцкий, Л.Д. Литература и революция. С. 196-197.

² Блок, А.А. Крушение гуманизма // Блок, А.А. Собр. соч.: в 6 т. / под общ. ред. М.А. Дудина, В.Н. Орлова, А.А. Суркова. Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905—1921. Л., 1982. С. 347.

³ Плаггенборг, Ш. Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. Пер. с нем. И. Карташевой. СПб., 2000. С. 322.

не какой-то одной — пусть и крупной — составляющей человеческого бытия, а реорганизация *conditio humana* вообще, как бы создание *conditio humana sovetica*»¹. Троцкий, охотнее своих собратьев по партии высказывавшийся на эту тему, пророчествовал:

Наряду с техникой, педагогика — в широком смысле психофизического формирования новых поколений — станет царицей общественной мысли. Педагогические системы будут спланировать вокруг себя могущественные «партии». Социально-воспитательные опыты и соревнования разных методов получат размах, о котором ныне нельзя и помышлять².

То, что появление «нового», «советского» человека необходимо, представлялось более очевидным, чем то, каким он должен быть. В самых разных модификациях советского культурного проекта отсутствует сколько-нибудь внятное его описание. В центр ленинской, скупой очерченной «концепции человека» выдвигается образовательный критерий:

Коммунистом может стать лишь тот, кто овладел всеми сокровищами культуры, выработанными человечеством³.

Тезис об овладении всеми сокровищами мировой культуры не выглядит простым преувеличением. Беспредельность, всеохватность возможностей новой человеческой особи, титанизм ее притязаний — пожалуй, единственное, что роднит различные представления большевиков о ней. Приводя в качестве примера описания образа «нового человека» стихотворение 1919 года «Я — коммунист», принадлежащее пролетарскому поэту Ф. Шкулеву, герой которого последовательно исповедуется в любви различным явлениям природы, а также свободе, народу и труду, А. Синявский пишет: «Это как бы человек во всей своей человеческой полноте, которая наконец раскрылась благодаря революции. <...> Автор понятием “коммунист” стремится охватить все на свете — всего человека, человека

¹ Там же. С.330.

² Троцкий, Л.Д. Литература и революция. С. 195.

³ Ленин, В.И. Задачи Союзов молодежи. Речь на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического Союза Молодежи 2 октября 1920 года // Ленин В.И. Полн. собр. соч.: в 55 т. 5-е изд. Т. 41. С. 305-306.

вообще. Но для того, чтобы созерцать природу и любить “голубые небеса”, “зарю”, “воздух” и прочее — не обязательно быть коммунистом»¹. Заметим, что вовсе не обязательно быть коммунистом и для того, чтобы стремиться овладеть всеми сокровищами мировой культуры.

«Любимец партии» Н. Бухарин на одном из своих публичных выступлений (10 марта 1925 года) без обиняков причислил этот новый тип личности к интеллигенции, но интеллигенции, выпускаемой советской властью как на конвейере:

Мы будем штамповать интеллигентов, будем вырабатывать их, как на фабрике².

Его характеристика идеального человека новой эпохи вполне отвечает тому же требованию «человеческой полноты»:

Начинается собирание нового человечества на базе гигантской переделки всего мира. Волевые и упрямые, закаленные в трудах и лишениях, воспитывающие себя к работе стройной и дружной, штурмующие твердыни техники и науки, хотящие победить весь мир без остатка, — таковы они, соль земли, цветы мироздания, бродило всесветной истории, творцы нового строя³.

Но сердцевиной этих слишком туманных представлений остается «целостность»: «целостный, гармоничный человек», «целостное человечество» — о них продолжает грезить Бухарин и в тюремном застенке уже в 1937 году⁴.

Куда более своеобразен и подробен портрет «нового человека», вышедший из-под пера Троцкого. Со страниц его книги «Искусство и революция» 1923 года этот человек встает во весь рост в первую очередь как единовластный повелитель природы:

¹ *Синявский, А.Д.* Основы советской цивилизации. С.158-159.

² Цит. по: *Савенко, С.И.* Новый человек — новое искусство // Культурологические записки. Вып. 2. Тоталитаризм и посттоталитаризм / сост. Н.М. Зоркая. М., 1996. С.71.

³ *Бухарин, Н.И.* Новое человечество (Запоздалая статья к юбилею М. Горького) // Бухарин, Н.И. Революция и культура. С.201.

⁴ См.: Тюремные рукописи Н.И. Бухарина: в 2 кн / под ред. Г. Бордюгова; предисл. С. Козна. Кн.1. *Бухарин Н.И.* Социализм и его культура. М., 1996. С. 196.

Социалистический человек хочет и будет командовать природой во всем ее объеме, с тетеревами и осетрами, через машину. Он укажет, где быть горам, а где расступиться. Изменит направление рек и создаст правила для океанов. <...> Конечно, это не значит, что весь земной шар будет разграфлен на клетки, что леса превратятся в парки и огороды. Останутся, вероятно, и глушь, и лес, и парки, и огороды, но там, где им укажет быть человек. И он сделает это так складно, что тигр даже не заметит подъемного крана и не заскучает, а будет жить, как жил в первобытные времена¹.

Ветхозаветный генезис описания этого героя с напрашивающимся рефреном «и увидел Он, что это хорошо» — очевиден. Очевидны и другие истоки слагаемого Троцким мифа о человеке, «который научится перемещать реки и горы, воздвигать народные дворцы на вершине Монблана и на дне Атлантики <...>»² — от античных и скандинавских (легенды об Атлантиде и Валгалле) до русских («Я опущусь на дно морское, я поднимусь на небеса»).

Вместе с тем этому герою, в отличие от его мифологических прототипов, предписаны не только титанические деяния, но и определенный образ повседневного существования. Его специфика разъясняется тем уровнем технического прогресса, который, без сомнения, будет вскоре достигнут. И тогда быт этого «человека будущего» обретет

<...> не только богатство, яркость, напряженность, но и высшую динамичность³.

Однако наибольшим достижением прогресса должен стать сам этот человек:

Наконец, в наиболее глубоком и темном углу бессознательного, стихийного, подпочвенного затаилась природа самого человека. Не ясно ли, что сюда будут направлены величайшие усилия исследующей мысли и творческой инициативы? Не для того же род человеческий перестанет ползать на карачках перед богом, царями и капиталом, чтобы покорно склониться перед темными законами наследственности и слепого полового отбора⁴!

¹ Троцкий Л.Д. Литература и революция. С.194-195.

² Там же. С.196.

³ Там же.

⁴ Там же.

Безоговорочное совершенство «нового человека» и безграничность его возможностей и для Троцкого остаются незыблемым условием его воплощения:

До каких пределов самоуправляемости доведет себя человек будущего — это также трудно предсказать, как и те высоты, до каких он доведет свою технику¹.

«Сверхчеловек», к явлению которого взывает Троцкий, должен обрести новые биологические и психофизические характеристики. Главная из них — «ритмизация» всего его существа:

Он поставит себе задачей внести в движение своих собственных органов — при труде, при ходьбе, при игре — высшую отчетливость, целесообразность, экономию и тем самым красоту².

Естественным продолжением этих идей становится ответ на вопрос о методах и инструментах перековки «старого» человека в «нового». В рамках мировоззрения Троцкого начала 1920-х годов, или, по крайней мере, его деклараций этого времени, основная часть подобной работы возлагается не на труд, как это вскоре начнет практиковаться в реальности советской жизни с опорой на гипотезу Ф.Энгельса о «трудоустройке» обезьяны в человека, а на художественное творчество:

Искусства — словесное, театральное, изобразительное, музыкальное, архитектурное — дадут этому процессу прекрасную форму. Вернее сказать: та оболочка, в которую будет облекать себя процесс культурного строительства и самовоспитания коммунистического человека, разовьет до предельной мощности все жизненные элементы нынешних искусств. Человек станет несравненно сильнее, умнее, тоньше. Его тело — гармоничнее, движения ритмичнее, голос музыкальнее, формы быта приобретут динамическую театральность. Средний человеческий тип поднимется до уровня Аристотеля, Гете, Маркса. Над этим кряжем будут подниматься новые вершины³.

Гармонизация человеческой особи, которая приведет в порядок действие ее внутренних органов, введет страх смерти «в пределы целесообразной реакции организма на опасность» и тем самым отвлечет от «унизительных фантазий о загробном существовании», должна, по мысли

¹ Там же. С.197.

² Там же. С.196.

³ Там же. С.197.

Троцкого, затронуть все сферы бытия человека — его физическую и психическую форму, его интеллектуальный и эмоциональный мир. В трехчлене «сильнее, умнее, тоньше» формулы «нового человека» по Троцкому наиболее сложно вычисляемым элементом является, несомненно, последний. Понятно, что спорт и науки прямо ведут к обретению двух первых качеств, достижение же третьего представляется значительно более проблематичным. Между тем требование особой чувствительности, предъявляемое эмоциональному миру человека, — последнее по счету, но не по значимости, о чем свидетельствует подробная отсылка Троцкого к различным видам искусств, которые формируют именно эту сферу человеческого существования, тогда как и спорт и наука в числе инструментов преобразования человека в списке Троцкого отсутствуют. Да и «ритмизация» как основной принцип оформления психофизического облика «человека будущего» отсылает не столько к спорту, сколько к соответствующим видам искусств: театру и музыке. Именно на последней Троцким был сделан особый акцент:

...музыка не просто организует звуки, она организует человеческую психику этими звуками — она дает возможность по желанию вызывать те или иные переживания в человеке¹.

Близко к этому пониманию задач, стоящих перед воспитателями «нового человека», высказывался и Бухарин:

Общественный человек не только мыслит, но также чувствует: страдает, наслаждается, желает, радуется, горюет, предается отчаянию и т.д.; его чувства могут быть бесконечно сложны и тонки, его душевные переживания могут быть настроены то на один, то на другой камертон. Искусство и систематизирует эти чувства, выражая их в художественных образах или словом, или звуками, или движениями (например, танец), или какими-нибудь другими средствами (иногда весьма “материальными”, например, в архитектуре)².

Не отличалась формулировка этих задач и в интерпретации литературного объединения «напостовцев», один из лидеров которого критик

¹ Там же. С.448.

² Бухарин, Н.И. Теория исторического материализма. Популярный учебник марксистской социологии. [М.], 1921. С. 215-216.

Владимир Ерилов предъявлял коллегам требование «осветить, электрифицировать огромный и сырой подвал подсознания», «вторгнуться в подсознание, чтобы сознательно руководить им»¹.

Разнообразно варьировали ту же тему идеологи футуризма. Драматург С. Третьяков в литературном манифесте течения «Откуда и куда? (Перспективы футуризма)» декларировал:

Революция выдвинула практические задачи — воздействия на психику массы, организации воли класса. <...> Сама практическая жизнь должна быть окрашена искусством. <...> Метафизическая эстетика, равно как и формальная, говорящая об искусстве как о деятельности, вызывающей переживания особого рода (эстетический перерыв), должны быть заменены учением об искусстве как средства эмоционально-организующего воздействия на психику в связи с задачей классовой борьбы².

И даже требовал использовать «диалектический материализм в приложении к вопросам организации человеческой психики через эмоции»³.

В ряде подобных высказываний «искусство звуков» фигурирует в качестве инструмента грядущих преобразований. Заметим, однако, что само по себе музыкальное искусство явно находилось на обочине интересов большевистских вождей, в отличие от литературы и театра, к которым особенно равнодушны были Л.Д. Троцкий и Н.И. Бухарин, обнаруживавшие порой хорошее «чутье» при поддержке деятелей современного искусства. А.В. Луначарский с широтой его интересов, несомненной энциклопедичностью знаний и готовностью к приятию различных форм и направлений творчества представлял собою скорее исключение из общего правила не только в тогдашнем составе советского правительства, но и — особенно разительно — по сравнению с его будущими составами. Единственным достойным его оппонентом в вопросах музыкального искусства мог, вероятно, рассматриваться в ту пору лишь нарком иностранных дел Г.В. Чичерин — страстный моцартианец, талантливый музыкальный писатель. Что касается музыкальных вкусов

¹ Цит. по: Опыт неосознанного поражения. Модели революционной культуры 20-х годов: Хрестоматия. С.196.

² Цит. по: Там же. С. 313-315.

³ Цит. по: Там же. С.318.

Ленина, то красноречивое воспоминание о них принадлежит его вдове, простодушно разъяснявшей, что и в эмиграции он не имел достаточно времени для посещения концертов и театров, будучи с головой погружен в революционную деятельность¹.

И однако в художественной иерархии «искусства будущего», создававшегося идеологами 1920-х, музыка претендовала на особую роль. Лидер Пролеткульта А.А. Богданов пророчествовал:

Пролетарское искусство будет по преимуществу поэзия, может быть, еще музыка².

Согласно парадоксальной логике времени, наиболее субъективированное из всех видов искусств (как по форме художественного выражения, так и по способу восприятия) выдвигается на роль того «инструмента обобществления чувств», коим мыслится искусство, по определению Бухарина³, и который должен быть использован против субъективности индивидуума.

Утопические резоны часто потеснялись более практическими и очевидными, порой заимствованными из богатой революционной истории. На одной из первых конференций Пролеткульта его лидер П.И. Лебедев-Полянский приводил следующий близкий и понятный аудитории пример:

Рабочий чувствует себя неспособным участвовать в предстоящей демонстрации. Всякого рода личные опасения сдерживают его, но вот звуки марсельезы проникают в убогую хижину, захватывают его; поддавшись зову звуков, он присоединяется к демонстрантам и уже не в силах оторваться от этого коллектива; никакие рассуждения, — дом, жена, дети, каторга, — не в силах его остановить⁴.

Понятно, что в музыкальных кругах эти идеи находили самый горячий отклик и воспринимались как призыв к конкретным действиям. Музыка

¹ *Крупская, Н.К.* Мои ответы на анкету Института мозга в 1935 году // Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине: в 10 т. / ред. М.П. Мчедлов, А.П. Поляков, А.М. Совокин. Т. 2. Н.К. Крупская: сб. воспоминаний. М., 1989. С. 370).

² Цит. по: *Шарапов, Ю.П.* Ленин и Богданов. От сотрудничества к противостоянию. М., 1998. С. 64.

³ *Бухарин, Н.И.* Теория исторического материализма. С.216.

⁴ Речь П.И. Лебедева-Полянского // Протоколы I Всероссийской конференции Пролетарских культурно-просветительных организаций. 15—20 сент. 1918 г. С. 19-20.

открыто рассматривалась как сильнейшее средство воздействия на психику в политических целях в печатных органах РАПМ (ВАПМ)¹. Проблема «музыка и психика» осознается как центральная и формулируется в качестве лозунга, варьируемого на протяжении 1923-1924 года на страницах журнала ассоциации «Музыкальная новь»:

Музыка — одно из могучих орудий пролетарского самосознания.

Она же без обиняков выдвигается в качестве первого тезиса «Идеологической платформы» ВАПМ:

Искусство имеет целью воздействовать на психику человека, через эмоциональную, подсознательную часть человеческого существа. Всякий класс вкладывает в выходящее из его недр искусство свое классовое мирозерцание, свою классовую мораль. Т. о., организуя сознание в определенном направлении, искусство тем самым является могучим орудием распространения влияния класса².

По мысли теоретиков пролетарского искусства, именно преображенный музыкой человек должен стать подлинным и главным артефактом наступающей эпохи. Так формулировал первостепенную задачу руководитель ассоциации Лев Лебединский:

Продукцией же искусства будет в данном случае известное состояние человеческой психики (т.е. идеология) <...>³.

Именно в рассмотрении музыки как инструмента воздействия на психическую природу индивидуума в публицистике 1920-х годов обнаруживается полное единение. Оппоненты РАПМ — представители АСМ⁴ также видели основополагающую роль музыки именно в этом. О природе музыки и ее задачах один из лидеров АСМ Леонид Сабанеев писал⁵:

¹ РАПМ, она же ВАПМ (или АПМ) — Российская, или Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов.

² Идеологическая платформа Всероссийской Ассоциации пролетарских музыкантов // Музыкальная новь. 1924. №12. С.24.

³ *Лебединский, Л.Н.* Беглым огнем // Музыкальная новь. 1924. № 6. С.14.

⁴ АСМ — Ассоциация современной музыки.

⁵ Сабанеев был одной из наиболее заметных фигур в советской музыкальной культуре первой половины 1920-х годов. Значение его деятельности и степень влияния на культурную ситуацию этого периода традиционно преуменьшались в советском музыковедении, ограничиваясь ролью «скрябиниста». Однако нужно признать справедливой оценку Риты Макаллистер и Иосифа Райского: «Взгляды Сабанеева были чрезвычайно влиятельны на протяжении первых лет советского строя» (*McAllister, R.*,

Именно как искусство, способное организовать психику человека, музыка имеет огромное социальное значение<...>¹.

В сходном роде высказывался и Борис Асафьев (тогда еще писавший под псевдонимом «Игорь Глебов» и также выступавший от лица «современничества»):

Пора понять, что в наше время музыка не есть какая-то резко обособленная специальная область, а один из могучих духовных двигателей, мощное средство воздействия на нашу психику².

Другой активист АСМ композитор Николай Рославец, подвергая «пролетарских музыкантов» критике «слева», писал о себе и себе подобных деятелях «нового искусства»:

Композиторы подобного толка не ставят, подобно «пролетарским музыкантам», перед собою агитационных задач, так сказать «злободневного» характера, <...> они задаются целью при помощи всех возможных музыкально-технических ресурсов расширить рамки своего искусства до степени широких музыкально-идеологических обобщений, и в этом смысле приписывают этому искусству не только функции узко-«агитационные», в общепринятом смысле чисто-эмоционального воздействия музыкально отраженной идеи на психику воспринимающего, но и высшие функции организационного порядка, объектом непосредственного действия которых является человеческий интеллект в целом³.

Только радикальная перестройка психического мира человека могла дать основания для формирования нового исторического типа человека. Среди инструментов перековки индивидуума музыка должна была занять особое место.

1.3. Основные музыкальные парадигмы социальной революции 1920-х. Переход к концепции «культурности».

С первых же лет революции в центре внимания оказался ритм⁴. Так, говоря о значении ритма в художественном творчестве и собственно в

Rayskin, I. Sabaneyev, Leonid Leonidovich // The Revised New Grove Dictionary of Music&Musicians [in 29 vol.] / ed. S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. L., 2001. Vol. 22. P. 61).

¹ *Сабанеев, Л.Л.* Что такое музыка. / ред. Н.А. Рославца и Е.М. Браудо. М., 1925. С. 5-6.

² *Глебов, И. [Асафьев, Б.В.]* Скрябин. Опыт характеристики. Пг., 1921. С. 44.

³ *Рославец, Н.А.* Семь лет Октября в музыке // Музыкальная культура. 1924. №3. С. 188.

⁴ См. обобщающее исследование о культуре движения в предреволюционной и постреволюционной России: *Сироткина, И.Е.* Свободное движение и пластический танец в России. М., 2012.

музыкальном театре на открытии Института Музыкальной драмы в 1919 году, Луначарский связывал ритмические занятия с новыми перспективами театрального творчества и социальной жизни одновременно:

Подобно тому, как музыка превращает шумы в тона, так и мы при посредстве искусства придем от хаоса к ритму¹.

Весной 1919 года «Известия ВЦИК» объявили об открытии в Москве Института ритмического воспитания,

...задачей которого будет подготовка преподавателей по системе Жака Далькроза для скорейшего проведения ее в единую трудовую школу. Кроме того, в цели института Ритмического Воспитания войдет и более широкое, всестороннее изучение ритма в музыке, в движении, в слове, в работе, научная разработка понятия ритма, изучение его роли в искусстве и жизни, изучение его значения как воспитательного фактора и т.п.²

Одним из главных инициаторов создания института был князь С.М. Волконский, бывший директор императорских театров, еще до революции основавший Курсы ритмической гимнастики в Петербурге, активный пропагандист «эвритмических учений» Э. Далькроза и Ф. Дельсарта в России. В своих дореволюционных работах он развивал (в основном применительно к актерской технике и сценическому искусству вообще) идею «выразительного человека», являющуюся изводом антропософских размышлений о ритмической природе человека — прежде всего учения Рудольфа Штайнера о «трехчленном человеке», одной из составных частей которого является «ритмический человек»³.

И. Сироткина пишет, что создатели нового «пластического» или «свободного» танца на Западе «чувствовали себя не просто танцовщиками и хореографами, а — визионерами, философами, культуртрегерами. <...> В новом танце им виделся росток культуры будущего — культуры нового

¹ Луначарский, А.В. О музыкальной драме (Речь на открытии Института музыкальной драмы) // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. С.54.

² [Хроника] // Известия ВЦИК и Московского Совета рабочих и солдатских депутатов. 1919. 13 мая. № 101.

³ См., например: Волконский, С.М. Человек на сцене. СПб., 1912; Он же: Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). С иллюстрациями со статуй и картин старинных мастеров. СПб., 1913.

человечества. <...> Далькроз основал свой Институт ритмики с “религиозным трепетом”; имея уже полтысячи учеников, он мечтал, что ритмика станет искусством универсальным и завоюет весь мир. Штайнер создавал свою “эвритимию” как молитву в танце, как часть антропософии — религии нового человека»¹. Айседора Дункан как «посол» нового «свободного» танца «обращалась не только к эстетическим чувствам своих современников, но и к их евристическим помыслам <...>. В танце, говоря языком Мишеля Фуко, она видела “новую человеческую технологию”, которая поможет пересоздать личность»².

В свою очередь и Далькроз, и Штайнер, и Дункан в своих теоретических построениях апеллировали к идее синтетического искусства Рихарда Вагнера. Вагнеровскую составляющую подчеркивает А. Блюмбаум и в концепции «выразительного человека» Волконского³. Ее важнейшим моментом стало требование «ритмизации».

Идея эта, с энтузиазмом воспринятая строителями новой культуры, в новом идеологическом контексте претерпела радикальные перемены. Танец как выражение индивидуальных чувств, вибраций эмоциональной жизни, отвечающих току музыкальных энергий, был вытеснен массовостью и полной деиндивидуализацией, экспрессионистское — футуристическим, эстетическое — прагматичным⁴. В 1924 году появился перевод немецкой книги о системе Далькроза, в предисловии к которой известный театральный просветитель, руководитель и режиссер Передвижного Общедоступного театра П.П. Гайдебуров подчеркивал:

¹ *Сироткина, И.Е.* Свободное движение и пластический танец в России. С. 9.

² Там же.

³ См.: *Блюмбаум, А.Б.* Оживающая статуя и воплощенная музыка: контексты «Строгого юноши» // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 138-189.

⁴ Интересно, что в футуристическом плане этот символ трактовался в парижской эмиграции известным историком искусства Павлом Муратовым, который писал о «великой ритмической школе улицы» и о том, что ее воспитанник «новый ритмический человек есть естественный зритель кинематографа» (*Муратов, П.П.* Кинематограф // Современные записки. 1925. № 26. С. 306-307). Он же сближает немой тогда еще кинематограф по его эстетическим свойствам с балетом эпохи модерна.

Книга в целом говорит нам, что только наша революция с ее всечеловеческим размахом и мировым значением одна способна дать делу Далькроза действенный смысл, как культуре тела и освобождению духа¹.

Насколько велики были надежды, возлагаемые на «ритмизацию» человека и всего общества, показывает возникновение десятков театральных студий, разрабатывавших идеи ритмического воспитания, включая такие знаменитые, как студии Мейерхольда, Ф. Комиссаржевского, мастерские Н. Фореггера и ФЭКСов, ритмических кружков и школ — вплоть до курьезной Школы ритма при ГОРОХР (Городской охране). Как вспоминал театральный критик П.А. Марков, «студии открывались легко. Стоило отыскать большую квартиру — а их свободных было много тогда в Москве — и место для студии найдено! <...> Почти каждый крупный театральный деятель создавал свою студию. ... Вся Москва танцевала!»². Танцевал и весь Петроград: «Разных школ набралось столько, что можно было устраивать смотры и соревнования. По образцу танцевальных «олимпиад» Э.И. Элирова в Москве в городе на Неве в 1921 году показ студий организовал В.Н. Всеволодский-Гернгросс в своем Институте живого слова, а тремя годами позже смотр был устроен Институтом истории искусств при поддержке Губернского отдела народного образования. К концу десятилетия [в Ленинграде — М.Р.] существовало полтора десятка студий. В 1927 году была создана Ассоциация современного искусства танца, поставившая задачу упорядочить их «пластические системы»³. Это поветрие затронуло и провинцию. Как констатирует И. Сироткина, «почти в каждом городе была своя студия пластики, свой самодеятельный театр»⁴.

Таким образом, надежды Наркомпроса на «ритмизацию» всей страны имели веские основания. Луначарский с трибун революционных митингов

¹ *Шторк, К.* Система Далькроза. Пер. с нем. препод. Ленинградского института ритма Р. Варшавской и Н. Левинской / под ред и с предисл. П.П. Гайдебурова. Л.; М.; Пг., 1924. С.8.

² Цит. по: *Сироткина, И.Е.* Свободное движение и пластический танец в России. С. 35.

³ Там же. С. 68.

⁴ Там же. С. 44.

вещал о «коллективной душе пролетариата», который в образе «монументальных фигур-символов» закружится в «великом танце жизни под еще неслышанную музыку»¹. По этому поводу очевидец тех лет художник Ю. Анненков иронически заметил:

Что же, это было неплохо, но надо иметь в виду, что в то время, когда, скажем, милиционерши обучались пластике, на Невском лежали неубранные павшие лошади²

Проект "нового человека" явно отталкивался от ницшеанского прообраза. Революционная Россия словно пыталась следовать девизу его Заратустры: «Будь проклят тот день, когда мы не танцевали!». В ницшеанской терминологии изъяснялся нарком просвещения Луначарский, призывающий начинающего актера овладеть своим телом так, «чтобы он мог передразнивать того бога, который ему снится в лучших снах»³; образ ницшеанского танца пыталась перенести на советскую почву Айседора Дункан, основавшая в России свою школу.

Столь же закономерно сопровождалась ницшеанскими коннотациями идея «ритмического человека», бравшая свое начало в Серебряном веке, но переосмысленная теперь в духе требований революционной героики. Крупнейший теоретик балета Аким Львович Волынский в 1922 году обратился к новому поколению танцовщиков в статье с программным заголовком «Героический человек» со следующим призывом:

Дети, я приветствую вас на пути воплощения духа человеческого в занятиях классическим танцем! <...> Вы станете гражданами страны, которую мои глаза уже не увидят. Но помните твердо и всегда, что я проповедывал вам изо дня в день революционный мотив классического танца... С вами он поднимется, или с вами окончательно умрет. Но последнего не будет. Друзья мои, он поднимется непременно⁴.

В организованную им Школу русского балета Волынский пригласил Николая Легата и Агриппину Ваганову. Именно в классе Вагановой в

¹ Цит. по: Там же. С. 20.

² Анненков, Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. I. Л., 1991. С.94.

³ Луначарский, А.В. О музыкальной драме. С.13.

⁴ Волынский, А.Л. Героический человек // Жизнь искусства. 1922. 5 дек.

последующие годы будет вырабатываться этот новый героический стиль, созвучный эпохе.

Формирование «советского стиля» как «героического», а «героического человека» как «ритмического» было связано с характерной для мироощущения и стиля времени тенденцией «депсихологизации» — следствием общей дегуманизации эпохи, вступившей в фазу мировых войн. Депсихологизация искусства подразумевала вместе с тем его «оздоровляющую» работу над человеческой психикой. Искусство должно было отныне не анализировать, воспроизводить движения человеческой души, а преобразовывать их, спрямляя и упрощая.

Однако если танец ницшеанского героя мыслился как акт освобождения индивидуума от привычных социальных пут, то советский «ритмический человек» был призван «двигаться под музыку» для того, чтобы влиться в организованный социум. Еще в мае 1918 года одна из пропагандисток идей Далькроза и Волконского в области нового пластического направления — ритмики — Нина Александрова «с учениками продемонстрировала широкой публике ритмические упражнения и игры. Посмотрев этюды на трудовую тематику — имитацию косьбы, пилки дров и работы на конвейере, — Луначарский заявил, что от этой работы “веет новой весной”. А уже осенью Наркомпрос собрался “ввести ритмическое воспитание во все учебные заведения республики”»¹. Восторженная реакция Луначарского предвосхитила практический интерес к ритмике научного сообщества, озабоченного применением в советском производстве американских идей «тейлоризма» — научной организации труда (НОТ). В открытом по предложению Волконского Государственном институте ритмического воспитания (директором которого и стала Александрова) была открыта специальная лаборатория по применению ритмики в НОТ: «На заводе «Электросила» Александрова записывала нотными знаками ритм

¹ Сироткина, И.Е. Свободное движение и пластический танец в России. С. 145.

трудовых движений, а кинематографист Н.П. Тихонов вел их съемку»¹. В начале 1920-х годов «в Театральном техникуме планировали семинарий по “художественному оформлению трудовых процессов”, чтобы сделать их ритмичными, легкими и приятными. Фореггер определял «работу НОТ» как “установление танцевального инстинкта в производстве”»².

На протяжении 1920-х — начала 1930-х годов кардинальные изменения затронули все сферы деятельности, связанные идеей «ритмизации». «Мировая мистерия, о которой мечтали Александр Скрябин и Вячеслав Иванов, трансформировалась в организованные празднования Красного календаря. Оказалось, что от соборности до коллективизма — один шаг. <...> В 1925 году при Научно-техническом комитете Всесоюзного совета по физической культуре (ВСФК) для “пропаганды народной пляски как удобного метода физкультуры” была создана “комиссия по пляске”. Комиссия разрослась в “секцию пляски как средства физического воспитания”, куда вошли представители ВСФК, Наркомпроса, профсоюзов, пионерской организации и школы Большого театра. В работе секции участвовали и ученые “эксперты по пляске” из Центрального института физкультуры и Хореологической лаборатории Российской академии художественных наук (к тому времени переименованной в ГАХН). <...> Вместо дионисийской пляски “массы” получали инструкции по проведению клубных танцев, вроде “Временного положения о пляске и танцах в клубе как факторе физического воспитания”. Сотрудники секции восстали против дунканистов и их свободного танца, воспитывающего “свободных от всякого труда женщин”»³.

¹ Там же. С. 146.

² Там же. С.112.

³ Там же. С. 25.

«Ритмический человек» был предназначен выполнить прагматическую общественную миссию — стать «винтиком» хорошо отлаженной машины нового общества¹.

Процесс социального воспитания посредством искусства брал свое начало в детстве. Истоки этих педагогических идей вновь лежали в дореволюционной эпохе. Как напоминает И. Сироткина, еще в 1913 году Айседора Дункан пыталась создать свою школу для детей в Петербурге (по модели берлинской), чтобы создать из учеников «настоящих детей Эллады». Однако, первые занятия были прерваны войной. «Вновь мысль о школе в России пришла Айседоре после революции — когда здесь начали строить общество коммунистов. Ставший ее покровителем Н.И. Подвойский мечтал о подготовке “красных спартанцев”, а сама Айседора понимала коммунизм как “создание нового гармонически развитого человека путем воспитания с детских лет чувства красоты, соединенной с естественностью”. <...> Для своей школы Дункан просила не менее тысячи детей — пятьдесят, говорила она, можно иметь и в Париже. Но и здесь ее замысел пал жертвой обстоятельств. Тысячи учеников она не получила, а те несколько десятков, которые у нее все-таки появились, должны были зарабатывать на школу выступлениями и фактически выродились в театральную труппу. В 1924 году Айседора покинула страну разочаровавших ее большевиков»².

Сферу детского воспитания заняла ритмика. Невзирая на то, что в 1922 был упразднен петроградский Институт ритма, а в 1924 — московский Ритмический институт, «Александрова с единомышленниками создали Московскую ассоциацию ритмистов (МАР); Луначарский согласился стать ее почетным председателем. В МАР работали секции дошкольного, школьного и вспомогательного воспитания, музыкального и театрального образования, лечебных учреждений и массовой клубной работы; в середине 1920-х годов

¹ Характерно появление в 1920-х годах работ, развивавших идею значения ритма для трудовой деятельности, как, например, ставший популярным в те годы перевод немецкой книги на эту тему: *Бюхер, К.* Работа и ритм. Пер. с нем. С.С. Заяицкого. [М.], 1923.

² *Сироткина, И.Е.* Свободное движение и пластический танец в России. С. 29.

она насчитывала около семи тысяч членов. В конце того же десятилетия ритмика еще числилась в программе единой трудовой школы — не отдельным предметом, а как часть занятий музыкой и физкультурой»¹.

Рапмовская печать напоминала:

Дети с раннего возраста являются мало заметными, но активными участниками общественных событий².

Музыка как инструмент воздействия тоже не была забыта советской педагогикой:

Разве можно сказать при занятиях с пионерами, где начинается политика и где кончается музыка?³.

Показательны с этой точки зрения те педагогические опыты, которые в эти годы осуществляются в детских учреждениях. В основе своей они также не новы и продолжают линию педагогических опытов М. Монтессори и Ф. Фребеля: в частности, день ребенка в детских садах, созданных Фребелем в первой половине XIX века, был расписан в прямом смысле слова «по нотам» — подъем, умывание, принятие пищи, и любые другие действия сопровождалась соответствующей песенкой⁴. Студии и кружки, работавшие по соответствующим методикам в России, после революции влились в систему народного образования.

В свою очередь первые педагогические концепты знаменитой педагогической четы Станислава и Валентины Шацких возникли в ходе работы в организованном ими московском детском клубе (1905—1908), которая была пресечена из-за попытки распространения ими социалистических идей среди воспитанников. В 1911 году они повторили этот опыт, создав летнюю дачу для детей из рабочих и крестьянских семей «Бодрая жизнь». В 1919 году колония вошла в состав «Первой опытной станции по народному образованию Наркомпроса РСФСР», где до ее

¹ Там же. С. 146-147.

² Сергеев, А.А. Дети и Октябрь // Музыкальная новь. 1924. №10. С.14.

³ Васильев-Буглай, Д.С. Занятия с пионерами// Музыкальная новь. 1924. №10. С.17.

⁴ См.об этом, например: Kurz, J. Die musikpädagogischen Intentionen Friedrich Fröbels. Ein Beitrag zum Verständnis der Fröbelschen Erziehungsideen. Biefeld, 1984.

закрытия в 1932 году Шацкая возглавляла музыкальное отделение. В ее книге «Музыка в детском саду» (М., 1923) «музыка описывалась, как ключ к детской психике»¹. Центральным положением, как подчеркивает М. Йон, оказался выбор репертуара с акцентом на народную и «высокохудожественную» песню и оперу. Исходным пунктом музыкальной практики — слушание музыки.

Эти взгляды полностью разделяли и другие лидеры музыкально-педагогического дела — Б. Яворский и Н. Брюсова, непосредственно ведавшие им во всероссийском масштабе. Яворский в 1921 году стал заведующим отдела музыкальных учебных заведений Главпрофобра² Наркомпроса, из которого и был образован музыкальный отдел единой трудовой школы. Его ученица и верная последовательница Брюсова уже с 1918 руководила в Наркомпросе РСФСР музыкальными учебными заведениями и художественной самодеятельностью, разработав первые советские программы по методике музыкального воспитания. М. Йон отмечает: «Идея контроля и структурирования повседневности через музыку получила широкое распространение в музвоспитании 1920-х годов»³. Немаловажно и то, что эти педагогические установки рассматривались как пригодные для образования взрослых, «поскольку психологические предпосылки эстетического воспитания принципиально сравнимы»⁴. Как полагает М. Йон, Асафьев модифицировал педагогические идеи Брюсовой о двуступенной системе музыкального воспитания (психологической подготовке восприятия и осознанном слушании) в концепцию советского музыкального воспитания, в центре которой оказался его тезис о «слуховой настройке», учитывавший идею социальной и исторической обусловленности музыки. Асафьев, по его мнению, таким образом

¹ *John, M.* Die Anfänge des sozialistischen Realismus in der sowjetischen Musik der 20er und 30er Jahre. S.202.

² Главпрофобр — Главный комитет профессионально-технического образования.

³ *John, M.* Die Anfänge des sozialistischen Realismus in der sowjetischen Musik der 20er und 30er Jahre. S. 211.

⁴ *Ibid.* S. 205.

сформулировал «методику идеологического программирования через музыкальное восприятие»¹.

На практике эти педагогические искания получали следующее претворение:

В ЦД Коммунистического воспитания пение и ритмика объединены в один предмет.

Основной целью преподавателя является выработка в учениках общественных и трудовых навыков. Пение пионерских и революционных песен соединено с метрическими движениями, показывающими песню и включающими в себя элементы физкультуры.

Движения в начале и в конце музыкальных предложений дают возможность яснее осознать музыкальную форму, а точное регулирование движений создает привычку к коллективной дисциплине<...>

Все упражнения носят характер выполняемого трудового процесса. Регулятором времени является музыка, как средство точного измерения времени и как активный возбудитель².

«Ритмизация» маленького человека прагматически переориентирована на выработку трудовых навыков и неразрывно связана с идеологизацией его сознания. Идеология в свою очередь эмоционально окрашивается с помощью устойчивых и элементарных мелодических формул, воздействующих на сигнальную систему, на бессознательное ребенка³:

Необходимо поставить вопрос о воплощении революционной песни, о ритмических ее иллюстрациях. Воспитать в детях представление о звуке, как о побудителе движения, привить им умение действительно отображать песню, воспитать волю к движению, волю — к действию. В этом разрезе мыслится связь пения с физкультурой, с ритмикой и частью НОТ⁴, поскольку движения могут быть направлены в сторону изучения трудовых процессов⁵.

¹ Ibid. S. 226.

² А.С. [Сергеев, А.А.?] В Ц.Д. Коммунистического воспитания // Музыкальная новь. 1924. №10. С.22.

³ Известно, что в рамках семинаров Русского психоаналитического общества, деятельность которого разворачивалась в 20-е года, планировались выступления Н. Брюсовой, возглавлявшей семинар «Музыка у детей». См.: Ключникова, Е.В. Национализация А.Н. Скрябина в советской культуре: «сверхчеловек революции» или «советский гражданин»? (конструирование идентичностей в первой половине XX века). Рукопись.

⁴ НОТ — аббревиатура, обозначавшая программу научной организации труда, задача которой была впервые поставлена перед советским обществом уже в конце 1920-х годов и возрождалась в послевоенные годы (наиболее активно в 1960-х).

⁵ Сергеев, А.А. Дети и Октябрь. С. 14

Результаты этих воспитательных процессов к концу 1930-х годов оценивались в целом положительно, судя по удовлетворительному возгласу газеты «Правда» от 23 сентября 1937 года:

Советские дети, — какой благодарный человеческий материал!¹

А сама музыка и в это время, невзирая на пройденные многократные за весь довоенный период идеологические повороты, расценивалась зачастую с прежних позиций. Так, выступая перед коллективом Ленинградской консерватории, «всесоюзный староста» М.И. Калинин разъяснял общественную пользу занятий музыкальным искусством:

А почему народ музыкален? Потому, что музыка есть один из могучих факторов увеличения производительности труда. Возьмите народные напевы, — все они связаны с трудом. Возьмите пляску народную, мы ею все восхищаемся, — народ, отбирая лучшее, показывает трудовые процессы в пластической форме².

Сообразно поставленным перед педагогикой задачам должен был формироваться, по мнению ряда идеологов, и образ нового искусства. Так, А. Гастев, один из главных пропагандистов идеи НОТ, создавший в 1921 году Центральный институт труда, еще в пору своей пролеткультовской работы в статье «О тенденциях пролетарской культуры» строил свою концепцию этой новой культуры на том, что особенности мировосприятия пролетариата соответствуют механистичной упорядоченности его труда. Искусство будущего должно будет отражать эту специфику:

Мы вплотную подходим к какому-то действительно новому комбинированному искусству, где отступят на задний план чисто человеческие демонстрации, жалкие современные лицедейства и камерная музыка. Мы идем к невиданно объективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического³.

¹ Цит. по: *Леонтьева, С.Г.* Поэзия пионерских праздников // Детский сборник. Статьи по детской литературе и антропологии детства / сост. Е.В. Кулешов, И.А. Антипова. М., 2003. С. 28.

² *Калинин, М. И.* Речь при вручении орденов Ленинградской консерватории 7 апр. 1938 г. // Калинин, М.И. Избр. произв.: в 4 т. Т.3. 1933-1941. М., 1962. С.300.

³ Оpubл. в журнале «Пролетарская Культура», 1919, № 9-10. Цит. по: Литературные манифесты: от символизма к Октябрю: сб. материалов / сост. Н.Л. Бродский, В.Л. Рогачевский, Н.П. Сидоров. 2-е изд. М., 1929. С. 136.

Отличие идеи «выразительного человека» от идеи «героического человека» в том-то и выразалось сильнее всего, что этот советский «героический человек» мыслился составной частью массы. Изгойство, являвшееся неотъемлемой характеристикой ницшеанского героя, совершенно не совместимо с образом «нового человека»: титан Троцкого, ворочающий горами и реками, не одинок — он лишь одна из вершин «горного кряжа».

Формовка психики индивидуума, таким образом, нацеливалась на унификацию человеческой личности, которая позволила бы ей стать неразличимой частицей социального целого. Идея «слития с массой» (Л. Сабанеев) выступает на первый план, направляет практическую деятельность по воспитанию нового человека и парадоксальным образом преображает первоначально созданный образ «ритмического человека», делая его «человеком массы». Чем ниже спускается с высот утопии в гущу действительности проект по созданию нового человека, тем более причудливо он выглядит и трактуется.

Об этом свидетельствует, к примеру, футурологический прогноз, сделанный в московской коммунальной квартире 1926 года одним из идейно грамотных героев пьесы Николая Эрдмана «Самоубийца»:

Александр Петрович. Почему же вы не пьете, Егор Тимофеевич?

Егорушка. Очень страшно приучиваться.

Александр Петрович. Да чего же здесь страшного? Вы попробуйте!

Егорушка. Нет, боюсь.

Александр Петрович. Да чего ж вы боитесь, Егор Тимофеевич?

Егорушка. Как — чего? Может так получиться, что только приучишься, хватить — наступит социализм, а при социализме вина не будет. Вот как хочешь тогда и выкручивайся.

Маргарита Ивановна. Только рюмку, всего лишь, одну лишь, за дам.

Егорушка. Между прочим, при социализме и дам не будет.

Пугачев. Ерунда-с! Человеку без дамочки не прожить!

Егорушка. Между прочим, при социализме и человека не будет.

Виктор Викторovich. Как не будет? А что же будет?

Егорушка. Массы, массы и массы. Огромная масса масс.

Александр Петрович. Вот за массы и выпейте.

Егорушка. Ну, за массы куда ни шло¹.

¹ Эрдман, Н.Р. Самоубийца. Д. III. Явл. 2.

Безжалостное перечисление Егорушкой будущих недостатков, приводящее на ум вопрос знаменитого булгаковского героя того же времени («Что же у вас, чего не хватишься, ничего нет?»), завершается устрашающей картиной «огромной массы масс». «Масса» здесь предстает некой лавиной, заполняющей собой все и полностью поглощающей индивидуумов без разбора социальных, расовых и половых различий.

Надежда на осуществление этой фантазмагорической картины была прочно связана с новыми способами музыкального выражения. Ближайшим ответом на эти поиски мог служить лозунг «монументализма», «задача сооружения бытового монументального искусства» (Л. Сабанеев).

Трудно представимое сопряжение «быта» и «монументальности» должно было осуществиться с помощью соблюдения трех главных условий: синтетического единства различных форм и жанров, обращенности к слушательской массе и ее максимального сотворчества в художественном акте:

Коллективное социальное творчество ведет к формам коллективного художественного творчества, что в музыкальном искусстве выливается в формы по преимуществу массового ансамбля. Оркестры сложнейших составов с увеличенным количеством представителей каждого вида инструментов, многотысячные хоры, сложнейшие, количественно и качественно выросшие камерные ансамбли — такова одна из сторон формы будущей музыки. Рост этой количественно-внешней музыкальной формы неизбежен, ибо новый массовый слушатель сделает необходимым выход музыки на широкие площади, где естественно нужно другое звучание, чем в тесных залах¹.

Покуда профессиональная критика взывала к профессиональным композиторам с требованием создать такие массовые формы, в сами массы настойчиво внедрялся «хоровой проект». С первых же лет революции «пение хором» становится важнейшим инструментом по преобразованию человеческой психики средствами музыки.

«Хоровой ренессанс» в России начался, как и многие явления, позже переосмысленные и присвоенные революционной эпохой, задолго до нее.

¹ *Чемоданов, С.М.* Музыкально-художественные перспективы в пролетарском государстве // Музыкальная новь. 1924. № 4 (1-й). С. 14.

Инициатором идеи развертывания всероссийского хорового движения на рубеже XX века стала певица и дирижер Е.Э. Линева, которая в конце 1890-х годов разработала «Проект распространения хорового пения в России»¹. Согласно ему, хоровая культура должна была охватить и городское и сельское население через повсеместную организацию небольших хоровых коллективов «между любителями и при разных обществах, при воскресных и сельских школах, на фабриках, при народных читальнях»². Планировалось, что наличие общей программы обучения музыкальной грамоте, базировавшейся на церковном и светском репертуаре, могло привести к формированию сводных хоров от двухсот до тысячи человек.

Линева была связана с социал-демократическим движением и опиралась на зарубежный опыт, вынесенный ею из вынужденной политической эмиграции. Через призму социальных задач рассматривал идею хорового движения и Ленин, написавший два десятилетия спустя статью «Развитие рабочих хоров в Германии» (1913). Действительно, появление в начале XIX века немецких певческих союзов имело под собой веские социальные и политические причины. Мужские вечеринки «застольного пения», начало которым было положено в доме знаменитого берлинского музыканта и ближайшего друга Гете композитора Карла Цельтера, были своего рода практикумом по обретению национальной идентичности, нехватка которой так остро ощущалась тогда немцами. Движение стремительно росло и ширилось на патриотических «дрожжах» — смеси идей религиозной и культурной общности, родства, обретаемого не только с помощью общей истории, но также музыки и поэзии³.

¹ Русское хоровое общество возникло еще раньше — в 1878 г. в Москве.

² Смирнов, Д.В. Первые этнографические концерты в Москве // Живая старина. 1996. № 2 (10). С. 23.

³ Ср.: «Эра музыки наступит лишь тогда, когда не просто отдельные ее представители будут создавать высокое искусство, а когда высокое искусство станет достоянием всего народа, нации, даже всего европейского современного мира, когда человечество само окажется элементом музыки. Подобное может быть осуществлено лишь через пропаганду хорового пения». Из трактата Х.-Г. Негели. — См. *Негель Х.-Г. Учение Песталоцци о*

Романтическая идея единения нации через пение хором (актуализированная Вагнером уже в последней трети века в его поистине «хоровой» опере «Нюрнбергских мастерзингерах», где немцам было предложено создать государственность под знаком музыкально-поэтического искусства) как нельзя лучше встроилась и в новую ситуацию пореволюционной России XX века. Вячеслав Иванов в числе первоочередных задач, поставленных перед съездом по внешкольному образованию в 1919 году, первым номером формулировал требование:

...всемерно способствовать насаждению, распространению и развитию хорового дела<...>»¹.

Однако трактовал он «хоровой проект» своеобразно — в полном соответствии с собственными дореволюционными, ничуть не поколебленными революционной реальностью воззрениями:

...внести в постановку хоров элемент зрелищный и оркестрический (или хореографический), сочетая их мощно звучащее напевное слово с красотой пластического выступления, с торжественными шествиями, соответственным строем ритмических движений и соответственно праздничным и живописным одеянием; одним словом, создать из хоров живой и художественно-действенный орган энтузиастического выражения народной мысли и народной воли².

Невзирая на очевидную на сегодняшний взгляд утопичность этих пожеланий, они воспринимались как вполне конкретные и, по-видимому, выполнимые:

В отчетных материалах съезда говорилось по этому поводу буквально следующее:

В наши дни много говорится о «коллективном действе», о «массовом театре», но конкретные формы такого театра не только еще не существуют, но даже большинством не вполне реально мыслятся. И потому особенно ценным должно явиться всякое практическое указание, как приступить к осуществлению такого театра, как в действительности организовать «массовое действо». Именно такое

пения. Цюрих, 1809. Цит. по: *Dürr, W. Zwischen Liedertafel und Männergesangsverein. Schuberts Mehrstimmige Gesänge // Logos Musicae. Festschrift für A. Palm / hg. v. R. Gömer. Wiesbaden, 1982. S. 36.*

¹ См.: *Иванов, В.И.* К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия // Вестник театра. 1919. № 26. С.4

² Там же.

значение и должен сыграть для провинциальных делегатов доклад Вяч. Иванова: «Организация творческих сил народного коллектива в области художественного действия»¹.

«Хоровой проект» несомненно осуществился, хотя и в ином, гораздо более прагматичном, но все равно впечатляющем виде: массовому пению было суждено стать музыкальным символом 1920-х — символом, олицетворявшим массовость искусства в количественном и качественном значении. Бесплатные курсы по народному образованию для музыкантов-инструкторов при Музотделе Наркомпроса, направленные на создание сети хоровых кружков, предназначенных для того, чтобы «помогать учиться стройному и дружному хоровому исполнению»², были одним из первых практических шагов в этом направлении, предпринятых еще в годы гражданской войны. «Хоровая эпидемия» ширилась до конца 1920-х³.

Значительную роль в ее распространении сыграли бывшие регенты, в чьих руках закономерно находилось в основном хоровое дело перед революцией⁴. Церковно-музыкальные деятели и были инициаторами музыкально-просветительского движения, преследовавшего в числе прочих образовательные цели. А. Лебедева-Емелина приводит текст объявления в осеннем номере журнала «Музыка и жизнь» за 1908 год:

¹ Н.П. Съезд по Рабоче-Крестьянскому Театру [резолуция] // Вестник театра. 1919. № 44. С. 3-4.

² Цит. по: Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября. Хроника. Документы. Материалы / авт.-сост. С.Р. Степанова. М., 1972. С. 236.

³ Вспомним знаменитый монолог профессора Преображенского из булгаковского «Собачьего сердца» (1926), направленный против «этих певунов», который завершается знаменательным выводом: «Если я, вместо того, чтобы оперировать каждый вечер, начну у себя в квартире петь хором, у меня настанет разруха. <...> Поставить городского рядом с каждым человеком и умерить вокальные порывы наших граждан.<...> Я вам скажу, доктор, что ничто не изменится к лучшему в нашем доме, да и во всяком другом доме, пока не усмирят этих певцов» (Булгаков М. А. Собачье сердце. Чудовищная история. Гл. III). Напомним, что к теме разгула хоровой стихии Булгаков возвращается и в «Мастере и Маргарите» (начало работы над романом датируется 1929 годом), когда рисует гротескную сцену хорового психоза, охватившего рядовых совслужащих в результате организации у них хорового кружка (Гл. 17. Беспокойный день).

⁴ Фагот-Коровьев из булгаковского романа, спровоцировавший массовый приступ хорового пения в советском учреждении в упомянутой сцене, недаром представляется как «старый регент-певун».

Летом текущего года состоялись курсы певческой грамоты в г. Екатеринбурге (руководитель А. Д. Городцов), в Москве (рук. свящ. Д. Аллеманов для учительниц и А. Н. Карасев), в Пензе (А. Касторский), в Ярославле (рук. Кучеренко), кроме того в Москве состоялись “Музыкально-теоретические курсы в применении к регентскому искусству” (рук. А. Л. Маслов).

Исследовательница подытоживает: «То есть, в течение одного лета церковные и светские власти субсидировали проведение шести курсов певческой грамоты в разных городах России. Помимо них еще были показательные занятия на Первом съезде регентов в Москве»¹.

Кроме того, само это обучение музыкальной грамоте уже до революции стало приобретать черты гигантомании. Один из крупнейших церковно-хоровых деятелей предреволюционного периода А.В. Никольский (как и многие организаторы хорового дела активно продолжавший педагогическую деятельность в советское время) писал, например, в 1916 году о запланированных на следующий год курсах в Вятке:

...курсы надо устроить и на будущий год, но такие, к каким Вятка привыкла, то есть не с сотней слушателей, а с пятью и так далее, до тысячи².

Один из самых известных провинциальных регентов перед революцией А.Д. Городцов, поселившись в 1895 году в Перми, под началом губернского комитета попечительства о народной трезвости развернул на Урале и, в особенности, в Пермской губернии, масштабную просветительскую деятельность. В результате ее к 1913 году (менее чем за двадцать лет!) количество хоров в губернии возросло с 40 до 290. Значительную часть репертуара народных хоров составляли светские сочинения — от народной песни до оперной литературы. Как правило, они сопровождались и вступительными словами самого Городцова. В высшей степени примечательна программа Заседания Музыкальной секции Всероссийского съезда сценических деятелей, состоявшегося 30 декабря 1915 года в

¹ *Лебедева-Емелина, А.В.* Педагогика А.В. Никольского. Рукопись.

² *Никольский, А.В.* Переписка с членами семьи [подготовлено к публ. С.Г. Зверевой]. Рукопись.

Московской консерватории под председательством Е.Э. Линевой и А.Н. Карасева:

Заслушаны: 1) сообщение А.Д. Городцова «О народно-певческом деле в Пермской губернии»; 2) доклад А.Н. Карасева «Хоровые кружки в народной среде»; 3) доклад Г.П. Любимова (М.Н. Караулова) «Инструментальная народная музыка и народные оркестры»; 4) доклад И. Кургули «Уличные артисты и демократизация искусства»¹.

Характерно, что в разгар войны съездом ставилась задача расширения сферы народного самодеятельного творчества, тогда как в то же самое время московское Филармоническое общество заявляло о полном отказе от устройства симфонических концертов до окончания войны². Обратим внимание и на постановку вопросов об иных путях «демократизации искусства» — его уличных репрезентациях и работе с оркестрами народных инструментов, что также непосредственно предвосхищает идейно-эстетическую программу пореволюционнного времени³.

Преемственность идеи хорового и музыкального «всеобуча» от предреволюционной практики может быть подтверждена многими примерами, в том числе такими выразительными как деятельность Н.Я. Брюсовой, использовавшей «наработки» учебных программ и методических установок периода своей работы в Народной консерватории и Университете им. Шанявского в программах «общего музобраза» МУЗО Наркомпроса⁴, или работы на эту тему профессора А.В. Преображенского, крупнейшего

¹ События музыкально-общественной жизни / сост. С.А. Петухова // История русской музыки: в 10 т. Т. 10 В. Кн. 1. 1890—1917. Хронограф / под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. М., 2011. С.191.

² Там же.

³ В области музыки народных инструментов ее продолжит осуществлять тот же Г.П. Любимов.

⁴ См. фонд Н.Я. Брюсовой (РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1): Программы по теории музыки для Народной консерватории. 1900—1915 (Ед. хр. 12); Программы занятий и лекций по хоровому пению и слушанию музыки и анкеты слушателей. 1917 (Ед. хр. 17); Тезисы доклада и руководство по общему музыкальному образованию, хоровому пению и слушанию музыки. 1918—1919 (Ед. хр. 19); Лекции по муз. образованию. 1916 (Ед. хр. 1916); Статьи о музыкальном образовании. 1920-е (Ед. хр. 94); Статьи о музыкальном образовании. 1928—1929 (Ед. хр. 91).

специалиста по церковной музыке, медиевиста и палеографа¹ (в связи с активным продвижением им «хорового проекта» уже в советские годы параллель с булгаковским однофамильцем и в данной ситуации его антиподом напрашивается сама собой).

Отчет о состоянии дел на начало лета 1929 года демонстрирует масштабную картину хоровой экспансии, охватившей и город, и деревню:

По самым скромным подсчетам мы имеем по республике 10.417 городских музыкальных и хоровых кружков (данные ВЦСПС на 1 окт. 1928 г. значительно преуменьшенные) с непрерывной тенденцией к дальнейшему количественному росту. Насколько значительна эта тенденция, можно заключить из того, что эти десять с лишним тысяч кружков на апрель 1928 г. мы имеем против 6.634 кружков на февраль 1927 г. Та же статистика ВЦСПС говорит нам, что эти десять с лишним тысяч кружков объединяют около 200 тысяч членов. В деревне количество художественных ячеек доходит до 30 тысяч и охватывает свыше полумиллиона крестьян-кружковцев².

Логично будет предположить, что эта статистика была намеренно завышена, и тому имеются некоторые разрозненные подтверждения. Так, обследование общества «Музыка — массам», проведенное в 1930-м году, выявило значительные расхождения между реальной практикой и отчетами (хотя и в этом случае значимо само стремление чиновников ее завышать):

...на страницах печати появилась легенда о том, что в обществе организовано 150 членов и что уже имеются несколько десятков отделений. Ознакомившись с делами общества приходишь к заключению, что утверждено президиумом только 8 отделений, а остальные 55 зарегистрированы по газетным вырезкам или по частным открыткам отдельных лиц (отделение в г. Чите зарегистрировано на основе письма, в котором неаполитанский кружок железнодорожников «заявляет протест против игнорирования неаполитанских оркестров»)³;

Просмотр дел отделений общества показал, что о 55 отделениях и 15000 членов общества в СССР вообще говорить было нельзя, также как и о 46 ячейках в Москве. К моменту доклада президиума общества в ЦК партии и на Центральном

¹ Ср. документы из фонда А.В. Преображенского (РГИА. Ф. 1109. Оп. 1): Проекты учреждения сети музыкальных учебных заведений (от «Народной музыкальной школы» до «Музыкального университета»). Программы их работы и методические указания для преподавания музыкальных предметов в общеобразовательной школе [январь 1916 г. - 1928 г.] (Д. 143); *Преображенский, А.В.* О значении хоровой музыки в деле народного просвещения (Речь на [первой конференции педагогов отдела народного образования ЦГР в Ленинграде]) [1927] (Д. 45).

² Бюллетень всероссийской музыкальной конференции (14-20 июня). №1. М.;Л., 1929. С. 3-4.

³ *Гачев, Д.И.* Рабочее музыкальное общество на новых рельсах // За пролетарскую музыку. 1930. № 3. С. 6.

совете общества можно было говорить лишь о 20 отделениях, и то с большой натяжкой, ибо переписка с большинством из них прекратилась уже к концу 1929 года и никаких сведений о них не имелось¹.

Эта упорная работа была направлена на решение целого ряда задач. Но едва ли не самая главная из них, в сущности, не формулировалась в ходе практической деятельности: «народ», превращенный в «массу», в население, у которого отняли сознание национальной, исторической, культурной и религиозной общности, должен был запеть хором, чтобы восстановить ощущение единства на новой основе. Восстания и революции отныне становятся его историческим прошлым, революционная песенность — музыкальным наследием, замещая сразу и фольклор и классику, «хоровая масса» — символом его новой общности. Не забыта и религиозная идентичность: в стране «воинствующего атеизма» музыке активно навязывается почти ритуальная, культовая роль, о чем говорится со всей откровенностью:

Но музыка не только выражает переживания отдельного лица, единичного человека, она в высокой степени способна объединить в одном переживании массы. <...> На этом заражающем свойстве музыки, на этой ее объединяющей в единое чувство способности основано применение музыки в древнейших времен при всевозможных массовых выступлениях, например: при религиозных культах, когда объединяет массы в одном настроении — религиозном, или в военном быту, где музыка придает воинственное и бодрое настроение массе, или при общенародных выступлениях и праздниках, когда музыка появляется в виде гимнов, революционных или иных песен и всегда выполняет именно это назначение — объединить в одном чувстве массы².

Характеристика этого объединяющего чувства была уже вполне ясна, и, казалось, что дальнейшие пути развития советского искусства будут идти лишь в сторону овладения все более безотказными художественными его стимуляторами и регуляторами. Музыка продолжала оставаться одним из главных таких средств, более того, ее практическое значение в глазах идеологов, по-видимому, даже возросло. Недаром один из лидеров

¹ Обследование общества «Музыка — массам» [хроника] // За пролетарскую музыку. 1930. № 9. С. 9.

² *Сабанеев, Л.Л.* Что такое музыка. С. 6.

Пролеткульта П.М. Керженцев уверенно включал ее в революционный проект «искусства на улице» (так озаглавлена глава IX его пролеткультовского театрального «манифеста»):

Еще больше работы предстоит выполнить музыканту, певцу и актеру. У нас толпа молчит. Улица не поет. Даже бывшие элементарные шарманки исчезли. Пения нигде не услышишь. В России придется создавать звук улицы заново, отчасти следуя примеру певучих, музыкальных улиц Венеции и Парижа.

<...>

Конечно, у нас плохо читают ноты, но зато многие мотивы народных революционных песен чрезвычайно популярны. Если пять-шесть человек, которые заранее хорошо спелись, начнут исполнять популярные песни, скажем, где-нибудь в Летнем саду, на Кронверкском и т. п., через десять минут соберется толпа не только слушателей, но и певцов. Останется раздать или продать им листки с нотами и (главное) со словами, и хор пойдет на лад. После десятка воскресений это пение на улицах, столь гонимое царским правительством, войдет в обычай, хоры споются, выделятся солисты, и мы увидим импровизированные вокальные концерты на улицах, которым позавидует Европа. Не сомневаюсь, что наши лучшие певцы оперы будут увлечены этим непосредственным общением с уличной толпой и будут охотнее выступать с ломовой телеги на Марсовом поле, чем с эстрады быв. благородного Собрания

Мне кажется, в один — два года можно сделать русские города в этом отношении неузнаваемыми. Любовь к хоровому пению, наблюдаемая в России, при умелом инструктировании может дать исключительные результаты. Для этого первое время нужно будет озаботиться созданием небольших спевшихся групп, которые могли бы явиться ядром хора. Надо будет отпечатать в сотнях тысяч экземпляров ноты и слова наиболее любимых песен и революционных гимнов. Энергичная группа любителей хорового пения в короткий срок, сумеет привить любовь к пению на улице¹.

Пред- и постреволюционным футуристическим проектам визуального преобразования городов Керженцев в соответствии со своими идеями революционного хеппенинга отвечает проектом их «озвучания».

К концу 1920-х в прессе возникает специфический термин «музификация». С одной стороны, он направлял пролеткультовскую утопию «озвучания» городов в практическое русло, с другой же более расширенно трактовал государственную программу «радиофикации», выступая одновременно аналогом «электрификации»². Им обозначалась сходная по своему смыслу задача полного освоения пространств советской Родины

¹ Там же. С. 180-82.

² Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Музификация Сев.-Зап. области // Жизнь искусства. 1929. № 37.

новыми звучаниями, которую Ю. Мурашов справедливо характеризует как «геополитическую»¹. В первой половине 1930-х годов Советский радиокomitee закономерно возглавил именно Керженцев, в руках которого фактически оказался наиболее пригодный инструмент для осуществления прежней идеи пролеткультовских времен «искусства на улице» принципиально новыми средствами.

Нужно признать, что если биохимически человек несомненно есть «то, что он ест», то, что психически, эмоционально — он в значительной степени формируется тем, что воспринимает органами чувств — в том числе тем, что слышит. Музыка, заполнявшая звуковое пространство советской жизни, что во многом стало возможно, благодаря интенсивной радиофикации российского пространства, создавала тот воздух будней и праздников, которым дышал и в котором рос советский человек. «Формовка» (Е. Добренко) советского человека на протяжении всей советской эпохи повседневно осуществлялась на улицах городов и деревень под звуки, лившиеся из репродукторов, доносившиеся из общественных садов и с площадей.

К 1932 году количество часов трансляции музыкальных программ превышало на советском радио все прочее². О том, что «радиослушание стало самым популярным литературно-музыкальным досугом», Керженцев говорил в программной статье «Очередные задачи радиокomitee»³, где, по мнению Ю. Мурашова, «явно проступают остатки авангардистской традиции»⁴.

Однако очевидна и принципиальная разница. «Озвучание» улицы было частью ее всеохватной театрализации: осуществления чаемого

¹ *Мурашов, Ю.* Советский этос и радиофикация письма. Пер. с нем. Т. Ластовки // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 47-63.

² См.: *Плаггенборг, Ш.* Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. С. 389.

³ Говорит СССР. 1934. № 3. С.1.

⁴ *Мурашов, Ю.* Советский этос и радиофикация письма. С. 53.

революционного Gesamtkunstwerk, преобразования жизни как результата «жизнетворчества» — в pendant идеям Серебряного века. Радиофикация, заполнив звучаниями безмерно большие пространства, чем можно было бы вообразить даже в самой безудержной фантазии, все же вывела на первый план иные, гораздо более конкретные и в некотором роде более скромные задачи, которые можно обозначить как идеологически-просветительские. Из пролеткультовского наследия уцелели не утопические чаяния, а идея о необходимости культурной работы с массами.

Не сумев поставить на поток производство «ритмического человека», не добившись ощутимых результатов в серийном создании «героического человека», идеологи остановились на идее воспитания «культурного человека».

То, как она заново оформлялась в музыкально-критическом дискурсе, обретая новые коннотации, можно продемонстрировать на примере полемики об идеологически пригодном инструментарии.

В течение 1920-х годов в центре этой полемики нередко оказывался образ «гармоники»¹. Она противопоставлялась — то позитивно, то негативно — образам старой культуры: «интеллигентскому» пианино и еще более старорежимно одиозному «королевскому» (по своей этимологии) роялю, а также «мещанской» гитаре. По-видимому, борьба между ними в значительной степени определяла саму музыкальную атмосферу советского города этого времени, что отразилось и в художественной литературе². Как замечает, В. Гудкова, «обращает на себя внимание постоянство смысловых характеристик, закрепленных в поэтике Булгакова за образами “пианино” и “гармоники”». Упоминания этих двух символов городской и деревенской

¹ Это название обобщало ряд инструментов — от гармони до баяна.

² Интересно, что в архиве историка музыки медиевиста профессора А.В. Преображенского содержится единица хранения, обобщающая суждения о различии этих и некоторых других инструментов, относящиеся к данному периоду: «Статьи и заметки разных лиц о технике производства, музыкальных характеристиках и культурном значении музыкальных и ударных инструментов (рояль, гармонь, церковный колокол и др.) [1914 г.] — 29 июня 1926 г.» (РГИА. Ф. 1109. Оп. 1. Ед. хр. 205).

культуры составляют у драматурга противоположные содержательные и эмоциональные гнезда. (Ср. у него же мимолетный, но емкий образ, передающий атмосферу начала 1920-х годов: “пианино уже умолкли, но граммофоны были живы”»)¹.

Но еще заметнее борьба гармоник «за место под солнцем» новой культурной эры запечатлелась на страницах прессы того времени. Со стороны академических кругов оценка ее роли была абсолютно однозначной. Асафьев, диагностируя глубинный разрыв между развитием академической музыкой и запросами массы с ее «мещанскими» вкусами, вопрошал:

Не значит ли это, что надо разнуздаться до гармоник, отвергнуть эволюцию музыки и музыкальной культуры и начать содействовать гибельному засорению слуховых восприятий?²

В рядах пролетарских музыкантов, напротив, гармошку пытались всячески «обелить», видя в ней средство воспитания и перевоспитания рабочего. «Принять гармошку» означает с этих позиций —

...любить рабочего таким, как он есть; понять его, рабочего, привычку даже и к пивной, не оскорбляться тем, что он сразу не может стать близко к тому, что действительно культурно <...>.

Мы должны подойти поближе к понятному и близкому широкой рабочей массе и, если это может быть ценно нам, как путь к действительно подлинному искусству, мы должны за это ухватиться.

Через гармошку можно привлекать к музыке широкие массы рабочих; гармошка может стать (помимо ее самоценности) тем, чем лубочная и полулубочная литература является для серьезной книги — ступеньками, ведущими вверх³.

Поэтому попытки «одомашнить» эту представительницу деревенской культуры, «приручив» ее к городской, в ближайшие годы предпринимались неоднократно и приобретали порой грандиозный размах. Так, например, в 1926 году Агитпроп Московского Укома ВЛКСМ созвал Московское уездное совещание комсомольских запевал и гармонистов, о чем сообщал журнал

¹ Гудкова, В.В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов. М.:Новое литературное обозрение, 2008. С.310.

² Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Кризис музыки // Музыкальная культура. 1924. №1. С. 106-107.

³ Васильев, Н.[?] О гармошке // Музыкальная новь. 1924. №12. С. 7.

«Новый зритель»¹, а уже в следующем году журнал «Рабочий и театр» с гордостью подсчитывал:

Губернский конкурс в Москве собрал 1500 гармонистов <...>².

«От гармошки — к гармонии» — так красноречиво озаглавлен отчет об одном из этих событий³. Идея культуртрегерской и идеологической миссии гармошки возобладала со всей очевидностью и в отношении к ней властей⁴. Ее вполне разделял нарком просвещения А.В. Луначарский⁵.

Историк Н. Лебина называет экономические причины, стоявшие за этой тенденцией: «Резкое возрастание притока крестьян в города и пополнение рядов рабочих в основном за счет бывших деревенских жителей обеспечили успех политической кампании под девизом “Гармонь на службу комсомола”». Использованию именно этого инструмента в структуре досуга молодежи города придавался большой знаковый смысл. <...> ЦК ВЛКСМ разработал даже специальные “Заповеди гармониста” — некое подобие изложения поведенческих норм. <...> Гармонь стала определяющим элементом официально формируемой песенной субкультуры молодых рабочих в 30-е гг., и добиться этого оказалось просто. Новое пролетарское поколение было активным носителем сельской культуры, где иные музыкальные инструменты практически отсутствовали»⁶.

Как показывают приведенные факты, судьбу русской гармоники следует рассматривать в этот период в контексте концепции «культурности»⁷,

¹ 1926. № 27. С. 12.

² *Кожневников, П.[?]* За культуру гармоника // Рабочий и театр. 1927, № 7. С.14.

³ От гармошки — к гармонии [Хроника] // Эcran. 1926. № 50. С.8-9.

⁴ См об этом.: *Соколова, А.Н.* Гармоника как идеологическое орудие // Гармоника: история, теория, практика: материалы межд. науч.-практ. конф. / ред.-сост. А.Н. Соколова. Майкоп: Адыг. гос. университет, 2000. С. 82-87.

⁵ См. об этом: *Поздняков, Ю.А.* Образ гармоника в советской культуре: от идеологических дискурсов к художественному канону // Социология музыки: новые стратегии в гуманитарных науках: С. 262-267.

⁶ *Лебина, Н.Б.* Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920—1930 годы. СПб., 1999. С. 257-258.

⁷ О сталинской концепции «культурности» см.: *Dunham, V.* In *Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction*. Cambridge, 1979; *Fitzpatrick, S.* *The Cultural front: Power and Culture in Revolutionary Russia*. Ithaca, 1992. Из работ последнего времени см.: *Асоян, Ю.А.*

исподволь зарождавшейся в советской культуре. «“Культурность”» никогда не была четко сформулированным понятием, ни один руководитель партии или правительства не давал установок, как стать культурным. Конкретные случаи употребления этого понятия, разбросанные по страницам газет и журналов того времени, не имеют единого и неизменного смыслового канона. Многочисленные примеры и поучения на тему культурной жизни, скорее, указывают на преобразование ряда внешних и внутренних качеств человека, причем не только за счет воздействия извне, но и благодаря “работе над собой”. Собрав эти качества воедино, получим модель “культурного человека”, которая, к некоторому разочарованию, окажется всего лишь вариацией на тему индивида в современном обществе — внешне цивилизованного и внутренне преданного ценностям социальной системы. Уникально то, что эта модель формировалась и функционировала в эпоху “большого террора”, являя собой, тем не менее, альтернативную ему позитивную стратегию власти»¹.

Дискурс гармошки, закрепившийся на страницах музыкальной прессы уже к середине 1920-х, позволяет скорректировать принятую датировку зарождения стратегии «культурности»² — уже в это время гармошка стала рассматриваться в качестве идеологического инструмента «окультуривания» пролетарской массы. Почти программный смысл имело ее появление на страницах «Правды» в 1926 году в поэтическом образе — стихотворение

Понятие и идеологема культурности в Советской России 1920-х годов // *Обсерватория культуры*. 2010. №1. С. 123-130; *Волков, В.В.* Концепция культурности, 1935—1938: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени // *Социологический журнал*. 1996. № 1/2. С. 203-221.

¹ *Волков, В.В.* Концепция культурности, 1935—1938: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени. С. 209.

² Возможны и другие доводы в пользу отнесения этой концепции к середине или второй половине 1920-х годов: например, достаточно последовательно она представлена и развита на страницах повести Бориса Лавренева «Гравюра на дереве», изданной в 1928 году (журнал «Звезда», № 8-10). Причем, она рассматривается там как в семейно-бытовом аспекте (отказ от революционного аскетизма в быту, имеющий особую важность для идеи культурности), так и в аспекте возвращения к классическим образцам искусства (в данном случае изобразительного: герой повести, крупный партиец и бывший художник, хочет вернуться к живописи, чтобы следовать в своем искусстве классическим образцам).

А. Жарова выдвигало гармонь на роль символа новой, советской деревни¹. К концу же десятилетия она практически не нуждалась в защите, к которой начали призывать теперь уже и представители академического лагеря². Первая волна индустриализации, начавшаяся в 1928 году и приведшая, благодаря притоку сельского населения, к «окрестьяниванию городов»³, окончательно помогла ей обрести вполне легальный статус в советской культуре⁴. К 1929 году она занимает столь прочное положение, что демонстративно включается в партитуру коллективной оратории «Путь Октября»⁵, которая должна была взять на себя роль своего рода манифеста молодой поросли рапмовцев. Состав исполнителей оратории — симфонический оркестр, два хора (поющий и декламирующий), орган и гармоника. Партитура в сокращенном виде, предназначенном для исполнения в рабочих клубах включала в себя фортепиано, орган или фисгармонию, трубу, несколько ударных и гармонику⁶. Нехитрая смысловая антитеза сочинения была заложена уже в его инструментальном решении:

Моменты торжественные поддержаны звучностью органа, народно-бытовые — гармоникой⁷.

Гармоника задействована в двух хоровых фрагментах II части оратории («1917 год»), написанных А. Давиденко: «Улица волнуется» (на сл. М.

¹ Жаров, А.А. Гармонь// Правда. 1926. 4 июля. В 1928 году на Балтийском заводе в Ленинграде была исполнена одноименная «клубная опера» П. Рукина на ее сюжет.

² См.: Малков, Н.П. В защиту гармоники // Жизнь искусства. 1927. № 2. С.7.

³ Lewin, M. Society, state and ideology during the first five-year plan // Cultural Revolution in Russia, 1928—1931 / ed. S.Fitzpatrick. Ontario, 1978. P. 52.

⁴ См., например: О гармонике: сб. работ Комиссии по исследованию и усовершенствованию гармоник / под ред. председ. секции ГИМНа по музыкальному инструментоведению проф. А.А. Рождественского. М., 1928.

⁵ Сочинение имеет подзаголовок «музыкальное действие». Его авторы — девять членов так называемого ПРОКОЛЛа (Производственного коллектива Московской консерватории), незадолго до того вошедшего в состав РАПМ — В. Белый, Г. Брук, А. Давиденко, М. Коваль, З. Левина, С. Рязов, В. Тарнопольский, Н. Чемберджи, Б. Шехтер. Премьера состоялась 18 января 1929 года в Большом зале Московской консерватории.

⁶ См.: Выгодский, Н.Я. Новости музыкальной литературы // Музыка и революция. 1928. № 10. С. 48-50.

⁷ Дроздов, А.Н. «Путь Октября» (Большой зал МГК, 18/1-29) // Музыка и революция. 1929. № 2 (38). С. 33.

Шорина) и «Как по матушке России революция прошла» (на сл. О. Ковалева). В получившей широкую известность первой из этих хоровых песен, живописующей картину народного восстания, ключевую роль выполняет рефрен «Играй, играй, гармонь!».

В 1934 году на экраны страны вышел фильм «Гармонь», чье название и сюжет прокламировали оправдание роли этого инструмента в обществе¹. «Возвышение» гармошки не повлекло за собой свержения ее символических антиподов — музыкальных инструментов «высшей касты», не только своим «происхождением», но и в значительной степени самим своим репертуаром олицетворявших «буржуазность».

Постепенное оформление стратегии «культурности» показало, что ее осуществление в индустриальном обществе возможно лишь на почве традиционной городской культуры и ее «буржуазных» ценностей. Партийная печать артикулировала эти идеологические позиции в том числе через репрезентацию образов музыкальных инструментов. В 1935 году «Правда» помещает на своих страницах беллетристический очерк А. Колосова «Рояль». Речь в нем идет о том, как колхозники, выбирая музыкальные инструменты для клуба, решили остановиться на рояле. После первого же музицирования крестьянин, который доставил инструмент из города, осознает необходимость культурной перестройки своей жизни. Но представляет ее не в художественных, а в бытовых формах. Зайдя к старому родственнику, он видит привычное жильё как будто новыми глазами:

Грязно, старый, живем. Стыдно живем. У хряка в станке много чище².

¹ 1934, Межрабпомфильм, режиссер И. Савченко, сценаристы А. Жаров и И. Савченко, композитор С. Потоцкий. Деревенский гармонист Тимошка избран секретарем комсомольской ячейки. Он забрасывает игру на гармони, считая ее несовместимой со столь высоким постом. Но это оказывается на руку врагам: на селе больше не звучат бодрые советские песни. Осознав свою ошибку, Тимофей возвращается к любимому занятию. В основу сюжета была положена одноименная поэма А. Жарова.

² Колосов, А.И. Рояль // Правда. 1935. 11 февр.

И решает «побелить хату». Этот и другие подобные материалы окружались в советской печати лозунгами, варьирующими главный тезис: «Побольше культурности!».

Как отмечает В. Волков, «политику повседневной жизни, которая постепенно сформировалась в этих условиях, можно назвать “урбанизацией” (или “огорожаниванием”) новой рабочей силы. Массы людей требовалось приучить к городскому образу жизни. В данном случае набор практик, соответствовавших городскому образу жизни, был тождествен способам нормализации и повседневного дисциплинирования, диктуемых как промышленной организацией труда, так и типом общественного порядка, который отличает городскую среду»¹. Еще до начала «великого отступления» (Н. Тимашев²) от раннесоветских ориентиров культурной политики, которое принято приурочивать к 1934 году, «происходили быстрые перемены в обиходе, вкусах, манерах — рождались образцы культурной жизни, имитировавшие некоторые черты стиля жизни образованных слоев дореволюционного общества»³. Применительно к художественной культуре это выразилось в полном восстановлении в правах классического наследия и окончательном отказе от авангарда, отождествлявшегося с «революцией в искусстве». Для музыки же это означало в том числе постепенное оформление символического «порядка», согласно которому рояль и гармоника заняли отведенные им определенные места в социуме нового общества.

Участие этих музыкальных инструментов в осуществлении концепции «культурности» по справедливости нужно оценить как решающее. Пианино и гармоника сыграли здесь особую роль, поскольку в силу своего технического устройства будучи способными к воспроизведению многоголосия, могли

¹ Волков, В.В. Концепция культурности, 1935—1938: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени. С. 207.

² Timasheff, N. The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia. N. Y., 1946.

³ Волков, В.В. Концепция культурности, 1935—1938: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени. С. 206.

стать наиболее «всеядными» репрезентантами классической музыки: произведений для оркестра, хора, органа, различных инструментов и голоса с аккомпанементом и т.д. в соответствующих транскрипциях. Педагогический репертуар для фортепиано и баяна (как наиболее благородной разновидности гармонии) или его европейского «собрата» аккордеона строился именно на классике. Подробно разработанная система детского музыкального образования, не имевшая себе равных в мире по охвату населения и результативности профессионального обучения, и набор некоторых нормативов «культурности», внедренных в бытовую жизнь советского человека, к числу которых стало относиться и наличие дома музыкальных инструментов, столь же желательных, как абажур, занавески или скатерть, сделали некоторые из них почти обязательным атрибутом советского жилья. Как справедливо замечает Е. Сальникова, «рояль явился наиболее узнаваемым, пластически эффективным и завершенным образом-символом классической мировой культуры»¹.

Как замечает В. Волков, «в целом политика “культурности” формировалась на пересечении двух видов целесообразности: прагматической и идеологической. Практика освоения навыков культурности объективно служила повседневным “мягким” инструментом дисциплинирования новых горожан, оформляя и нормализуя, согласно образцам культурности, их обыденную жизнь»². Характерно, что постепенно превращаясь «в своего рода стандартный запас знаний», культурность потребовала от советского человека познаний и в области музыкального искусства. Так, в анкете «Культурный ли вы человек?», публиковавшейся в течение 1936 года в каждом номере еженедельного журнала «Огонек», свое место занимают и вопросы в области музыкального искусства («Назовите

¹ Сальникова, Е.В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М., 2008. С. 76.

² Волков, В.В. Концепция культурности, 1935—1938: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени. С. 208

любимого композитора и три его произведения»)¹. Можно наверняка предположить, что этим композитором не мог быть песенник или автор фокстротов, если героем первого из десяти предлагаемых вопросов был избран Пушкин.

Согласимся с тем, что «идеология культурности была одним из средств интеграции “низов” в систему квазиэлитарных ценностей»². К числу таких важнейших и наиболее привычных ценностей относилась классическая музыка как некий отобранный временем корпус художественных текстов, обладающих заведомо уникальным эстетическим качеством и особой идейной глубиной — «классика».

О драматичном вхождении музыкальной классики в культуру советской эпохи и способах ее присвоения и пойдет речь далее.

I.4. «Социал-дарвинизм» в советском музыкознании: теория «естественного отбора».

Положение музыкальной классики и отдельных ее представителей в советской культуре неоднократно менялось на протяжении 1920-х — 1930-х годов. Но, пожалуй, не было такого, пусть краткого, периода в эти годы, когда роль классики в современной культуре казалась бы абсолютно однозначной.

В первом номере журнала «Рабочий и театр» за 1924 год передовица, подписанная Луначарским, назидательно иллюстрировалась портретами Пушкина и Чайковского и крупно выделенными тезисами: «Наша линия» — «Владимир Ильич говорит» — «Конечная цель» — «Приблизить массам» — «Сохраним культуру»³. Так кратко и наглядно формулировалась для рабочего люда культурная политика советской власти на седьмом году ее существования.

¹ Цит. по: Там же. С. 216.

² Там же. С. 208.

³ Луначарский, А.В. Задачи искусства. С. 5-7.

Вопрос об экспроприации классического наследия в первые же пореволюционные годы стал важнейшей частью идеологической работы на художественном фронте. Особую роль он сыграл в деятельности двух центральных резко антагонистичных композиторских группировок 1920-х годов — начала 1930-х годов: РАПМ (Российской или Всероссийской ассоциации пролетарских музыкантов) и АСМ (Ассоциации современной музыки).

РАПМ, вопреки созданной ей позже устойчивой репутации, не торопилась сбрасывать классику «с корабля современности». Уже первый журнал, выпущенный ассоциацией, манифестировал ее отношение к культуре прошлого статьей М.В. Иванова-Борецкого:

Как ни чужд по существу комплекс данных переживаний новому классу, искусственное сужение его художественно-музыкального кругозора не в интересах его музыкальной культуры. <...> Чтобы быть последовательными надо предложить закрыть, например, музеи старинной русской иконописи. Таких предложений, однако, не делается, потому что ясно, что новое искусство будет создано новым человеком, иначе воспринимающим мир, чем «ветхий» человек, но усвоившим весь художественный опыт прошлого; а так как этот новый художник неминуемо, как и всегда, будет созвучен своему коллективу, то и коллектив должен быть широко приобщен ко всей музыкальной культуре прошлого¹.

А в числе первоочередных задач нового объединения один из ведущих активистов РАПМ Л.В. Шульгин называл

...овладение наследством старой культуры, овладение ее техническим совершенством. В этом мы должны уподобиться нашему рабочему правительству. Завладев различными аппаратами нашей государственной власти, оно не разрушало и не отбрасывало их целиком².

Эта политика действительно последовательно пропагандировалась рапмовской прессой. По поводу музыкального наследства на ее страницах велась постоянная «разъяснительная» работа просветительского, но одновременно и пропагандистского характера. Биографии великих

¹ *Иванов-Борецкий, М.В.* Пути музыки и революции // Музыкальная новь. 1923. № 1. С. 18. Закрытие музеев русской иконописи, которое казалось невозможным маститому профессору, было уже не за горами. Основанный в 1918 году московский Музей иконописи и живописи им. И.С. Остроухова прекратил свое существование уже в 1929.

² *Шульгин, Л.В.* Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы // Музыкальная новь. 1924. № 4. С. 17.

композиторов прошлого с точно выверенными акцентами на социальном происхождении и краткими — также социологического типа — характеристиками творчества регулярно появлялись в рапмовских журналах в первые годы существования ассоциации.

Случалось, что рапмовская пресса выступала с критикой решений Главреперткома о запрещении отдельных сочинений и жанров. В №1 журнала «Музыка и Октябрь» за 1926 год появилась резкая заметка А.А. Соловцова «Об усвоении старой культуры», где говорится о необоснованном запрещении «Лоэнгрина» Вагнера, об отсутствии в магазинах духовных сочинений Баха и «Реквиема» Моцарта¹. На страницах того же журнала обращает на себя внимание корреспонденция Иванова-Борецкого «Обзор музыкальной жизни Запада», в которой этим энциклопедически образованным музыкантом объективно и благожелательно представлена широкая панорама современных имен и сочинений. Вообще в разделах хроники рапмовской прессы сообщения о новинках и событиях современного зарубежного искусства не были такой уж редкостью. Политика РАПМ в отношении «художественного наследства», включая достижения современной западной музыки, была не столь однозначной, как об этом принято говорить, и переживала разные периоды.

В свою очередь неоднозначной оказывалась в вопросе отношения к классической традиции и деятельность АСМ. Ее лидеры — члены редколлегии журнала «Музыкальная культура» (Б.В. Асафьев, В.М. Беляев, В.В. Держановский, Н.А. Рославец, Л.Л. Сабанеев, Б.Л. Яворский), — в манифесте нового объединения на страницах первого номера журнала со ссылкой на Троцкого и его работу «Пролетарская культура и пролетарское искусство» обозначали современность как «военно-культурническую эпоху»

¹ Соловцов, А.А. Об усвоении старой культуры// Музыка и Октябрь. 1924. № 1. С. 17.

...эпоху овладения не только экономическими твердынями капитализма, но также и его твердынями идеологическими, иначе говоря, всей старой культурой в полном объеме¹.

Но фактически идеологи АСМ порой позволяли себе делать заявления в откровенно нигилистическом духе. Это особенно характерно для публичных выступлений Н.А. Рославца. Можно сказать, что на протяжении 1920-х годов он не отклонялся от взятого им курса на борьбу с классикой. В частности, выступая в 1926 году на диспуте в Московской консерватории, Рославец прилюдно обвинил Росфил (Российскую филармонию) в пропаганде классической музыки(!)². В следующем году в статье «Назад к Бетховену» обвинение в академизме было выдвинуто им уже всему музыкантскому профессиональному сообществу, в первую очередь консерваторской профессуре³. Его постоянной мишенью был в эти годы оперный жанр и театр⁴. Главный идеолог РАПМ Л.Н. Лебединский ничуть не клеветал на него, когда в ходе публичной полемики говорил:

[Рославец] кричит, что не нужно пропагандировать классиков в СССР, — вот здесь не смеяться, а плакать надо⁵.

Репутацию «нигилиста» справедливо приобрел и один из наиболее видных идеологов АСМ Л.Л. Сабанеев, полемически пересматривавший весь ход музыкально-исторического процесса с социологических позиций, кардинально менявших привычную «оптику восприятия» имен композиторов-классиков и значительно «понижавших» их современный статус⁶. Позиция одного из наиболее активных пропагандистов современной

¹ Наши задачи [редакционная статья] // Музыкальная культура. 1924. № 1. С.4.

² Диспут о концертной практике и концертной политике. 25 марта в Малом зале консерватории // Музыка и Октябрь. 1926. № 3. С.13.

³ *Рославец, Н.А.* Назад к Бетховену // Рабочее искусство. 1927. № 49 (91). С. 3-4.

⁴ Приведу характерный образчик стиля его нападок на классику: в одной из статей, критикующих репертуарную политику Большого театра, он называет «Фауста» Гуно «такой старой ключей, которой пора на живодерню» (*Ник Р. [Рославец, Н.А.] О четырех «китах» московского оперного сезона // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 70*). См. об этом также: *Власова, Е.С.* 1948 год в советской музыке. С.45.

⁵ Диспут о концертной практике и концертной политике. С.14.

⁶ Музыкальный и театральный критик А.С. Цуккер восклицал на том же собрании: «Уважаемой критики нет. Это позор. Сабанеевская “История русской музыки” сплошной

музыки В.В. Держановского, критиковавшего академические театры и их репертуарную политику, также органично встраивалась в общий контекст борьбы АСМ с «академизмом»¹.

Все это давало возможность Лебединскому не без оснований заявлять в 1926 году:

Я утверждаю, что сейчас в вопросе о классической музыке, в вопросе о наследстве прошлого — скрещиваются шпаги борющихся в музыке общественных группировок. В настоящий момент только единственный класс и единственная общественная группировка в музыке борются за старую культуру, за наследство, не для того, чтобы сделать его самоцелью, а для того, чтобы критически проработать и заложить прочный фундамент новой музыки. Этот класс — пролетариат и общественная группировка в музыке — пролетарская (шумные аплодисменты)².

Лебединский тогда еще с удовлетворением отмечал «широту» репертуара как в высшей степени положительный момент — то, к чему нужно стремиться в современной концертной жизни³. Но с 1928 года, после «вливания» в состав РАПМ активистов Проколла⁴, ситуация заметно изменилась: пролетарские музыканты пошли по пути редукции классики решительнее и более бескомпромиссно, чем раньше.

Тот же Лебединский в докладе на методической секции Главискусства в 1929 году предложил следующий скорректированный репертуарный список «пригодных» авторов и сочинений:

Наиболее приемлемым для нас является творчество Бетховена и Мусоргского, которое за очень малым исключением (последние опусы камерных и фортепианных произведений Бетховена, цикл «Без солнца» и примыкающие к нему по характеру произведения Мусоргского), можно постоянно вводить в репертуар, насаждая таким образом это творчество среди рабочей аудитории. Частично можно насаждать Даргомыжского, за исключением явно устаревших по стилю романсов или трудных

ужас, а выдается за марксизм» (Диспут о концертной практике и концертной политике. С. 14).

¹ См., например: *Держановский, В.В.* Оперно-концертный фронт // Музыкальная культура. 1924. № 3. С. 229-239.

² Диспут о концертной практике и концертной политике. С.14.

³ «Ведь находкой, кладом является в наше время возможность в течение полугода ознакомиться с вокальной литературой в столь широком объеме» (*Лебединский, Л.Н.* О концертах Райского // Музыка и Октябрь. 1926. № 1. С. 20-21).

⁴ Проколл — Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории, организованный в 1925. В его состав входили А.А. Давиденко, В.А. Белый, Б.С. Шехтер, М.В. Коваль, Н.К. Чемберджи, З.А. Левина, С.Н. Рязов, Д.Б. Кабалевский и др.

по своей фактуре произведений (например, «Каменный гость»), симфонического, отчасти и оперного Римского-Корсакова (например, «Шехеразада», «Испанское каприччио», сюиты, «Царская невеста», «Золотой петушок», «Ночь перед Рождеством» и т.д.), некоторые вокальные произведения Бородина и его оперу.

Обращаясь к западной музыке, кроме Бетховена, безусловно, можно насаждать значительнейшую часть творчества Шуберта (песни, мелкие фортепианные произведения, некоторые камерные ансамбли), частично Листа (некоторые рапсодии, кое-что из транскрипций), многое из вокальных произведений Шумана, частично — Вагнера (например, «[Нюрнбергские] мастера пения»), оперы Моцарта (в концертном исполнении), Россини («Севильский цирюльник» и «Вильгельм Телль») и — за малыми исключениями — Бизе и Грига. Перечисленными авторами или отдельными произведениями можно ограничить круг репертуара, который необходимо насаждать, пропагандировать в рабочей аудитории. Но это не значит, что всю оставшуюся музыку мы не должны, не можем исполнять. Это лишь означает, что костяк программы, основа ее, естественно, всегда должны быть из произведений перечисленных авторов... Кроме того, необходимо помнить, что целый ряд произведений мы можем исполнять в качестве чрезвычайно интересных и ярких, но явно враждебных или чуждых нам произведений. Если принять во внимание это обстоятельство — естественно, показ отдельных произведений Прокофьева, Стравинского совершенно необходим. Из современной западной музыки в таком плане возможен показ таких во многих отношениях интересных произведений, как «Пасифик...» Онеггера, некоторых произведений Штрауса и даже Шенберга¹.

Однако в этом РАПМ фактически следовал той идее отбора художественных «ценностей», которая транслировалась высшим эшелоном властей, заметно корректируя лозунг «экспроприации». Так, еще в 1918 году А.Богданов утверждал:

Всякое творчество, творчество природы и человека, стихийное и планомерное, приводит к организованным, стройным, жизнеспособным формам только через регулирование. <...> Развитие искусства в общественном масштабе стихийно регулируется всей социальной средой, которая принимает или отбрасывает вступающие в нее произведения, поддерживает или глушит новые течения в искусстве. Но есть и регулирование планомерное: оно выполняется критикой. Ее действительной основой, конечно, является также социальная среда: работа критики ведется с точки зрения какого-нибудь коллектива, в обществе классовом — с точки зрения того или иного класса².

Иными словами, отбор осуществляется стихийно, отчего он в скором времени и был поименован «естественным», но общество должно ему

¹ *Лебединский, Л.Н.* Концертная работа в рабочей аудитории // Пролетарский музыкант. 1929. № 2. С. 9. Цит. по: *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке. С. 130-131.

² *Богданов, А.А.* Критика пролетарского искусства // *Богданов, А.А.* Искусство и рабочий класс. М., 1918. С. 55-56.

организованно поспособствовать. Идеи отбора десятилетием позже продолжал придерживаться и нарком просвещения:

Пролетариат разрушил основу старой культуры — господство буржуазии, и вместе с тем осудил на умирание и самую старую культуру. Он будет создавать новую — свою, пролетарскую. Из старой культуры в лучшем случае, кое-что понадобится ему, как кирпич, который можно положить зауряд в фундамент нового строящегося дворца. Все в будущем озарено лучами красного пролетарского солнца, все прошлое отходит в тень¹.

Теория «естественного отбора» стала главным «наблюдательным пунктом», с позиций которого и РАПМ и АСМ начали рассматривать как современную художественную ситуацию, так и историю музыки. Отсылка к ней позволяла объяснить феномен гибнущих классов их исторически закономерным вырождением. Активный проводник рапмовских идей, критик и популярный лектор С.М. Чемоданов писал:

Мы хотим показать, что во все времена, у всех народов музыка была величайшим фактором культуры, выросшим из глубочайших потребностей человека, теснейшим образом связанных с процессом борьбы за существование².

Центральное положение теория естественного отбора занимает в работах Сабанеева недолгого для него советского периода³. «Естественный отбор» в первую очередь соотносился с судьбой творцов музыки. При этом трактовка заимствованного из дарвинизма термина носит у Сабанеева не метафорический, а вполне конкретный характер. Суть его в том «физиологическом» превосходстве одних «носителей музыкального производства» над другими, которое предполагает больший «коэффициент полезного действия»:

Выделение этой группы обусловлено в первичных стадиях развития не столько причинами социологического характера, сколько просто «физиологического»: продукторами музыки становились по неминувости те, и только те, которые имели сравнительно с другими более ярко выраженные музыкальные способности, другими словами, оказывались более приспособленными

¹ Луначарский, А.В. Предисловие // *Майкапар, С.М.* Значение творчества Бетховена для нашей современности. М., 1927. С. 7.

² Чемоданов, С.М. История музыки в связи с историей общественного развития. Опыт марксистского построения истории музыки. Киев, 1927. С. 6.

³ Эмигрировав в 1926 году, Л. Сабанеев оказался одной из жертв «естественного отбора» в сфере советской музыки.

к тому, чтобы возможно в большем количестве и в лучшем качестве поставлять музыку при соответственно меньшей затрате своей энергии¹.

В борьбу за выживание (едва ли не физическое) втянуты и сам творец и его творение:

Если музыкальный организм (т.е. сам музыкант, как исполнитель, или его творчество) не найдет себе подходящей среды для того, чтобы было кому воспринимать его творчество и его продукцию и ею наслаждаться, то его творчество погибает в борьбе за существование².

Со всей очевидностью эти слова прямо адресованы современной автору ситуации, применительно к которой Сабанеев интерпретирует выведенный им самим «художественный закон» в другой своей работе:

В «доброе старое» время какой-нибудь князь Эстерхази прекрасно-таки указывал Гайдну, не смущаясь его гениальностью, какую ему музыку надо написать, и гениальный Гайдн писал именно такую, приспособляя свое творчество к родному ему салонному быту. Всякое искусство в сущности своей агитационно и всякое есть искусство «к случаю». Искусство, не пришедшее к случаю, в итоге — плохое искусство. И нам надо сейчас же заняться выработкой того, что нам нужно для нового быта и для просветления его искусством в новых условиях³.

Позиция Сабанеева здесь в сущности перекликается с идеей нигде им не упомянутой ленинской работы «Партийная организация и партийная литература» (1905). И так же, как вождь пролетариата, в своем подходе к искусству он исходит из требования «практической пользы». Важным тезисом является также эстетический релятивизм оценок музыкального произведения по классовому принципу: раз эстетическая оценка зависит от «потребителя», то становится очевидным, что искусство должно ориентироваться на ту группу потребителей, которая более многочисленна, то есть на «массу»:

Каждая оценка произведения по необходимости «относительна», релятивна — это есть оценка в данной или определенной группе, и не более того. <...> Мы можем только говорить о большей или меньшей ширине той потребительской группы, которой удовлетворяет данное художественное музыкальное явление⁴.

¹ Сабанеев, Л.Л. Всеобщая история музыки. М., 1925. С.8.

² Там же. С.23.

³ Сабанеев, Л.Л. Музыка после Октября. М., 1926. С.158-159.

⁴ Он же. Всеобщая история музыки. С.14-15.

К числу основных аспектов нового исторического подхода к музыке

Сабанеев относит

1) вопрос о зависимости музыки от социологической обстановки и классовых группировок; 2) вопрос о расслоении музыкально-творческого феномена по отдельным группам — проблема «потребителей» и «поставщиков» музыки; 3) вопрос о зависимости самого творчества от технического уровня эпохи, от «индустрии»¹.

На страницах исторических работ Сабанеева утверждается модель некоей «политэкономии музыки»:

<...> является неминуемой та или иная социологическая установка истории музыки, является необходимым приведение музыкальных стилей в зависимость от эпохи, от круга лиц, “потребляющих музыку”, от этнографических условий и других реальных причин, вплоть до наиболее материальных, как-то уровень техники звукоизвлечения в данную эпоху. Представление о музыке, в какой-то недостижимой и изолированной сфере развивающейся по собственным законам, направляемым волею «гениев», должно быть решительно оставлено, как вовсе лишённое всяких атрибутов научности².

Исходя из этого, Сабанеев обозначает новые параметры музыкальной науки:

История музыки не есть уже история музыкантов и их синтетическая биография, не есть и только история развития музыкального стиля, — она есть обоснование стиля социологическими условиями и типами восприятия³.

Характерна сама лексика этих работ, вводимые ими категории. С их помощью оцениваются и переоцениваются традиционные понятия и представления музыкальной истории:

В противоположность Генделю, работавшему на спрос широкого европейского рынка, Иоганн-Себастьян Бах работает в замкнутом рынке религиозного искусства, изредка выходя из него для продукции на строго профессиональный рынок квалифицированных музыкантов. В виду того, что самый рынок подобного рода был насыщен вполне, огромная масса творений Баха явилась как бы перепроизводством, которое не имело значения для современности и могло дать насыщение рынка лишь расширенного, более широкого, рынка будущего⁴.

Отсюда вытекает и понимание новых целей музыкально-исторического исследования:

¹ Сабанеев Л.Л. История русской музыки. М., 1924. С.4.

² Он же. Всеобщая история музыки. С. 7.

³ Там же. С.4.

⁴ Там же. С.124.

Взаимодействие стилия, производителя и потребителя в сущности и составляет задачу рассмотрения сознательной музыкальной истории¹.

Рассуждения Сабанеева предвосхищают проблематику социологии искусства конца XX века,² и вместе с тем вполне отвечают «требованию момента», которое находило свое отражение и в политических программах вождей, и у идеологов РАПМ. Так, Луначарский, говоря о музыке Шопена, характеризовал искусство как

<...> воздушное дитя земнородной матери-экономики³,

а Чемоданов со ссылкой на Бухарина утверждал, что

<...> форма также, как и содержание, определяется экономикой, ибо самая психо-физическая природа человека, к которой апеллируют формалисты, видоизменяется, в связи с усложнением жизни и прежде всего ее первоосновы — экономики⁴.

В течение 1930-х годов социологический аспект изучения истории музыки станет ведущим для всего советского музыкознания⁵, но в исторических работах Сабанеева 1920-х он образует нераздельный синтез с биологическим. Последней (по месту, но не по значению) исследовательской задачей Сабанеев называет

<...> вопрос о филогенезе музыкальных организмов и их чисто-биологической жизни, с чем в связи стоит очень серьезный вопрос о жизненности этих организмов, способности их бороться со временем⁶.

Теория филогенеза и рифмующегося с ней закона «естественного отбора» по Дарвину, дополняется отсылкой к идее эмбрионального развития Геккеля, который констатирует прохождение биологическим организмом всех стадий

¹ Там же. С.14.

² Порой Сабанеев изъясняется едва ли не в терминах и понятиях П. Бурдьё. Так, например, он пишет: «<...> романтическая идея славы художественной <...> играет в искусстве своего рода роль обменной ценности на ряду с чисто-экономическими благами, порождаемыми широким спросом на музыкальный продукт» (Там же. С.15).

³ Луначарский, А.В. Культурное значение музыки Шопена // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. С.31.

⁴ Чемоданов, С.М. История музыки в связи с историей общественного развития. Очерк марксистского построения истории музыки. С.14.

⁵ См. об этом: Nowack, N. Grauzone einer Wissenschaft. Musiksoziologie in der DDR unter Berücksichtigung der UdSSR. Weimar, 2006; а также: Букина, Т.В. Музыкальная наука в России 1920—2000-х годов (очерки культурной истории).

⁶ Сабанеев, Л.Л. История русской музыки. С.4.

исторического развития биологических видов — от низшей к наиболее высоко организованной. Справедливости ради в компанию к Геккелю и Дарвину нужно было бы зачислить и Гегеля, ведь идея продвижения от высшего к низшему как принцип мировой истории имела за собой устойчивую модель гегельянских представлений. Точкой схождения этих теорий закономерно становится в интерпретации Сабанеева вульгаризованный российский марксизм — «биологическая» трактовка художественной истории совмещается с социально-экономической.

Своеобразный музыкально-исторический «социал-дарвинизм» включил в свою орбиту и расовый аспект проблемы:

Антропологические факторы обуславливают тот или иной физиологический тип по отношению к восприятию звука. Мы встречаемся в истории с нациями и расами «музыкальными» (славяне, евреи, германцы), среднемузыкальными (французы) и вовсе мало музыкальными (англосаксы, китайцы)¹.

Однако эта трактовка дарвинизма с позиций расовой теории Гобино, имеющей несомненное родство с ее вагнеровской интерпретацией, не будет востребована советской эпохой в дальнейшем².

В рапмовской печати идея естественного отбора получала дополнительный оттенок, скрещиваясь с приписываемой Коллонтай теорией «стакана воды» (простота приема которого уподоблялась естественности вступления в половой акт). Интересно, что рапмовец Л.Л. Калтат экстраполировал идеи пропагандистов свободной любви в сферу музыкальной классики:

Старая музыка на добрую половину эротична. <...> Характерно, что большей частью эротическая музыка пессимистична, минорна. <...> Нам кажется, что первопричина этого явления коренится глубоко в самой природе любовных отношений эксплуататорского строя. <...> Законы естественного полового отбора попираются самым жестким образом. <...> Экономическая зависимость создает такой порядок, при котором естественный отбор сильных затрудняется — наоборот, слабый, изнеженный, отмирающий элемент, поскольку он экономически силен, получает все шансы плодиться, размножаться и населять землю идиотами. Вторая

¹ Сабанеев, Л.Л. Всеобщая история музыки. С. 19.

² Обратим внимание на рост интереса в советском обществе этого времени к проблемам генетики, отразившийся, в частности, на появлении в 1927 году Общества генетического изучения музыкальных профессий.

причина минорного характера эротической музыки, — это зависимое, крепостное положение женщины в капиталистическом обществе. <...> Создание здоровой эротической музыки, бодрой любовной песни, будет способствовать упрощению и оздоровлению взгляда молодежи на половые отношения¹.

Если в рассуждениях Сабанеева присутствует своеобразная логика, то в рапмовской печати она привычно вытесняется риторикой: непонятно, почему по теории Калтата «сильные» становятся зависимыми от «слабых и изнеженных», а «идиоты», которых последние «плодят», не погибают в процессе естественного отбора (!).

В борьбе за выживание, по Сабанееву, участвуют все составляющие музыкального процесса:

Можно констатировать, что в элементах развития искусства звуков существуют как раз все элементы, обуславливающие возможность такого «естественного подбора» <так!>².

Тот же «коэффициент полезного действия», которого, по мнению Сабанеева, время требует от композиторов, применим и к другим «музыкальным организмам»:

Организмами, наиболее способными к выживанию, оказываются вообще те (безразлично — произведения, исполнения или инструменты), которые дают максимальные шансы при наиболее экономных условиях, которые в своей организации осуществляют проблему наименьшего действия. По отношению к творческим продуктам это означает те произведения, которые при данном уровне звукового созерцания дают максимальное впечатление минимальными средствами, которые избегают длиннот, тавтологий, накоплений, однообразных моментов, которые осуществляют разнообразие и единство в одно и то же время и тем способны к наиболее легкому восприятию в данных условиях звукового сознания³.

Требование дать максимальное впечатление минимальными средствами вполне отвечает рапмовской стратегии, нашедшей свое теоретическое выражение в оппозиции «скудной формы» и «богатого содержания». Согласно футурологическим прогнозам, звучавшим с трибун обеих ассоциаций, в процессе «естественного отбора», содержание должно

¹ Калтат, Л.Л. Об эротической музыке // Музыкальная новь. 1924. № 10. С.18.

² Сабанеев, Л.Л. Всеобщая история музыки. С. 22. В тексте книги Сабанеевым неоднократно используется выражение «естественный подбор», тогда как сам соответствующий раздел озаглавлен «Естественный отбор».

³ Там же. С. 26-27.

одержать верх над формой, оттеснив ее на обочину художественного развития, где ей будет отведена лишь чисто служебная роль. Музыкальные формы уподобляются «биологическим организмам», из которых в ходе социального катаклизма выживут лишь простейшие.

Свидетель культурно-исторического катаклизма, Сабанеев фиксирует ситуацию неизбежного регресса всех форм социально-художественной жизни, которая неизбежно отзовется и на развитии музыкальных форм во всей амплитуде их составляющих:

Мы отнюдь не зовем к остановке полной, к ретроградству. Но я чувствую, что нужна реакция и регрессивное развитие в области усложнения, чтобы дать возможность движения в иных областях музыки. Такие эпохи художественной «реакции», сопровождавшиеся в итоге колоссальным прогрессом, бывали и ранее в истории музыки¹.

Теория «естественного отбора» имела в виду и отсеивание «классово чуждых» сочинений классиков, и вытеснение из экономического пространства культуры современных авторов, не идущих навстречу новому слушателю и его запросам. Но вопреки попыткам революционного авангарда отодвинуть классику на обочину интереса, именно она стала центральным объектом внимания в полемике о судьбах революционного искусства. Процедура «отбора» в первую очередь предполагала значительную редукцию именно классического наследия, остающегося в обиходе революционной эпохи. И это легко объяснимо.

Классическая музыка была привычной духовной пищей горожан, включая и пролетарскую среду. Недаром агитбригады в годы гражданской войны строили свои выступления на сочетании новых революционных песен и популярных оперных арий, известных романсов. По свидетельствам очевидцев, публика и сама требовала их исполнения или бисирования. Искусство будущего еще предстояло создать, тогда как классика была каждодневной реальностью современной культурной ситуации, уже прошедшей многолетний, а то и многовековой отбор. Невзирая на

¹ Сабанеев, Л.Л. Музыка после Октября. С. 119-120.

подлинную «естественность» этого отбора, в чем заверяли своего читателя авторы музыкально-исторических исследований, общепризнанные шедевры вновь должны были подвергнуться этой процедуре. Закон естественного отбора жесток и не знает «срока давности».

Однако если представители АСМ, делая акцент на «естественности» отбора, рисовали процесс редукции при всей своей жестокости по отношению к творцу как исторически неизбежный, но органичный, саморегулирующийся, то РАПМ, исходя из этой неизбежности, призывала активно поспособствовать этому процессу, прибегая к «хирургическому вмешательству». По ее логике тот отбор, который уже однажды был совершен историей в отношении музыкальных сочинений и их авторов, определив список «классических шедевров», должен был быть проведен заново, а сам список подвергнуться ревизии. Но на сей раз в ускоренном темпе и в сжатые сроки. И критерием теперь становились не художественные совершенства, а идейная пригодность для дела революции.

В контексте советской культуры 1920-х годов стратегия РАПМ, нацеленная на решительную редукцию художественного наследия, в большей степени соответствовала смыслу идеологических призывов вождей, которыми, как говорилось выше, руководствовались в поисках оснований для своей идейно-эстетической платформы обе группировки. Бухарин со ссылкой на вождя напоминал:

Однако было бы абсолютно несправедливо изображать дело так, будто бы Ленин считал необходимым простой перенос буржуазной культуры к нам во всей ее целостности и неприкосновенности. Такой установки у него не было. Ленин неоднократно говорил, что надо заимствовать то, что полезно пролетариату, решительно отменяя все вредное¹.

¹ Бухарин, Н.И. Ленинизм и проблема культурной революции (Речь на траурном заседании памяти В.И. Ленина 21 янв. 1928 г.) // Бухарин, Н.И. Избранные произведения / под ред. Г.Л. Смирнова и др. М., 1988. С. 378.

Дело это оказалось более сложным, чем представлялось вначале: идейные и утилитарные возможности классической музыки еще предстояло выявить. И на восьмом году Октября звучали сетования:

С первых лет революции мы говорим о «музыкальном наследстве» — об отборе из этого наследства, пригодного для нас и т.д. Пока все это остается словами, не претворившимися в дело¹.

Оценка «полезности» или «вреда» музыки того или иного классика для нового общества на протяжении 1920-х — первой половины 1930-х годов оставалась предметом активной полемики. Созвучность современности — характерный критерий, вошедший в плоть и кровь музыкальной публицистики 1920-х годов. Им поверялась значимость самых разных имен.

Именно с редукции списка имен и началась история отношений новой власти с классическим музыкальным наследием.

¹ Любимова, Н. Рабочий и музыка // Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 10.

Глава II

Практика «естественного отбора» музыкального наследства: от редукции списков к редукции смыслов

II.1. Поиск исторических прототипов: музыка французских революций

Курс на редукцию культурного наследия был взят на самом высоком уровне уже в первый год пребывания большевиков у власти. На заседании Совнаркома 17 июля 1918 года заслушан доклад известного историка М.Н. Покровского об установке памятников пятидесяти «учителям социализма». По предложению московской художественной коллегии при Народном комиссариате по просвещению, изложенному в докладной записке в Совнарком за подписью зав. отделом ИЗО В.Е. Татлина и секретаря ИЗО С.И. Дымшиц-Толстой, опубликованной в «Известиях» 24 июля 1918 г., в число композиторов, удостоенных подобной чести, должны были войти Бетховен, Мусоргский, Глинка¹, Скрябин, Чайковский, Римский-Корсаков, Бородин и Шопен. 30 июля 1918 года СНК принимает постановление «О проекте списка памятников великим деятелям революционного движения, философии, науки, литературы и искусства», подписанное Лениным, а 2 августа «Известия» публикуют «Список лиц, коим предположено поставить монументы в г. Москве и др. городах Рос.Соц.Фед.Сов.Республики»². В пятом разделе «Композиторы» значатся только имена Мусоргского, Скрябина и Шопена. В соответствии с окончательной редакцией текста постановления в список были возвращены Бетховен и Римский-Корсаков³.

¹ Напомню, что в Петербурге к этому времени уже стояло два памятника Глинке: с 1899 года — в Александровском саду перед Адмиралтейством (скульптор В.М. Пашенко, архитектор А.С. Лыткин); с 1906 года — на Театральной площади (скульптор Р.Р. Бах, архитектор А.С. Бах).

² Сборник декретов и постановлений. С 28 октября 1917 по 7 ноября 1918 г. С.132-133.

³ См.: *Коптяев, А.П.* Монументализация музыки // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. 18 сент.

Создание нового, большевистского пантеона гениев человечества неминуемо должно было придать каждому из этих имен знаковый характер. Нея Зоркая справедливо охарактеризовала «ленинский план монументальной пропаганды»: «Это был по своему значению как бы “святоотеческий чин”»¹. В той складывающейся своеобразной новой религии, черты которой неоднократно отмечались в советской культуре современниками и позднейшими исследователями², отбор «учителей социализма» должен был установить круг «праотцов» новой культуры. Но уже перипетии первоначального отбора говорят о том, что сколько-нибудь объективных и общих критериев для различных инстанций, принимавших участие в нем, не было. То верх одерживал подход с точки зрения художественного «масштаба» личности, то с точки зрения «революционности». Так, Совет Наркомпроса от 30 июля предписывает внести в первый список, предложенный Покровским, — Гейне, Баумана и Ухтомского, но исключить Владимира Соловьева, а в начале августа из него «вылетают» Гоголь, Никитин, Новиков, ранее так и не вычеркнутые Соловьев, Мечников и Растрелли-отец, по недосмотру властей почти две недели пребывавший в компании «учителей социализма». В свою очередь Бетховен, Мусоргский, Глинка, Скрябин, Чайковский, Римский-Корсаков, Бородин и Шопен — это прежде всего классики «первого ряда», к которым могли, конечно, быть причислены и некоторые другие³.

¹ Зоркая, Н.М. Миф об Октябре как о венце истории // Культурологические записки. Вып. 2. Тоталитаризм и посттоталитаризм / сост. Н.М. Зоркая. М.: ГИИ, 1996. С. 63.

² См., например, работу: Рыклин, М.К. Коммунизм как религия: Интеллектуалы и Октябрьская революция. М., 2009.

³ Поучительно сравнить эти списки со сходными проектами монументальной пропаганды середины 1930-х. Как указывает Молок, юбилейная дискуссия о памятнике Пушкину в журнале «Звезда» (1936—1937) привела к разговору о необходимости увековечения в Ленинграде памяти «великих художников прошлого». Список открывали писатели во главе с М. Горьким. Художник и критик Н.Э. Радлов предложил «расширить тему»: «Мы, советские художники, совершенно уверены, что в скором времени практически встанет вопрос о памятниках и бюстах таких людей, как Александр Иванов, Репин, Суриков, К. Брюллов, В. Серов, Чайковский, Римский-Корсаков, Бородин и др» (Цит. по: Молок, А.Ю. Пушкин в 1937 году. М., 2000. С. 39). Из этого перечня был осуществлен только памятник Н.А. Римскому-Корсакову и лишь в 1952 году. В ходе дискуссии

Это и происходило повсеместно на практике. Начатая «наверху» кодификация была активно подхвачена прессой 1920-х годов. Список кандидатур на роль «революционных художников» неоднократно уточнялся, претерпевая порой совершенно непредсказуемые изменения. Так, в 1926 году Сабанеев, оглядываясь на события первых лет революции, вспоминал:

Именно в эту раннюю послереволюционную эру почти ко всем композиторам прошлого оказались так или иначе приклеены этикетки, возвещавшие в более или менее категорической форме их соотношение с пролетарским искусством, все они были расценены «по отношению» к предполагаемому искусству пролетариата. В число «буржуазных» попали Чайковский, Рахманинов, Дебюсси, Шопен, Шуман, в число революционеров — Скрябин, Мусоргский, Бах, Бетховен, Вагнер и т.д.¹

Как видим, Шопен и Чайковский из первоначально отобранного властями круга «революционных композиторов» быстро переключались в «лагерь буржуазии», но и на этом, как будет показано в дальнейшем, их перемещения через «линию фронта», разделявшую «полезных» и «вредных» классиков, не завершились. В свою очередь к числу несомненных «революционеров» в глазах идеологов к середине 1920-х годов, когда Сабанеевым были написаны эти строки, уже не принадлежали ни Скрябин, ни Бах...².

Пока продолжалась идеологическая полемика вокруг списка «кодифицированных» имен, художественные и культурные процессы шли во многом по собственному сценарию. В основе его оказывалась трансформация существующих традиций и культурных моделей, их

предлагалось также соорудить памятники литературным героям, что было поддержано, но не осуществлено. Обращает на себя внимание не только литературоцентристская тенденция этих новых проектов, но и значительное сокращение имен композиторов, в ряду которых, кроме того, только русские авторы. Примечательно также, что наиболее подходящим местом для аллеи бюстов великих людей Радлов называет проспект Пролетарской победы на Васильевском острове (Там же).

¹ Сабанеев, Л.Л. Музыка после Октября. М., 1926. С.20.

² «Ленинский план монументальной пропаганды» (так он официально назывался в советской исторической литературе) не был воплощен в жизнь целиком, хотя в соответствии с ним в Москве и Петрограде было воздвигнуто несколько десятков «временных» памятников, впоследствии разобранных. Сохранилось из них всего несколько московских монументов — К. Марксу, Ф. Энгельсу, А. Герцену, Н. Огареву — и несколько аллегорических фигур (например, барельеф «Рабочий» на здании Петровского пассажа).

апроприация, приспособление к новым историческим и социальным условиям.

На повестку дня как одно из неперенных условий создания новой культуры выдвигается поиск ее исторических прототипов. «Монументализм» как главное требование к «искусству будущего» становится и главным критерием их отбора. Свое обоснование необходимости прихода монументального стиля и перечисление его истоков давал Сабанеев:

Искусство всегда обладает значительной исторической инерцией и не так-то легко поддается воздействию социологических факторов — обычно эффект сказывается десятками лет. Несомненно одно, что стиль музыки находится или, вернее, должен находиться в соответствии с бытовыми условиями среды. Великое искусство всегда создавалось в этих условиях: церковь создала Палестрину и Баха, дворец создал классиков и общественный музыкальный зал — музыку XIX века.¹

Главной претенденткой на роль такого прототипа стала музыка Великой французской революции. Это согласовывалось с общей идеологической тенденцией времени. Как пишет Кевин Ф. Платт, «именно Французская Революция, *locus classicus* для дискуссий о теории и практике революции как таковой, а вовсе не исконные фигуры российской национальной истории, заняла в историческом космосе большевиков наиболее важную позицию»².

Исторические аналогии с эпохой Великой французской революции еще до 1917 года были «в большом ходу в меньшевистской публицистике (А.С.Мартынов [Пиккер] и др.)»³. «Творцы» Февральской революции прямо сравнивали ее с Французской. «Марсельеза» весной 1917 года стала фактически национальным гимном России: «Ее исполняли при встрече министров, при приеме иностранных делегаций, при подъеме военно-морского флага. “Марсельезу” часто пели, при этом, как правило, исполнялась так называемая “Рабочая марсельеза” — “Новая песня” (автором

¹ Сабанеев, Л.Л. Музыка после Октября. С.116.

² Платт, К.Ф.М. Репродукция травмы: сценарии русской национальной истории в 1930-е годы. Пер. с англ. Т. Вайзер // Новое литературное обозрение. 2008. № 90. С. 14-15.

³ Вайскопф, М.Я. Писатель Сталин. М., 2002. С.48.

которой был П.Л. Лавров), призывавшая к бескомпромиссной социальной войне:

На воров, на собак — на богатых!
Да на злого вампира-царя!
Бей, губи их, злодеев проклятых!
Засветись лучшей жизни заря!»¹.

Театральная хроника марта 1917 года запечатлела экзотическую картину: одетый в национальные «боярские» костюмы хор на сцене Большого театра пел «Марсельезу»².

Заданная мода продолжала действовать и после Октября. Тема «русского термидора» активно дебатировалась в эмигрантской публицистике начала 1920-х годов. В пражском сборнике “Смена вех” в 1921 году была напечатана статья одного из известных сменовеховцев Н.В.Устрялова «Patriotica», где говорилось о закономерности эволюции всякого революционного процесса и неизбежности термидора. «По мысли Устрялова, термидор — не результат усилий внутренней контрреволюции или каких-то действий извне, как, например, утверждали меньшевики, а предопределен самой природой революции»³.

Такого рода сравнения оспаривались советскими партийными лидерами: «Бухарин в 1922 году высмеивает свойственный “социал-демократическим талмудистам” прием “аналогий и исторических параллелей”, “крайне рискованных” и даже “бессмысленных” (“Буржуазная революция и революция пролетарская”). Привычно подражая в определениях “лучшему теоретику”, Сталин вполне искренне солидаризуется с его подходом.<...> “Меньшевистскую группу” в марксизме Сталин порицает

¹ Колоницкий Б. Февральская? Буржуазная? Демократическая? Революция... [Электронный ресурс] / Колоницкий Б. // Неприкосновенный запас. – 2002. – № 2 (22). – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/22/kolonik.html>, свободный. – Загл. с экрана.

² Открытие госуд. театров. В Большом театре [хроника] // Театр. 1917. 14 марта. С. 5.

³ Динерштейн, Е.А. Политбюро в роли верховного цензора // Новое литературное обозрение. 1998. № 32. С. 396.

именно за то, что “указания и директивы черпает она не из анализа живой действительности, а из аналогий и исторических параллелей”, — и за эту же манеру бранит Троцкого (бывшего меньшевика), увлеченного “детской игрой в сравнения”. В конце 1931 года, отвечая на вопрос Эмиля Людвига о своем предполагаемом сходстве с Петром Великим, Сталин слово в слово повторил формулы не упомянутого им Бухарина: “Исторические параллели всегда рискованны. Данная параллель бессмысленна”¹.

Но и в среде большевистских деятелей возникали крамольные сравнения: «Впервые публично историческую параллель между французской и русской революцией провел в декабре 1925 г. на XIV съезде ВКП(б) секретарь ленинградского губкома партии П.А. Залуцкий, заявивший во всеуслышание не только о сходстве французской и русской революций, но и об эквивалентности понятий “перерождение” и “термидор”. Залуцкий был осужден съездом и чуть не исключен из партии, чего, конечно, нельзя было сделать с Устряловым, выпустившим осенью в Харбине новый сборник своих статей “Под знаком революции”, где развивалась идея о российском термидоре»².

Между тем уже за несколько лет до подобных выступлений в кругах, удаленных от большой политики, такая историческая аналогия стала предметом постоянного обсуждения. Важнейшим подспорьем для этого оказался перевод книги Ж. Тьерсо «Празднества и песни французской революции» (Paris, 1908), изданный в Петрограде в 1918 году³. «По всей видимости, — пишет Ш. Плаггенборг, — она произвела глубочайшее впечатление на российских читателей, поскольку в произведениях организаторов большевистских празднеств содержатся ссылки на эту книгу, она служит для них источником вдохновения. <...> Можно ли считать

¹ *Вайскопф, М.Я.* Писатель Сталин. С.48.

² *Динерштейн, Е.А.* Политбюро в роли верховного цензора. С.396.

³ *Тьерсо, Ж.* Празднества и песни Французской революции. Пер. К. Жихарева. Пг., 1918.

случайностью тот факт, что множество важнейших деталей русских советских праздников были как бы списаны с книги Тьерсо?»¹.

Но, как отмечает Плаггенборг, если празднование 1 мая 1919 года отмечено чертами несомненного сходства с описаниями Тьерсо, то в следующем году устроители празднества стремятся откреститься от подобных сопоставлений, мотивируя это тем, что «первый пролетарский праздник должен сохранять чистоту своих идей и быть свободным от какого бы то ни было налета чуждых ему культов, мифов, библейских или христианских обычаев, в том числе и буржуазных торжеств Великой Французской буржуазной революции»².

На фоне прокламируемого отрицания сходств двух революций художники вновь и вновь обновляют напрашивающуюся аналогию. «Петроградская октябриада» 1918 года, по мысли ее устроителей, в числе которых значился композитор-авангардист А. Лурье³, инициировавший идеи музыкального оформления, должна была включать в себя увертюру Литольфа «Робеспьер» и «Марсельезу»⁴. Известный комик А. Феона, зарекомендовавший себя к тому времени маститым режиссером театра оперетты, «на полном серьезе» обещался поставить к годовщине пролетарской революции оперетту Франца Зуппе «Донья Жуанита» на том основании, что ее герои в одной из сцен распевают «Марсельезу»⁵. К октябрьской годовщине 1920 года Мейерхольд задумывает инсценировать в цирке силами красноармейцев «Взятие Бастилии» Ромена Роллана,

¹ Плаггенборг, III. Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. С. 305.

² Цит. по: Там же. С.305.

³ Об этом периоде его жизни см., в частности: Бобрик, О.А. Прощание с Петербургом (Из воспоминаний о России Артура Лурье) // Художественная культура русского зарубежья. 1917—1939: сб. ст. / отв. ред. Г.И. Вздорнов. М., 2008. С. 441-449.

⁴ См.: Петроградская октябриада [редакционная статья] // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. 10 окт.

⁵ См.: Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. 12 окт. Заметим, что сюжет ее основан на травестийном и отчетливо эротически окрашенном мотиве переодевания.

трактованное как массовое зрелище. К «художникам» присоединяется и нарком Луначарский, который в 1921 году все еще под ощутимым воздействием фразы и духа труда Тьерсо не только восхищается «гениальными праздниками» Французской революции, но и сетует на недостаток в становящейся советской культуре «творческого гения, как в отношении организации, так и в смысле понимания масс, чем это было у французов в конце XVIII века»¹.

В еще большей степени, чем организаторы театрализованных массовых представлений, вдохновлялись образами 1789 года теоретики театра, продолжавшие обсуждать проект «театра будущего». Так, Е. Рюмин в своей работе 1927 года «Массовые празднества», пытаясь создать теорию массового советского театра, подводит под нее прочный исторический фундамент, «включая в книгу материалы о “массовых празднествах в истории человечества” в Древней Греции, Риме, описание некоторых французских праздников раннего периода нового времени, праздников времен Французской революции. Не ясна позиция автора по основному вопросу: стоит ли использовать зарубежный опыт в проведении послереволюционных праздников. Его смущал факт использования итальянскими фашистами традиционных форм в пропагандистских целях. Он лишь отважился заметить, что, пожалуй, современным социалистическим празднествам наиболее близки праздники Французской революции и Парижской коммуны»².

Парижская коммуна тоже, естественно, попадала в поле зрения идеологов. Но места, которые отводились двум французским

¹ Луначарский, А.В. О народных празднествах // Организация массовых народных празднеств. М., 1921. С. 3. Цит. по: Плаггенбург, Ш. Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. С. 305-306. Среди музыкально-исторических работ того времени см.: Дмитриев, С. Французская опера накануне и в эпоху «Великой революции» // Музыка и Октябрь. 1926. № 3. С. 6-8.

² Плаггенбург, Ш. Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. С. 308.

революционным эпохам в советской культуре, разумеется, не были и не могли быть равными. Парижская коммуна являлась кратким трагическим эпизодом франко-прусской войны, Французская революция, недаром получившая имя «Великой», обозначила важнейший рубеж европейской истории. Между тем опыт Парижской коммуны был вполне легитимным с точки зрения политической цензуры, поскольку с 1918 по 1922 год — в разгар увлечения театрализованными массовыми празднествами — День Парижской коммуны отмечался неоднократно, тогда как даты, связанные с Великой Французской революцией, официальными властями фактически игнорировались. С этой точки зрения характерно свидетельство, приводимое Ричардом Стайтсом, о расхождении личных вкусов вождей и масс: «Ленин предпочитал “Интернационал”, но “Рабочая марсельеза” была популярнее»¹.

Образы Великой Французской революции в целом были притягательнее для массового вкуса. Читательские опросы свидетельствовали о возрастании спроса на литературу о Французской революции². Свидетельства ее своеобразной культуры представляли особый интерес и для историков искусства, образуя аналогии к художественной ситуации современности:

Быть может, ни одна эпоха в истории не знала такого возвышенного взгляда на музыку, чем тот, какой проявляли мужи конвента³.

Музыка Французской революции наделялась историками музыки просветительским пафосом, также сообразным насущным задачам дня:

Эту роль, организующую и способствующую формовке коллективной воли в каждом данном конкретном случае, выполняет музыка, созданная *ad hoc*, своего рода

¹ *Stites, R. Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. N.Y., 1989. P. 87.* Нужно заметить, что созданный в дни разгрома Парижской коммуны текст «Интернационала» первоначально (до появления в 1888 году музыки П. Дегейтера) также пелся на мотив «Марсельезы».

² Об этом свидетельствуют, в частности, материалы дискуссии «О читателе, писателе и издателе», развернувшейся на страницах журнала «Вестник литературы» за 1919 год. См.: *Корниенко, Н.В. Массовый читатель 20-х—30-х годов // Москва. 1999. № 6. С. 121-142.*

³ *Браудо, Е.М. Всеобщая история музыки: в 3 т. М., 1925. Т. 2. С. 108.*

прикладная музыка. Когда в эпоху французской революции устраивались всенародные торжества <...> первые композиторы эпохи работали над музыкальной стороной этих торжеств¹.

Французская революция становилась примером особой социальной функции музыкального искусства, иллюстрацией тезиса о необходимости создания прикладной музыки, соответствующей революционному историческому моменту:

Великая французская революция оказалась явлением в высшей степени плодотворным для музыкального искусства. Музыка сблизилась с жизнью, покинув свое искусственно изолированное положение<...>. Французская революция проводит грань между искусством старого режима, ограниченным чисто местными рамками служения определенному кругу, и новым искусством, принадлежащим всему человечеству, как принадлежали ему идеи, провозглашенные деятелями французской революции².

«Сближение музыки с жизнью» есть опыт социализации музыки, а социализация наделяет ее утилитарным потенциалом. Этот утилитарный аспект возникает в самом историческом дискурсе: музыка Великой Французской революции не рассматривается с позиций самостоятельной эстетической ценности (более того, отсутствие этой ценности без обиняков констатируется тогдашними историками музыки!), но зато характеризуется как подготовка материала для будущего, в частности, для музыки Бетховена. Несмотря на малый эстетический потенциал она может еще послужить и новой — пролетарской — революции.

Но <...> кто знает теперь, по прошествии 130 лет, музыкальные произведения той эпохи, сопровождавшие названные торжества и сыгравшие в свое время такую значительную общественную роль, — кроме историков музыки и записных любителей старины? <...> Настоящее же, не служебно-прикладное и временное, а свое искусство Великая Революция нашла в Бетховене³.

Революция, таким образом, нуждается в музыке обихода. Время шедевров еще не наступило. Массы пролетариата нужно «накормить семью хлебами» искусства, и это по суровой необходимости времени грубая и

¹ *Иванов-Борецкий, М.В.* Пути музыки и революции. С. 18.

² *Браудо, Е.М.* Всеобщая история музыки. Т. 2. С. 8.

³ *Иванов-Борецкий, М.В.* Пути музыки и революции. С. 18.

простая пища. Однако плодами его может стать появление «нового Бетховена», на что питали надежды многие:

Две великие революции, наша и французская, созвучны во многом друг другу. Обе разрушали социальные миры, прогнившие в своих основах, обе выдвигали на поверхность истории классы свежие, передовые, полные революционной решимости и энтузиазма. Эти переживания и отразил в своей музыке Бетховен, отбросив все узко-классовое, что часто скрывалось под ними¹.

Композиторское творчество также весьма активно шло навстречу идеологической моде. Среди революционных символов французской музыки здесь на первый план выдвинулась «Карманьола»². Уже в ноябре 1918 года в одном из рабочих клубов Петрограда показан балет Б. Асафьева «Карманьола» под фортепианный аккомпанемент автора³. Годом позже появляется фантазия Г. Конюса для хора и симфонического оркестра на тему «Карманьолы»⁴. Дважды обращается к этой теме К. Корчмарев: в 1924 году издан его «Революционный карнавал» («Фантастические вариации» для фортепиано на тему «Карманьолы»), в 1925 — еще одна обработка той же песни. В 1924 и в 1926 году появляются два переложения «Карманьолы» для большого симфонического оркестра, сделанные Г. Конюсом. Несколько раз переиздавались ее обработки для голоса и фортепиано Д. Кабалевского и В. Фере (1927, 1930, 1931, 1935). В 1936 году «Карнавальная карманьола» С. Черновой на сл. А. Безыменского завершает этот список.

¹ *Чемоданов, С.М.* История музыки в связи с историей общественного развития. Очерк марксистского построения истории музыки. С. 135.

² Интерес к «Карманьоле» был подогрев в 1918 году публикацией вышеупомянутой книги Ж.Тьерсо «Празднества и песни Французской революции». Первый русский перевод был сделан Вл. Василенко (Антология революционной поэзии / ред. В.В. Казина и С.А. Обрадовича. М., 1924). Следующая попытка перевода нескольких куплетов предпринята через три года Л. Остроумовым (Революционная поэзия на западе. Пер. С.С. Заяицкого и Л.Е. Остроумова / под ред. и с предисл. Л.П. Гроссмана. [М.], 1927). Затем в конце 1920-х появился перевод Д. Усова в нотном издании песни (Карманьола. Песня французской революции 1789 г.: для голоса с ф.-п. Пер. Д. Усова / обраб. Д.Б. Кабалевского и В.Г. Фере; М., 1927).

³ Партитура, по-видимому, так и не была написана.

⁴ В том же 1919 году на сцене московского Дворца Октябрьской революции им. Я.М. Свердлова (Зеркального театра в Каретном ряду) шла одноименная драма Г. Чулкова на сюжет Поля Эрнье.

За десятилетие с 1927 по 1937 год вышло множество обработок и переложений для различных вокальных и инструментальных составов песни «Ça ira» («Дело пойдет!»). Пионерами здесь, по-видимому, выступили лидеры ПРОКОЛЛа А. Давиденко, Н. Чемберджи, Б. Шехтер, чьи обработки этого мотива для голоса с фортепиано или хора а capella неоднократно переиздавались на протяжении этих лет (1927, 1930, 1931, 1932, 1935). Одновременно с ними появились в 1927 году обработки Д. Кабалевского и В. Фере и Г. Литинского. В дальнейшем усилиями К. Благовещенского Каабака, Н. Розова, В. Тарнопольского (все — 1932), И. Фефелова (1933), снова В. Власова (1934) и О. Брона (1937) был создан впечатляющий корпус транскрипций этой песни, предназначенных не только для певцов, хоров, струнных и духовых оркестров, но даже еще чаще для русских народных инструментов. Песня Французской революции должна была звучать в исполнении балалаек, домр, семиструнных гитар, мандолин и ансамблей баянов.

Однако попытки создания крупной формы на песенном материале этой отдаленной революционной эпохи были все же единичными. Счастливее других оказались те, что были сделаны в танцевальном жанре¹. В 1930 году в Одесском оперном театре ставится балет В. Фемилиди «Карманьола»², который в 1932 году увидели в новых постановках жители Архангельска, москвичи³ и свердловчане⁴, а в следующем году — бакинцы⁵. В 1932 году музыкально-исторический материал далекой эпохи с присущим ему

¹ В 1926 году балет (танцевальная сцена) под названием «Карманьола» (La Carmagnola) на музыку Адольфа Станисласа в «Ревю Кокрана 1926» был поставлен Леонидом Мясиним. Премьера состоялась в «Лондон павильон» в Лондоне (См. Суриц, Е.Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь, 2012. С. 258).

² Балетм. М.Ф. Моисеев.

³ Премьера в постановке Московского художественного балета п/у В.В. Кригер состоялась в Архангельске, затем спектакль был показан в Москве (балетм. Н.А. Болотов и П.П. Вирский).

⁴ Балетм. С.Н. Сергеев.

⁵ Балетм. Н.А. Болотов и П.П. Вирский.

энциклопедизмом обобщил Б. Асафьев в балете «Пламя Парижа»¹. Примечателен в этой связи особый интерес к музыке А.-Ш. Литольфа (1818—1891), одного из активных музыкальных деятелей Парижской коммуны и автора сразу двух программных увертюр на тему Великой Французской революции — «Максимилиан Робеспьер» (1856) и «Жирондисты» (1870). В 1924 году в Большом театре планировалась постановка балета «Робеспьер» на музыку Литольфа². На рубеже 1920-х — 1930-х годов опубликованные уже до революции фортепианные 2-х и 4-х ручные переложения увертюры «Максимилиан Робеспьер» переиздавались Музсектором несколько раз (1928, 1930, 1933) и были даже выпущены оркестровые голоса, предназначенные для ее исполнения в кинотеатрах и клубах. Очевидно, увертюры Литольфа рассматривались как замена не написанных еще советскими композиторами симфонических программных сочинений на столь важную и актуальную тему.

Откровенной полемичностью по отношению к этому типу композиторской продукции было отмечено обращение к «Карманьоле» и «*Ça ira*» Мясковским в его 6-й симфонии³. Смысл этого цитирования своеобразно раскрывается в недоуменном комментарии Т.Н. Ливановой, относящемся к 1953 году:

В интонациях Шестой иногда проступает связь и со скорбными темами Чайковского, и с трагическими интонациями мелодий Мусоргского, но ни идейные концепции классиков, ни их общий стиль — не развиваются здесь. Однако интонационный строй Шестой симфонии благодаря этим связям в очень большой мере ощущается как русский. Тем более противоречивой оказывается тематическая основа всей симфонии в целом. Привлечение тем французских революционных песен «Карманьолы» и «*Ça ira*», наряду со средневековой секвенцией «*Dies irae*» и русским духовным стихом «О расставании души с телом» (народный напев), сейчас

¹ Помимо трех песен-символов Французской революции («Марсельезы», «Карманьолы» и «*Ça ira*»), цитируются и другие менее известные песенные и танцевальные мелодии, а также фрагменты из сочинений М. Маре, Ж.-Б. Люлли, Э.-Н. Мегюля, Л. ван Бетховена. Но особый «песенный» колорит балета подчеркнут введением хора, что дало возможность зазвучать русским текстам этих песен.

² См.: [Хроника] // Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 24. Премьера не состоялась.

³ Ее премьера 7 мая 1924 года (Большой театр, дир. Н. Голованов) стала без преувеличения крупнейшим событием советской музыкальной жизни 1920-х годов.

для нас попросту мало понятно. Но для художника склада Мясковского и в то время это было вполне естественно.

В сознании Мясковского ни одна из русских мелодий еще не обрела явного значения революционной темы: «Интернационал» не мог служить образцом русской мелодии. Использование «Карманьолы» и «Ça ira» означает, что Мясковский воспринимал революцию несколько абстрактно, как стихийное движение масс вообще, не сознавая до конца смысла социалистической революции. Но тут нельзя забывать, что в первые годы после Октября эти песни входили в наш быт, звучали на демонстрациях, издавались в обработках¹.

Как явствует из исторического контекста, две песни Французской революции недвусмысленно были интерпретированы автором симфонии именно в качестве символа смертоносной революционной стихии в сопряжении с другими мотивами, отражающими апокалиптический ужас эпохи (например, «Dies irae»). Возможно, музыкально-революционная лексика 1924 года в ее колебаниях между «Интернационалом», «Русской марсельезой» и «Карманьолой» еще не могла подсказать композитору специфически русского символа революции, но еще вероятнее, что цитированная им «музыка революции» как раз и противостояла «русскому стилю» симфонии, внедряясь в него как чужеродное тело, несущее с собой гибель.

Асафьев, в 1925 году отвечая на предложение Держановского написать о Мясковском, размышлял в ответном письме:

Что надо было сказать? Что Мясковский присматривается к революции, что он оценивает и выбирает из нее то, что важнее для него, что в 6-ой он попробовал воспроизвести революционное воздействие на себя в пафосе улицы, а пришел к нашей вековой мистической точке, то есть к оценке революции в раскольничьем-скитском плане. Какая бы у него ни была программа — это, то есть апокалиптическое, дает себя знать и вряд ли оно выдуманно мной. <...> Может ли наш лучший симфонист перевести свое творчество в план коллективного сознания?²

Если даже сегодня, на большой исторической дистанции, намерения автора кажутся почти прозрачными и концепция сочинения прочитывается

¹ Ливанова, Т.Н. Н.Я. Мясковский. Творческий путь. М., 1953. С. 95.

² Цит. по: Из переписки Прокофьева с российскими друзьями / Публикация Ю.И. Деклерк // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма, воспоминания, статьи / Ред.-сост. М.П. Рахманова, науч. Ред. М.В. Есипова. 2-е изд. М.: ГЦММК, 2006. С.110.

столь ясно, то на фоне современности его программность должна была обретать почти плакатное звучание. «Карманьола» приобрела в культуре 1920-х годов вполне устойчивые коннотации агрессии, анархии, беззакония и бесправия. Показательно, что среди песен, написанных в 1920-е годы, недолгую популярность приобрела «Наша Карманьола» на слова В. Киршона и традиционную мелодию: «Она имела весьма зажигательный припев, представлявший собой кальку песни времен французской революции: “Эй, живей, живей, живей / На фонари буржуев вздернем. / Эй, живей, живей, живей. / Хватило б только фонарей”. Толпы молодежи, возвращавшиеся вечерами с комсомольских собраний, с удовольствием распевали эту песню, явно пугая обывателя»¹.

Все же в роли прототипа музыкальная культура Французской революции, вошедшая в широкий обиход советской действительности лишь парой напевов, выглядела несостоятельной. Постоянно цитируемая в связи с темой революционной музыки работа Ж. Тьерсо к середине 1920-х кажется уже недостаточно информативной в этом и других отношениях:

К сожалению, работа Тьерсо мало или почти совсем не затрагивает вопроса о роли музыки, как фактора социального воспитания и не дает сводки тех разнообразных постановлений, которые на этот предмет были приняты представительными учреждениями — материал в высшей степени важный для истории музыкальной культуры. Французские революционные деятели в разгаре строительства новой жизни не забывали этого вопроса².

Советские музыкальные деятели в свою очередь встали перед проблемой отсутствия того музыкального наследия этой эпохи, которое сохраняло бы свою эстетическую актуальность при несомненной идеологической притягательности. Так, комментируя выбор оперы «Тиран» Гретри для постановки в театральном институте режиссером В.Л. Нардовым, Корчмарев (возможно, обдумывая сюжет своей будущей оперы) писал:

¹ *Лебина, Н.Б.* Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920—1930 годы. СПб.: журнал «Нева», 1999. С. 61-62. В действительности в песне «Ça ira» «на фонарь» предлагалось отправить не буржуа, а аристократов: «Ah! ça ira, ça ira, ça ira. / Les aristocrates à la lanterne!».

² *Браудо, Е.М.* Всеобщая история музыки. Т. 2. С.108.

Конечно, им пришлось остановиться на Гретри — едва-ли не единственном оперном композиторе, отразившем первую французскую революцию¹.

Начало 1930-х отмечено активными попытками расширить представления об этой области музыкального наследства: в статье 1933 года Р.И. Грубер отмечает «более чем своевременный повышенный интерес к музыке эпохи Великой французской революции, проявившийся в самых различных областях музыкальной деятельности»². Он перечисляет разнообразные мероприятия, прошедшие в течение одного только года: открытие в Эрмитаже «музыкально-исторических выставок-конcertов», посвященных этой эпохе, постановку балета Асафьева «Пламя Парижа» в ГАТОБе, молодежный спектакль ГАТОБа “У Парижской заставы” по “Водоносу” («Водовозу») Керубини, концертное исполнение “Служанки-госпожи” Перголези (весьма отдаленно связанной с обозначенной темой³), доклады — Б. Асафьева (о работе над балетом “Пламя Парижа”), П. Грачева (“Музыкальный театр французской буржуазии XVIII в.», «Опера термидорианской реакции», «Оперное творчество Лесюера»), переиздание русского перевода “Песен и празднеств Французской революции” Тьерсо (М.,1933), подготовка к изданию клавира комической оперы “Садовник” Филидора.

«Полезность и своевременность» изучения этой эпохи Грубер видит в том, что «музыкальная культура молодой буржуазии Франции <...> решала — и хорошо для своего времени решила! — задачу “критического освоения”

¹ *Трайнис, С.А. [Корчмарев, К.А.] «Тиран» опера Гретри в Ц.Т.Т.И. (бывш. Гитисе) // Музыка и революция. 1926. № 3. С. 39.*

² *Грубер, Р.И. На пути освоения музыкальной культуры эпохи Великой французской революции (некоторые итоги музыкального сезона 1932/33 г. в Ленинграде) // Советская музыка. 1933. №6. С. 119.*

³ Ее парижская премьера 1752 года вызвала так называемую «войну буффов и антибуффов» — сторонников и противников продвижения на французскую оперную сцену комического жанра, появление которого традиционно связывается с нарастанием демократических тенденций в музыкальном театре этого времени.

всего предшествующего музыкального развития<...>»¹. 1934 год дополняет этот список переводом книги А. Радиге по истории музыкальной культуры этого периода².

Однако пятнадцать лет «критического освоения» предшествующего музыкального развития в течение пятнадцати лет советской эпохи так и не сможет вынести какой-либо ощутимой пользы от извлечения из архивов прикладной музыки революции-предшественницы. Образ массовых празднеств, запечатленный историческими свидетельствами, оказывается более действенным и влиятельным, чем сами художественные образцы, не предлагающие «ключи» к нахождению нового музыкального языка.

В свою очередь сюжеты из истории Парижской коммуны были постоянно востребованы³. Особенно охотно — в музыкальном театре. Так, фактически первой советской оперой и соответственно первой послеоктябрьской мировой премьерой отечественного музыкального театра стала опера В.Н. Цыбина «Фленго», поставленная на сцене московского театра «Эрмитаж» в 1918 году — факт, который до сих пор не отрефлексирован в литературе о советском театре. Жанр этого одноактного сочинения определялся как «музыкально-драматический эпизод из времен Парижской коммуны по мотивам В. Гюго»⁴. Опера «Фленго» шла на

¹ Грубер, Р.И. На пути освоения музыкальной культуры эпохи Великой французской революции. С. 120.

² Радиге, А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции. Пер. с фр. Г.М. Ванькович и Н.И. Игнатовой / под ред. проф. М.В. Иванова-Борецкого. М., 1934.

³ См., например: Баррон, Л. Концерт в Тюильрийском дворце в эпоху Парижской коммуны. Пер. с фр. М. Соседовой // Советская музыка. 1934. № 3. С. 20-26.

⁴ Либреттисты В.Ф. Плетнев и Тышко. Как говорилось выше, Плетнев являлся одним из виднейших идеологов и руководителей Пролеткульта. автором ряда сочинений, в том числе и театральных, созданных в духе концепции «пролетарского искусства». В этой связи особый интерес представляет имя его соавтора-либреттиста — некоего «Тышко», инициалы которого отсутствуют в соответствующей справочной литературе (См., напр.: Штейнпресс, Б.С. Оперные премьеры XX века. 1901—1940: словарь. М., 1983. С. 308), что заставляет предположить использование псевдонима. Не обнаружив среди имен писателей и драматургов этого времени какого-либо автора, писавшего под такой фамилией, рискуем выдвинуть смелое предположение, что этим вторым либреттистом мог быть Лео Йогихес (Йогишес), вошедший в историю как Ян Тышка (Tyszka). Тышка был

протяжении 1920-х годов и на Экспериментальной сцене Большого театра и в провинции (Воронеж, Саратов, Свердловск). В 1924 предпринимается одиозная попытка «перелицовки» «Тоски» Дж. Пуччини в «Борьбу за коммуну»¹, ставшей скандально известной, но быстро покинувшей сцену. В 1933 году М.М. Ипполитов-Иванов завершил в партитуре оперу «Последняя баррикада» на либретто Н. Крашенинникова с подзаголовком «четыре эпизода Парижской коммуны 1871 года». Показательно однако, что она уже не увидела света театральной рампы². Не завершен был и начатый, по-видимому, в том же 1933 балет Асафьева под рабочим названием «Парижская коммуна»³. Этот замысел выглядит как попытка создания дилогии, продолжающей тему только что снискавшего громкий успех балета «Пламя Парижа»⁴. И действительно, в сознании поколения рубежа 1930-х годов образы великой Французской революции и Парижской коммуны постоянно вступали в диалог. Так, в музыке к немому фильму «Новый Вавилон», повествующего о событиях Франко-прусской войны и Парижской

соратником В. Либкнехта и Р. Люксембург по немецкому революционному объединению «Спартак» и возглавил компартию после гибели этих вождей, разделив их трагическую участь в марте 1919 года. На возможность его знакомства, а следовательно и литературного сотрудничества с Плетневым указывают его многочисленные и постоянные связи с российской социал-демократией, начавшиеся в Вильно (уроженцем которого он был), продолженные в эмиграции в рамках деятельности плехановской группы «Освобождение труда» и на лондонском съезде РСДРП (в ЦК которого он был избран). Подтверждение этой гипотезы несомненно требует дальнейших разысканий, которые могли бы значительно расширить наши представления об историческом контексте рождения советского оперного театра.

¹ Либреттисты Н.Г. Виноградов (Мамонт) и С.Д. Спасский (Ленинград, Малый оперный театр).

² Опера в 3 д. с прологом (либр. Н.А.Крашенинников). Фрагменты оперы были исполнены в Малом зале МГК в 1937 г. силами студентов училища им. М.М. Ипполитова-Иванова (См.: *Штейнпресс, Б.С.* Оперные премьеры XX века. 1901—1940: словарь. С. 229).

³ О том, что Асафьев работает над ним, сообщает С.С. Прокофьеву со слов П.А. Ламма встречавшегося с Асафьевым в Ленинграде) Н.Я. Мясковский в письме от 29 августа 1933 года (См.: С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка / сост. и подг. текста М.Г. Козловой и Н.Р. Яценко; вступ. ст. Д.Б. Кабалевского; коммент. В.А. Киселева. М., 1977. С. 173).

⁴ О его восприятии и оценках в композиторской среде см.: *Брагинская, Н.А.* «Пламя Парижа»: Шостакович, Асафьев и другие // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы / ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая, М.А. Якубов. М., 2005. С. 90-126. Кроме того, автор обращает внимание на громкую премьеру 1931 года: пьесу «Робеспьер» Федора Раскольников в Александринском театре (Там же. С. 101-102).

коммуны, Д. Шостаковичем были использованы и оба музыкальных символа Великой Французской революции и «Марсельеза»¹.

О значимости подобной исторической тематики в 1920-х годах и ее исчерпанности к середине 1930-х свидетельствует курьезный пример из числа незавершенных композиторских замыслов конца 1920-х — музыкально-драматический опус под предварительным названием «Молодость», создававшийся коллективом авторов: либреттистами А.М. Арго, Бернацким², Я.М. Галицким и композитором Климентом Корчмаревым³. «Молодость» Корчмарева была «заброшена» автором, судя по пометам в клавише, в 1930 году. Однако этот замысел представляется весьма симптоматичным для указанного периода.

Темой, избранной композитором и его либреттистами для комической оперы, является «самоопределение» пролетарского художника. Эта коллизия разворачивается на фоне «драмы уплотнения»: рабочего-композитора и его друга рабфаковца вселяют в квартиру «омещанившейся» рабочей семьи. Именно это заставляет предположить, что работа над сочинением началась в конце 1927 года, когда в советской России возобновляется «квартирный передел», приостановленный годами НЭПа⁴. Сама же подобная тематика

¹ Ленсовкино, 1929, сценаристы и режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Подробнее о музыкальной партитуре фильма см.: *Брагинская, Н.А.* Шостакович в мире классической оперетты // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. Вып. 2 / ред.-сост. О.Г. Дигонская, Л.Г. Ковнацкая. М., 2007. С. 91-92.

² Инициалы на титульном листе клавиша не указаны, и в отношении Бернацкого пока не удалось их установить, равно как и прояснить факты биографии этого либреттиста.

³ Клавиш оперы хранится в ВМОМК им. М.И. Глинки в фонде К. Корчмарева (Ф. 210. № 26).

⁴ «По постановлению ВЦИК и СНК РСФСР с 1 августа 1927 года все граждане СССР ... стали обладателями загадочного права на “самоуплотнение”. Оно и явилось юридическим основанием существования и успешного развития коммунальных квартир. Согласно этому удивительному праву, владельцы или съемщики квартиры и комнаты могли вселять к себе на излишки площади любого человека, даже не родственника. Излишком считалось все, что превышало санитарную норму — 8 метров. Вселенный жилец обретал право на площадь в данном жилище. <...> “Право на самоуплотнение” необходимо было реализовать в течение трех недель. Затем вопрос о вселении на излишки площади решал не ее съемщик, а домоуправление!» (*Лебина, Н.Б.* Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920—1930 годы. С. 189).

опробовалась в советском искусстве, начиная с 1918 года: 20 августа был принят Декрет Президиума ВЦИК «Об отмене права частной собственности на недвижимость в городах». Муниципализация в ряде городов началась еще раньше. В результате принятия и осуществления ряда постановлений о жилых помещениях возникли коммунальные квартиры. Как раз в это время Луначарский представил в Кинематографический комитет при комиссариате просвещения свой первый сценарий под названием «Уплотнение»:

Тема — вселение рабочих в квартиру буржуазии, столкновение двух мировоззрений — профессора Хрустина и слесаря Путникова¹.

Фильм, снятый за несколько дней ноября, стал одним из первенцев советского игрового кинематографа. Его премьера состоялась в день годовщины Октябрьской революции². Тема «уплотнения» быстро вошла в моду: «Так, картины “Запуганный буржуй” (реж. М. Вернер, 1919) и более поздняя комедия “В когтях советской власти” (реж. П. Сазонов, 1927) глумливо изображали злоключения карикатурного “буржуя” после революции. Его апартаменты “уплотняли” шумными пролетарскими семьями, его гоняли на принудительные работы, он чистил конюшни и даже попадал в концлагерь. По сути, фильмы эти изображали круги ада “военного коммунизма”. Парадоксальным образом именно “буржуй” оказывался здесь тем “маленьким человеком”, на которого шишки сыплются на каждом шагу и которому сострадала гуманистическая культура»³. «Квартирный передел»,

¹ Экран [хроника] // Жизнь искусства. 1918. № 1.

² Сценаристы А. Луначарский и А. Пантелеев, режиссеры А. Пантелеев, Н. Пашковский, А. Долинов. В квартиру старого профессора поделяют из подвала рабочего с дочерью. К рабочему приходят его товарищи с завода. Профессор начинает читать им просветительские лекции. У его младшего сына возникает роман с дочерью рабочего, которую он учит читать. Она же агитирует его за советскую власть. Старший — бывший юнкер, несогласный с отцом, вступает в ожесточенный спор с ним, младший ввязывается в семейный конфликт, между братьями начинается драка. Дочь рабочего вызывает милицию, и контрреволюционера арестовывают. Семейство профессора и рабочего зажили дружно (фильм сохранился не полностью).

³ Ковалов, О.А. Комедия в советском кино [Электронный ресурс] // Энциклопедия отечественного кино. Россия / СССР / СНГ. Глоссарий / под ред. Любови Аркус. URL: http://www.russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=44.

как известно, оказывается одной из центральных коллизий булгаковской повести «Собачье сердце».

Насильственное вселение в опере Корчмарева по смыслу «рифмуется» с темой революционного возмездия. Фактический «захват квартиры» сопровождается в оркестре мотивом из «Варшавянки». Завладев «буржуйским роялем», композитор Макар провозглашает, что будет играть на нем не «Бетховена или Шопена», а собственную «историческую оперу». Ее сюжет: «Мечь. Парижская коммуна. Время 71-й год». Два сюжета, соотносящиеся в опере по принципу «театра в театре», закономерно пересекаются, как пересекались они в это время и в идеологическом пространстве: с сообщением об упомянутом сценарии Луначарского соседствует объявление о том, что

Кинематографический комитет при комиссариате просвещения объявил конкурс сценарием на тему: «Великая Французская революция»¹.

История побежденной Парижской коммуны излагается в опере Корчмарева в трагическом ключе, тогда как победивший рабочий класс в его социальном оптимизме обрисован в красках лирической комедии с обязательной любовной коллизией и изрядной долей своеобразно понимаемого юмора. Так, друзья напутствуют новых жильцов:

Все прекрасно в этом мире,
Кто бы что ни говорил.
Мы мечтаем о квартире,
Ты квартиру получил.
Не сдавай позиций, Мишка,
Своих хозяев дожимай.
А ты, Макар, с утра до ночи
Их игрою истязай.

¹ Экран [хроника] // Жизнь искусства. 1918. № 1.

Подобное поведение вполне согласуется с новой бытовой нормой «коммунистической молодежи», которая моделируется и в драматургии этого времени. Как констатирует на примере одной из пьес на сюжет «уплотнения» В. Гудкова, «образ повседневной бытовой жизни комсомольцев трудно соединим с традиционными нормами и привычками. Они с легкостью нарушают чужое пространство, не принимая во внимание права и интересы другого: как только в большую квартиру “по уплотнению” вселяется группа комсомольцев <...>, из их комнаты тут же “раздается хоровое пение”. Выразительна ремарка: “Комната, занятая вузовцами. Всюду сор и грязь. Полвторого ночи. <...> Шумно, весело”»¹.

Первое действие оперы Корчмарева предлагает некий «конспект» образцовой «советской исторической оперы». Прием, использованный здесь, весьма остроумен: «опера в опере» не просто сыграна (как это происходит в «Паяцах» Леонкавалло, вероятно, знакомых много гастролировавшему за рубежом в качестве солирующего пианиста и получившему солидное консерваторское образование Корчмареву, но и в «Ариадне на Накосе» Штрауса, которая могла остаться ему неизвестной): композитор Макар как бы «показывает» ее друзьям, иллюстрируя на рояле фрагменты. Неизвестно, как решалась бы инструментовка этого фрагмента, но в существующем виде сцена рождает прямые аналогии с ситуацией «приемки» оперного проекта худсоветом. В роли же последнего показательно выступает «пролетарский» слушатель — друзья-рабфаковцы.

В комментариях Макара сделан исчерпывающий набросок основной сценарной и музыкально-драматургической схемы «советской исторической оперы»:

Значит, это опера про Парижскую коммуну.

Сначала вступление: тревожная музыка,

Крик отчаянья, паденье, взлет.

¹ Гудкова, В.В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х—начала 1930-х годов. С. 65.

Измена, предательство, армия в ловушке,
Голод, бред!
Уходит с фронта пушечное мясо.
Армии нет, правительства нет.
Есть только революционная масса.
Так, чтоб это напоминало наш семнадцатый год.
Первое действие: враги все ближе,
Народная сцена волнения в Париже.
Народ разбирает оружие украдкой.
Личная интрига: офицер с аристократкой.
Мотив проходит здесь скользя.
Любовь, без которой в опере нельзя.
Дальше действие второе: в лагере буржуазии,
Попытка одержать размах стихии. <...>
На площадях толпой веселой
Прносят красные знамена.
Париж танцует карманьолу,
Предместье и районы. <...>
Трубы сигнал! И на окраинах
Слышатся впервые слова команды боевые.
Забыта страсть, любовь изувечена
Натиском первых атак...
Это еще только намечено,
Но будет приблизительно так.

Намечен в клавире и музыкальный материал, который будет использован в задуманной «исторической опере». «Тревожная музыка» вступления предполагает оркестровое начало, к которому должен присоединиться хор. Хоровые эпизоды следующей сцены с необходимостью должны быть оттенены сольными, причем музыкально-жанровая лексика офицера и аристократки оказывается вполне предсказуемой в контексте оперной практики 1920-х годов, где в таких случаях стилевой опорой становятся традиционные оперные формы и жанры «придворных танцев». В

свою очередь «стихия» народного веселья сопровождается «Карманьолой» — достоянием предыдущей французской революции, которое, однако, воспринимается как обобщенный символ любого восстания.

Для «исторической оперы» важна прямая соотнесенность (акцентированная в монологе Макара) темы Парижской коммуны с темой Октября. Аналогично этому М. Ипполитов-Иванов предполагал, что его опера «Последняя баррикада» станет «первой частью оперной трилогии, охватывающей эпоху от Парижской коммуны до наших дней»¹. Вторую часть этого незавершенного авторского замысла предполагалось посвятить «переходу от Коммуны до империалистической войны», третью — периоду Октябрьской революции. Автор подчеркивал, что «последняя часть третьей части трилогии будет разыгрываться на Красной площади в Москве»². Подобно начинающему композитору Макару, умудренный опытом Ипполитов-Иванов собирался строить музыку первой части трилогии с опорой на «стиль эпохи»: цитировать «Марсельезу», народные французские темы, революционные песни времен Коммуны, а также расхожий музыкальный символ рока «Dies irae»³.

«Революционная Франция» на протяжении 1930-х годов еще будет привлекать внимание советских композиторов: в 1931 году один из лидеров РАПМ Б. Шехтер издал цикл обработок «Гимны и песни французской революции» на текст А. Глоба; опера причастного современничеству А. Шеншина «Шуанка» («Все вперед!»⁴), завершенная в том же году, не удостоилась постановки. В рамках этой темы станут восприниматься и сюжеты из других периодов французской истории. К 1936 году относится работа А.Ф. Гедике над оперой «Жакерия» о крестьянском восстании XIV-

¹ *Ипполитов-Иванов, М.М.* Оперная трилогия // Советское искусство. 1934. 5 июля.

² Там же.

³ Там же. Нотные рукописи оперы не обнаружены, либретто хранится в архиве композитора (ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 2. Ед. хр. 115-117). Рукопись либретто не озаглавлена, его автор не указан. Однако сам композитор в указанной статье называл имя Н.А. Крашенинникова как либреттиста всей трилогии.

⁴ Партитура и клавишная хранятся в архиве А.А. Шеншина в РГАЛИ (Ф. 1964).

XV веков, которая также не была доведена до премьеры¹. Опера Д.Б. Кабалеvского 1938 года «Кола Брюньон» одноименной повести Р. Роллана кажется самым успешным из таких начинаний². Но эти сочинения лишь эксплуатировали тему народного восстания на материале французской истории и в этом смысле были вполне сопоставимы с произведениями на тему русских бунтов (пугачевского, разинского или болотниковского), столь «дежурную» для советского репертуара разных десятилетий.

Если для празднеств первых лет революции монументальные эстетические проекты французской предшественницы еще могли сыграть роль образца, то к середине 1930-х годов исчерпанность их художественного потенциала становится все более ощутимой, а обращения к этим прототипам все более редкими.

II.2. Александр Скрябин в конкурсе «композиторов-революционеров»

Показательно стремительное нисхождение с революционного Олимпа одного из главных кандидатов на роль революционера в искусстве — Скрябина — в начале 1920-х годов.

Будучи культовой фигурой Серебряного века, Скрябин одновременно предвосхитил целый комплекс идей, как художественного, так и идеологического значения, определивших ход развития отечественной

¹ Опера в 3-х д. и 6 к. (либретто, предположительно, композитора). Клавир хранится в архиве А.Ф. Гедике во ВМОМК им. М.И. Глинки (Ф. 47. № 2620 а, б). Партитура не обнаружена. Согласно справочной литературе (Бернандт, Г.Б., Ямпольский, И.М. Советские композиторы и музыковеды. Справочник: в 3 т. М., 1978. Т. I. С. 155), работа над оперой относится к 1933 году, тогда как рукописи помечены 1936-м.

² Опера в 3 д., 6 к. (либретто В.Г. Брагина). Премьера сочинения (под названием «Мастер из Кламси») состоялась в ленинградском МАЛЕГОТе в том же году. Вторая редакция 1968 г. была поставлена (под названием «Кола Брюньон») в том же театре в 1970 г., параллельно в театре «Эстония». За нее композитор в 1972 году получил Ленинскую премию. В 1973 году силами Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко была осуществлена грамзапись.

художественной культуры в ближайшие годы после его смерти, включая и первые «советские»¹. Коннотацию «революционности» его музыка приобрела еще при жизни композитора: «очевидно, что возникновение мессианского искусства Скрябина было созвучно всей “внешней” среде, наполненной революционно-преобразовательными взглядами»². Идеи русского мессианства, всеобщего братства, утопизм, ницшеанство, футурологическое видение мира, денационализация искусства, суммированные в творчестве Скрябина как «национальный мессианский проект, стремившийся к утверждению всемирной соборности»³, имели, наряду с другими концептами Серебряного века, как стало сегодня понятным, свое специфическое продолжение в пореволюционный период. Его с легкостью стали отождествлять с самой фигурой композитора, именуя современную эпоху — эпохой «экстаза и торжества Освобожденного духа Скрябина»⁴.

«Победоносному» вхождению музыки Скрябина в молодую революционную культуру способствовали и другие обстоятельства, на которые указывает Е. Лобанкова (Ключникова). Во-первых, это возникший «дефицит» композиторов-«звезд», уже завоевавших известность и в России и за рубежом, но уехавших из России после 1917 года (С. Рахманинов, И. Стравинский, С. Прокофьев, Н. Метнер). «Образовавшуюся лакуну символически заполняла фигура Скрябина. Его образ оказался весьма подходящим для этих целей: пафос его творчества отвечал идеологическим запросам времени и, в то же время, в рецепциях того времени оно ощущалось

¹ См. подробное исследование на эту тему: *Wetzel, L.D. Alexander Scriabin in Russian Musicology and Its Background in Russian Intellectual History*. L.A., 2009.

² Лобанкова [Ключникова], Е.В. Национальные модели в русской музыкальной культуре на рубеже XIX—XX веков (на примере творчества Н.А. Римского-Корсакова и А.Н. Скрябина): дис. ... канд. искусствовед. М., 2009. С. 146.

³ Там же. С. 199.

⁴ *Машилевич, Д.М. С.Т. Коненков — Н. Паганини // Вестник театра. 1919. № 27.*

весьма современным»¹. Во-вторых, скрябинское наследие «оказалось востребованным советскими идеологами для диалога с интеллигенцией, для которой “язык” скрябинских посланий идентифицировался как “свой”. Олицетворявшие чаяния и устремления начала века, его музыкальные сочинения, в которых оживали символистское наследие и актуальные идеи, были понятны и близки. Почитание прежнего кумира в том хаосе разрушений могло ощущаться как знак примирения старого и нового миров»².

Скрябиномания Серебряного века, взявшая «старт» после возвращения композитора в Россию в 1909 году и только набравшая силу после его внезапной смерти, получила свое продолжение в советской России. Историк советской пианистической школы Д. Рабинович вспоминал:

Скрябинизм в музыкальном мире той поры был чрезвычайно распространенным явлением. Не успел скончаться Скрябин, как его творчество вдруг сделалось общепризнанным. Рахманинов начал пропагандировать его музыку. Боровский спешно выучил все фортепьянные сочинения Скрябина и без конца играл их. Скрябина исполнял Буюкли, Бай выступал с *fis-moll'*ным концертом. Несколькоми годами позднее, едва появившись в Москве, Нейгауз открыл здесь свою концертную деятельность циклом, включившим все десять сонат Скрябина. Таким же скрябинистом проявил себя С. Фейнберг³.

Современный исследователь констатирует: «В период с 1915 по 1924 годы вышло наибольшее количество изданий за всю историю скрябинианы, в которых осуществлялись попытки целостного осмысления феномена композитора — это 14 монографий, посвященных автору “Прометея” <...>. Кстати, именно в эти годы создается и изучается один из первых государственных архивов в области музыкальной культуры — личный архив Скрябина. После 1917 года, согласно статистике музыковеда-историка тех лет Р. Грубера, количество исполнений скрябинских фортепианных сочинений до 1920 года превышало исполнения других европейских

¹ Ключникова, Е.В. Национализация А.Н. Скрябина в советской культуре: «сверхчеловек революции» или «советский гражданин»? Рукопись. С.6.

² Там же. С.9.

³ Рабинович, Д.А. Портреты пианистов. М., 1962. С. 84.

композиторов»¹. В тяжелейших условиях военного времени весной 1920 года в Москве в Большом зале консерватории было проведено пять концертов, посвященных пятилетию со дня смерти Скрябина, а в Петрограде та же дата была отмечена циклом симфонических концертов под управлением Э. Купера. Газета «Жизнь искусства» от 11 мая 1920 года отмечала:

Концерты скрябинского цикла явились одним из наиболее значительных событий в художественной жизни Москвы за последнее время².

Интерес значительной части филармонической публики к Скрябину, как свидетельствовал Д. Рабинович, совпал в начале 1920-х и с эстетической ориентацией «немалой части композиторской молодежи»:

Воздействие скрябинской музыки на творчество советских композиторов было тогда весьма ощутимо. <...> Молодые советские композиторы искали не только новые темы, сюжеты; они искали и новые выразительные средства. Революционная атмосфера тех лет требовала перестройки музыкального сознания, настойчивых стилистических поисков. В этих поисках они нередко опирались на достижения автора «Прометей»³.

Подробное исследование немецкого музыковеда Детлефа Гойови «Новая советская музыка 20-х годов» аналитически подтверждает эти наблюдения. Влияние Скрябина на композиторскую технику асмовцев и другие представителей «неконсервативного» направления (по терминологии Гойови) советской музыки представлено здесь как определяющее⁴. Среди них С. Василенко, Р. Глиэр, А. Крейн, А. Лурье, Н. Мясковский, Н. Рославец,

¹ Ключникова Е.В. Национализация А.Н. Скрябина в советской культуре: «сверхчеловек революции» или «советский гражданин»? С. 7-8.

² К началу 1920-х годов относится воспоминание Л. Данилевича: «Персимфанс однажды распространил среди слушателей анкету, в которой был вопрос: “Какие симфонические произведения Вы хотели бы услышать?” Наибольшее число заявок получили “Поэма экстаза” и “Прометей”» (Цит. по: Кузнецова, Е.М. «Жизнь после смерти...» (музыка А. Скрябина в культурной политике России 1920-х годов) // Конструируя «советское»? Политическое сознание, повседневные практики, новые идентичности. Материалы науч. конф. студентов и аспирантов 12 апр. 2008 г. СПб., 2008. С. 30).

³ Цит. по: Там же. С. 34.

⁴ См.: Гойови, Д. Новая советская музыка 20-х годов. С. 61-65, 71, 80 и др. Выше приводилась сходная точка зрения Р. Тарускина на генезис музыкальной стилистики композиторов АСМ. Разделяет ее и бельгийский исследователь: Лемэр, Ф.Ш. Музыка XX века в России и в республиках бывшего советского Союза. Пер. с фр. Г.А. Серовой. Paris, 1994; СПб., 2003. С. 45-46. О влиянии Скрябина на фортепианное композиторское творчество см.: Roberts, P.D. Modernism in Russian Piano Music: Skriabin, Prokofiev and their Russian contemporaries. P. 19 и далее.

С. Фейнберг, Ю. Шапорин, В. Шебалин и др., включая раннего Д. Шостаковича. На страницах прессы АСМ начала 1920-х Скрябин представал как главный художественный ориентир современного русского искусства. Так, В. Беляев писал:

Поскольку он сконцентрировал в своем творчестве и преодолел все мировые творческие достижения в области творчества гармонии; поскольку он один в этой области сделал гигантский шаг вперед, сконцентрировав в своем творчестве целую гармоническую эпоху, для разработки которой в обычном историческом темпе должно было бы понадобиться не менее столетия, — постольку он определяет будущее развитие мировой музыки. А так как он — русский композитор, то тем самым он определяет будущее русской музыки, как музыки той страны, которой по историческому предопределению суждена отныне руководящая роль в будущей истории музыкального искусства¹.

Музыку Скрябина, как видим, активно встраивали и в политический контекст. Экстраполируя принятое еще в Серебряном веке восприятие его в контексте бетховенско-вагнеровской традиции на новую культурную ситуацию поиска «созвучных революции» имен, Вячеслав Иванов в 1919 году выстраивал естественно лежащую на слух триаду:

Три музыкальных гения особенно дороги нам, людям порога: Бетховен, Вагнер, Скрябин².

Уже первое официальное празднование годовщины Октября на сцене Большого театра сопровождалось исполнением «Прометея», заинтересовавшим, по воспоминаниям Э. Купера, дирижировавшего концертом, самого Ленина³. «Позже на концерте памяти Ленина вместе с бетховенской “Героической” симфонией звучала Вторая симфония Скрябина. Выбор — весьма символический: скрябинский опус достаточно очевидно и точно транслирует концепцию Бетховена, превращаясь в “русский” вариант Третьей симфонии. Построенная на известной триаде бетховенской

¹ Беляев, В.М. Скрябин и будущее русской музыки // К новым берегам. 1923. № 2. С. 13.

² Иванов, В.В. О Вагнере (Речь, произнесенная для членов съезда по внешкольному образованию в московском Большом театре перед представлением «Валкирии» [sic!] 17 мая 1919 г. [9-15 июня] // Вестник театра. 1919. № 31—32. С.8.

³ «Произведение Скрябина в том историческом концерте произвело большое впечатление на В. Ленина, и он тогда же обратился к Луначарскому с просьбой достать ему книги о Скрябине» (Цит. по: Ключникова, Е. Национализация А.Н. Скрябина в советской культуре. С.8).

драматургии программа ведет слушателя от мрака к свету и победе через борьбу и страдания.<...> Идеологическая символика “ленинской” программы педалировалась самим посвящением концерта» — отмечает Е. Ключникова¹.

Но значительный «зазор» между «идеалистической» скрябинской философией, «резко индивидуалистическим» тоном высказывания, другими неотъемлемыми чертами его художественного облика — и «требованиями момента», предъявляемыми к искусству, не мог оставаться незамеченным. Луначарский, предваряя концерт «куперовского цикла» 8 мая 1921 года, взывает к осознанию художественной ценности того странного и мистического мира, который нес в себе этот неповторимый автор. Он объясняет эту «полезность» еще не в духе требований утилитарной пользы, а тем, что в противовес Шопенгауэру, Скрябин

...учит не бояться страданий, не бояться смерти, но верить в победную жизнь духа².

Иными словами, подчеркивая его «бодрость» в противовес привычно ассоциирующейся с ним «изнеженности».

И позже даже при всех оговорках нарком продолжает настаивать на том, что «Скрябин нам сугубо нужен». В 1925 году в статье «Танеев и Скрябин» он объяснит эту необходимость предельно откровенно:

...мы как революционеры можем ждать еще в будущем титанических песен революционной страсти, но пока не только в русской музыке, но может быть, и в мировой не найдем более страстного музыкального языка, чем язык Скрябина в таких его произведениях, как «Прометей» и ему подобные³.

Музыка Скрябина применима на первых порах в роли «временно замещающей» не написанную еще «музыку революции». Но надежды на то, что она сможет достойно выполнить эту роль многими подвергались сомнению. М. Иванов-Борецкий на страницах «Музыкальной нови» писал:

¹ Там же.

² Луначарский, А.В. О Скрябине // Луначарский А.В. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. С 94-95.

³ Луначарский, А.В. Танеев и Скрябин // Там же. С. 145.

Связь между политической революцией и революцией в искусстве казалась естественной в первые годы Октября, и мысль, что только «левые» течения в искусстве созвучны революции сомнений не вызывала. И даже в недавнее время, когда эта мысль стала подвергаться критике, разве не читали мы утверждений об особенной близости музыки Скрябина к новому мироощущению, созданному революцией, — утверждений, бесспорно [так! — *М.Р.*] являющихся отголоском как то априорно в первое время революции воспринятого сопоставления.

<...> Мы должны признать, что как бы нам ни казались новыми и «музыкально-революционными» художественные формы Скрябина, — по существу они не только не адекватны революционной психологии, но бесконечно далеки от нее¹.

И хотя рядом с этим отрезвляющим суждением в первом же номере «Музыкальной нови» помещена аналитическая статья Н. Жилиева «К вопросу о подлинном тексте сочинений Скрябина»², а в следующих номерах к его имени неоднократно возвращаются, все же приговор «скрябинская музыка — музыка прошлого»³ в кругах пролетарских музыкантов обжалованию не подлежал.

«Несвоевременность» Скрябина мотивировалась здесь чисто идеологическими причинами:

Как бы ни было велико очарование плена скрябинской творческой воли и желание наших советских “меценатов” подвести Скрябина под рубрику “советских классиков”, <...> философская база в творчестве Скрябина не отвечает и не созвучна тем идеям, которыми живет наше время⁴.

Но за недовольством «философской базой» проглядывали и причины иного — эмоционально-психологического плана, связанные с восприятием его музыки. Наиболее отталкивающей ее чертой оказалась «эротика»:

Минорный лад, преобладающий в произведениях многих композиторов не полезен для музыкального воспитания; точно также и атональные музыкальные произведения новейших западно-европейских и русских композиторов, где всегда проглядывает какая-то болезненность, а у Скрябина даже пессимистическая эротика⁵;

Один из замечательнейших музыкантов нашего времени — Скрябин, явивший столько достижений тончайшей выразительности, отодвинут ныне на

¹ *Иванов-Борецкий, М.В.* Пути музыки и революции. С.17.

² *Жилиев, Н.С.* К вопросу о подлинном тексте сочинений Скрябина // Музыкальная новь. 1923. № 1. С. 9-11.

³ *Корчмарев, К.А.* Скрябин в наши дни // Музыкальная новь. 1924. № 6—7. С.16.

⁴ *Сергеев, А.А.* Очередные задачи музыкальной критики // Музыкальная новь. 1923. № 3. С. 9.

⁵ *Любомирский, [Г.Л.]* Атональная музыка // Музыкальная новь. 1924. № 6—7. С. 12.

задний план. И это не случайность. Полетность, космические масштабы, порывность его творчества окрашены в типичные для буржуазно-капиталистической эпохи эротические и резко-индивидуалистические тона. Утонченная, экзальтированная эротика проникает все его творения и делает их чуждыми человеку нашей современности¹.

Не ханжество движет авторами, а иные, новые требования к эротике — эротике «по-советски»: «здоровой» и «бодрой». Словно в назидание Скрябину и его «упадочной» чувственности, одно из приведенных суждений сопровождается цитированной выше статьей Л. Калтата «Об эротической музыке», провозгласившей курс на создание этой новой эротики «победившего класса»². Невзирая на попытки наркома вписать скрябинскую музыку в советский дискурс оптимизма, в восприятии побеждала ее неоднозначная с новой точки зрения репутация, приобретенная в дореволюционные годы и остававшаяся на памяти их современников.

Негативную роль в процессе присвоения Скрябина новой культурой сыграла и эзотеричность его музыкального языка. Полагаться целиком и полностью в своей культурной политике на вкусы профессионалов и меломанов идеологи, изначально провозгласившие эгалитарный характер большевистского государства, не могли. Массовая же аудитория то и дело отвергала произведения, проверенные и рекомендованные ими. А союз с интеллигенцией не входил все же в число первостепенных задач новой власти.

Сабанеев, иллюстрируя свои идеи о всесии «потребительского спроса» в искусстве, писал:

Действительность постоянно опровергала <...> теоретические построения. Романтик и идеалист Бетховен с его музыкой очень часто оказывался несравненно более далеким от понимания и вкуса новых, именно рабочих масс, чем элегический Чайковский, в тоске и заунывности которого многие находили так много родных и эмоционально нужных им черт. А революционный Скрябин со своей сложной музыкой оказывался почти вовсе непонятным³.

¹ Пекелис, М.С. Наше музыкальное наследство // Музыкальная новь. 1924. № 10. С.13.

² См.: Калтат, Л.Л. Об эротической музыке. С.18.

³ Сабанеев, Л.Л. Музыка после Октября. С. 20.

Н. Малков в рецензии под красноречивым названием «Правда о Скрябине» (на книгу воспоминаний Сабанеева о композиторе) писал, цитируя «одного видного музыканта»:

А знаете, я все больше прихожу к убеждению, что Скрябина скоро перестанут у нас играть, как перестают его исполнять за границей¹.

«Вопрос о Скрябине» поднимался и в академических кругах. На страницах бюллетеня ГАХН со статьей «Скрябин в наши дни» в 1927 году выступил К. Кузнецов. Невзирая на серьезные результаты работы по изданию его сочинений, воспоминаний и статей о нем, он констатировал также «большую спутанность мнений» в отношении Скрябина, известное охлаждение интереса к его творчеству:

«Скрябинская эпоха», «скрябинские настроения» — смотрят на нас из какого-то отдаленного прошлого, хотя всего 12 лет протекло со дня смерти композитора².

О метаморфозах общественного мнения свидетельствуют попытки Луначарского, предпринимавшиеся им до конца 1920х годов, отстоять место Скрябина в «революционной культуре». В середине десятилетия, когда и асмовские и рапмовские идеологи уже фактически «списали» это имя, он еще пытается настаивать на своем:

Давно реабилитирован и в некоторой степени, так сказать, усыновлен революционной эпохой великий Скрябин³.

Более того, вновь излагая основы художественной философии Скрябина, Луначарский теперь уже утверждает, что композитор,

...несмотря на свой индивидуализм, через изображение страсти шел к изображению революции или предсказанию о ней. Он музыкально пророчествовал о ней, и в этом социальное значение Скрябина⁴.

В статье 1930 года «Значение Скрябина для нашего времени», продолжая продвигать уже потерпевший крушение «скрябинский проект»,

¹ Малков, Н.П. Правда о Скрябине // Жизнь искусства. 1926. № 8. С. 6-7.

² Кузнецов, К.А. Скрябин в наши дни // Бюллетени Г.А.Х.Н. 1927. С. 6.

³ Луначарский, А.В. Танеев и Скрябин // Луначарский А.В. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. С. 130.

⁴ Там же. С. 140.

он, с одной стороны, вновь утверждает, что «его музыка — пожалуй, более, чем какая-либо другая, — является языком, родственным подлинным переживаниям нашей великой эпохи», с другой — вынужден делать ряд оговорок, казуистически перебирая доводы «за» и «против». Исходной точкой его рассуждений становится, по принятому уже обычаю времени, сравнение с Бетховеном, который характеризуется как «самый близкий для нас из всех известных нам музыкантов», так как именно он «явился порождением Великой Французской революции»:

По своему настроению Скрябин близок Бетховену. <...> Правда, будучи интеллигентом нашего времени, Скрябин гораздо больше, чем Бетховен, увлекался внешней нарядностью своих произведений. <...> В этом смысле, быть может, многое покажется пролетарской публике более родственным в Бетховене, который, конечно, мужественнее Скрябина. <...> Но если с этим рядом вспомнить, что Скрябин, подобно Бетховену, явился, как представитель музыкального новаторства, на исторически более высокой стадии, чем времена Бетховена, то мы поймем, что Скрябин очень близок и родствен нам и что музыканты, которые будут творить новую музыку — музыку эпохи подхода к социализму, эпохи осуществления социализма, — смогут чрезвычайно многому поучиться у Скрябина¹.

Статья закономерно завершается пассажем о московском Музее Скрябина²: в 1930-м наиболее подходящим местом для творчества этого пламенного мистика, который некогда считался «пророком революции», должен был стать именно музей.

Краткая эпоха советского «скрябинизма» завершается ко второй половине 1920-х годов. После мемуаров Л. Сабанеева³ до середины 1930-х годов книги, специально посвященные Скрябину, не издаются. Когда же в 1935 году такая монография появляется, характеристика, которую автор дает герою на первых же страницах, звучит, как приговор:

...он внутренне чужд нашей эпохе, так как у Скрябина — идеалистическое мировоззрение, крайний субъективизм⁴.

¹ Луначарский, А.В. Значение Скрябина для нашего времени // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. С. 400-401.

² Решением советского правительства квартира Скрябина была объявлена национальным достоянием в 1918 году, а в 1922 в ней был открыт музей композитора.

³ Сабанеев, Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925.

⁴ Мейчик, М.Н. Скрябин. М., 1935. С. 3.

Эти свойства получают еще более жесткое определение под пером А. Альшванга: художественная философия Скрябина ставится в один ряд с ницшеанством и идеологией фашизма¹.

В контексте нарастающей борьбы за национальное искусство и «песенность» всех его жанров впечатляюще выглядит и обвинение в

... отсутствии в его творчестве элементов народно-песенного творчества².

Этот вывод не изменится ни в одной из своих деталей вплоть до памятного 1948 года, когда на страницах обобщающей коллективной монографии «Пути развития советской музыки» будет сказано:

Творчество талантливейшего Скрябина, отличающееся в ранний и зрелый его период глубокой человечностью и мощным пафосом жизнеутверждения, в последний период характеризуется все более углублявшимся идейным кризисом, сказавшимся в распаде формы, в нарушении естественных законов ладового и мелодического мышления, в господстве крайне индивидуалистических и мистических настроений³.

Суммируя итоги краткой «скрябинской» коллизии в советской идеологии, отметим несколько существенных моментов.

¹ Альшванг, А.А. Философские мотивы в творчестве Скрябина // Советская музыка. 1935. № 7—8. С. 16-27.

² Мейчик, М.Н. Скрябин. С. 35. Заметим, что в рапмовской прессе начала 1920-х годов Скрябину, благодаря, возможно, своей «революционности», доводилось попасть в круг тех авторов, которым курьезным образом огульно приписывалось воплощение и образа народа и народной песенности: «... если взять нашу русскую музыку! — Здесь от Глинки до недавно умершего Скрябина целая плеяда таких творцов, которыми широчайшим образом использована в своих композициях народная песня, и гениально охвачены переживания народных масс, народной толщи (Мусоргский, Римский-Корсаков) и зло высмеян произвол господствующих классов (главным образом у тех-же Мусоргского и Римского-Корсакова), и, наконец, даны образцы необыкновенной музыкальной обработки ряда индивидуальных человеческих устремлений (Чайковский) вплоть до о материализовании прежних “святая святых” (Скрябин)» (Шувалов, Н. О музыкальном наследстве, о «курсах» и издательстве // Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 10).

³ Пути развития советской музыки. Краткий обзор / Под ред. А.И. Шавердяна. М.; Л., 1948. С. 22. В предисловии к этому изданию сказано: «В основу настоящей книги, разработанной специальной группой музыковедческой комиссии союза советских композиторов СССР по поручению секретариата ССК, положены тезисы доклада генерального секретаря ССК Т.Н. Хренникова на первом Всесоюзном съезде советских композиторов. (Там же. С. 3).

Попытка определить «главного» революционера в музыке была раньше всего предпринята по отношению к композитору, который олицетворял собою современность:

В это время скрябинские произведения воспринимались многими как новинки. Их автор еще «не выглядел» классиком; к нему относились почти как к современнику. Музыка Скрябина возбуждала исключительный интерес¹.

Скрябин продолжал восприниматься как один из столпов «русского авангарда», на который охотно равнялись пропагандисты идеи авангарда в советской музыке. Идеологи же в свою очередь надеялись на то, что его творчество, будучи апроприировано новой культурой, сумеет выполнить функцию «замещения» на этапе становления советского искусства. Политики пытались встроить его в новый идеологический контекст путем настойчивого сопоставления с именем «революционера в искусстве» Бетховена и интерпретации эмоционально-психологического тона его произведений с помощью риторики отбора. Однако эти попытки осуществлялись с известной робостью и неуверенностью. Им мешала устойчивая, не пресекавшаяся традиция восприятия музыки Скрябина поколением Серебряного века, вошедшим в революцию. Показательна характеристика, данная его музыке Б.Л. Яворским в частном письме из Парижа в середине 1920-х:

Я установил, почему Скрябина мало играют здесь. Они говорят, что он хорош, производит впечатление, но он их беспокоит, волнует, а им их покой дороже всего; они боятся его нарушить, потерять его, боятся, что эта музыка заставит их «жить» по-иному. Это меня обрадовало потому, что доказывает, что Скрябин и революция неразделимы, что Скрябин есть преддверие новой культуры, он немислим без нее и она без него, т.е. Скрябин есть самое современное в эволюции человечества, а совсем не та музыка, которая, как бы громка и трескуча она ни была, оставляет людей спокойными, инертными, застывшими, даже окостеневшими в своей отжившей культурной эпохе².

В этой оценке значения Скрябина для современности тезис о «революционности» его музыки по-прежнему прочно переплетен с идеей

¹ Цит. по: *Кузнецова, Е.М.* «Жизнь после смерти...» (музыка А. Скрябина в культурной политике России 1920-х годов). С. 30.

² Б.Л. Яворский — С.В. Протопопову 13 мая 1926 г. // Б. Яворский. Статьи. Воспоминания. Переписка: сб. в 2 т. / ред.-сост. И.С. Рабинович; общ. ред. Д.Д. Шостаковича. 2-е изд, исправл. и доп. М., 1972. Т. 1. С. 338-339.

«жизнестроительства», неотъемлемой от всего спектра воззрений Серебряного века, уже оттеснявшихся к этому времени новыми мировоззренческими клише.

Активное возвращение музыки Скрябина к советскому слушателю в 1960-1970-х годах станет возможным во многом благодаря тому, что память о его философских речениях, его идейно-эстетической программе, «культурном слое», взрастившем его искусство, во многом сотрется из памяти новой аудитории, не имевшей доступа к значительной части дореволюционной литературы, лишь понаслышке знакомой с именами главных дореволюционных интерпретаторов наследия композитора (в первую очередь Сабанеева), совершенно не представляющей себе значения и объемов такого феномена, как русский Серебряный век.

Надежды, возлагавшиеся на Скрябина как на первого композитора победившей революции, и провал этого «скрябинского проекта» можно объяснить исходя из органично присущей его искусству антиномии: «С одной стороны, идеи композитора — разрушение старого мира, утверждение футуристического музыкального проекта, конструирующего “нового человека” и “новое общество”, социальный прагматизм, призывно-агитационные интонации — идеально соответствовали “музыке революции”. С другой стороны, мистические коннотации, символистская многомерность и новаторский музыкальный язык поздних сочинений усложняли процесс “национализации” Скрябина»¹.

Художественный мир Скрябина в силу этих его глубинных особенностей трудно поддавался смысловой редукции и быстро был оттеснен на обочину идеологического интереса. Лишь в начале 1960-х (через 20 лет после своего написания!) была опубликована статья А. Альшванга «Место Скрябина в русской музыке» (1941), где смело и пронизательно сформулированы задачи осмысления скрябинского наследия в непривычных

¹ Ключникова, Е.В. Национализация А.Н. Скрябина в советской культуре. С.1.

для советского музыкознания исторических контекстах: не только творчества Бетховена, Шопена, Листа и Вагнера, но Шумана и Чайковского, и совсем уж неожиданно — авторов «лирической оперы» с ее традиционно невысокой у отечественных музыкантов репутацией, наконец, вычеркнутых из советского репертуарного обихода импрессионистов, и совсем уж опальных Р. Штрауса и А. Шенберга. А. Альшванг завершает свое программное эссе обращением:

Героика Скрябина не может быть исключена из общей суммы исторически предшествовавших революции порывов, прозрений и художественных откровений¹.

Новизна этого тезиса, облеченного в привычную риторику «героичности» и «революционности» скрябинской музыки, сконцентрирована в формуле «общая сумма». Вернуть все ее исторические слагаемые автор дерзко предлагал на новом витке процесса редукции списка имен, обозначившемся на пороге Великой Отечественной войны. Судьба этой ярко талантливой статьи сама по себе достаточно хорошо иллюстрирует «ситуацию» Скрябина в советской музыкальной культуре: фактический отказ от включения его в идеологический мейнстрим к концу 1930-х годов и относительное «восстановление в правах» в начале 1960-х, когда советская культура попыталась вспомнить о своем начале. Характерно, что эти повороты можно проследить даже на примере одного лишь автора — Альшванга, который в 1935 году уверенно вычеркивал имя Скрябина из списка прошедшей идеологическую цензуру музыки, а через какие-то шесть лет пытался восстановить его там, обосновывая это художественными качествами творчества композитора и его прочной опорой на традицию мировой музыкальной культуры!

Таким образом, и опыт с прикладной музыкой, лишенной серьезного художественного потенциала, и написанной «на момент», и опыт с современной музыкой, созданной с авангардных позиций, — в обоих случаях неудачные — доказали необходимость обращения к проверенному временем

¹ *Альшванг, А.А.* Место Скрябина в истории русской музыки // Советская музыка. 1961. № 1. С. 84.

и востребованному широким слушателем классическому репертуару, который, по справедливому замечанию Н.Г. Шахназаровой, «оставался основой музыкального исполнительства»¹.

II.3. Русская композиторская школа: трудный путь к признанию

Казалось бы, законно и естественно было рассматривать в качестве фундамента новой культуры именно отечественную, русскую музыку, благо у других народов, вошедших в новообразование «советский народ», не было серьезных достижений в области академической музыки, признанных на мировом уровне. Действительно, в дебатах лета 1918 года по проекту плана монументальной пропаганды, речь о которых шла выше, сплоченное единство имен русских композиторов, образующих список, нарушают лишь Бетховен и Шопен. О массовом вкусе этого времени судить приходится на основании слишком разрозненных свидетельств. Однако и они, скорее, убеждают в том, что русская классика в первые пореволюционные годы либо лидировала в сознании широкой аудитории, либо воспринималась на равных с западной классикой. Вот интересная и во многом уникальная (аналогов ей почти нет в прессе того времени) корреспонденция 1926 года из села Нижний Теребуж Щигровского уезда Курской губернии, которая действительно была написана тамошним музработником Г.Л. Болычевцевым², возглавившим группу столичных энтузиастов музыкального просвещения:

¹ *Шахназарова, Н.Г.* Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы. М., 2001. С. 93.

² Биография Глеба Леонидовича Болычевцева (1891—1971) примечательна даже на фоне богатых перипетиями жизнеописания его современников и коллег по профессии. Он родился в дворянской семье, окончил Московскую консерваторию (класс Э.К. Розенова). После 1917 вместе с С.Я. Половниковым (впоследствии солистом оркестра Большого театра), М.В. Хвостовым (позднее преподавателем Ленинградской консерватории) и своей сестрой актрисой О.Л. Болычевцевой обосновался в селе Нижний Теребуж. С 1918 они проводили там музыкальные вечера. Инструктор музыкального образования Щигровского уезда, основал там музыкальную школу с несколькими музыкальными коллективами (ансамблями, струнным оркестром, хором), большой библиотекой (1920—1928). Вел хор и оркестр, классы фортепиано, скрипки, виолончели, сольного пения. С 1928 преподавал в общеобразовательных учреждениях Курска, педучилище (с 1931). В начале 1930 на

С 1920 года, когда здесь была создана музшкола, удавалось все время ставить концерты, чуть не цикловые, начиная с Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, кончая русскими композиторами, включая Скрябина. Теперь радио заменило музшколу<...>.

В области песни наше село — переходная полоса от Великолукской к Украине. У нас нет ярко выраженного характера песни. Раньше на деревне говорили так: «Девки, пойдемте песни кричать» и действительно песни «кричали», а не пели. Теперь уже так не говорят и начинают в окрестных деревнях петь то и так, как поется в Теребуже, преимущественно революционный репертуар: «Молодая гвардия», «Красная армия», «Смело, товарищи», «Марш Буденный», «Замучен тяжелой неволей» и проч. Когда же была музшкола, то население начинало распевать «Жаворонок», «Ходит ветер у ворот» Глинки, «Соловей» Алябьева и проч.

Лучше всего воспринимают русских композиторов, но довольно легко и Бетховена, конечно, не в очень большой дозе. Минут 20—30, не больше.¹

Это сообщение о состоянии музыкальных вкусов в российской деревенской глубинке первой половины 1920-х годов констатирует несколько чрезвычайно любопытных моментов. Из него следует, что, по-видимому, до появления в селе музыкальной школы в 1920 году его музыкальная жизнь была ограничена рамками фольклорной культуры — сельчане «кричали» (как принято в народе называть традиционный тип фольклорного исполнительства), а не «пели». Школа привела в деревню классический репертуар, с которым сельчане довольно быстро сжились. Возможно, сама диковинная форма концерта поначалу заставляла их выслушивать сочинения широчайшего стилистического разброса — от Баха до Скрябина. Определились и пристрастия: прежде всего Глинка и другие «русские композиторы», а среди западных авторов — Бетховен, которого, судя по описанию автора, особенно активно популяризировали не только приезжие, но и местные музыканты:

собственные средства издавал брошюры с программами строительства массовой музыкальной культуры. Во время Великой Отечественной войны пытался организовать в с. Теребуж Народную консерваторию, руководил фронтовой бригадой. (См.: *Татарская, И.Ю., Курочкин, Н.Н. Большевцев Глеб Леонидович // Курская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mke.su/doc/BOLYChEVTsEV.html>*). О впечатляющих успехах, достигнутых им и его товарищами в деле музыкального просвещения, он писал также в: *Большевцев, Г.Л. Село Нижний Теребуж Курской губ. Художественная музыка в деревне // Музыка и революция. 1926. № 3. С. 45-46.*

¹*Большевцев, Г.Л. Чем живет деревня в области музыки // Музыка и Октябрь. 1926. № 3. С. 15.*

Например, ученики школы II-й ступени, те же, собственно, деревенские ребята, с удовольствием слушали квартет Бетховена в исполнении квартета МГК (осенью). Другой раз женское собрание с интересом слушало по радио же других <так!> произведений Бетховена. Много других случаев исполнения Бетховена показало, что его сравнительно легко воспринимают. Я, лично, часто исполнял в концертах Бетховена, как один, так и в ансамблях¹.

Вместе с тем восприятие всей этой музыки было специфичным: ее понимание нередко встраивалось в привычные сельчанам фольклорные формы:

Часто среди местного населения слышится частушка, называемая здесь «Страдание», исполняемая голосом, или на каком-нибудь музыкальном инструменте (преимущественно на гармонии или балалайке). «Страдание» звучит почти как марш «Чу, раздался клич призывный!», музыка Бетховена (мотив 9-й симфонии из нового школьного сборника) так что, когда хор начал разучивать этот марш, то все хористы покатались со смеху и заявили в один голос, что это «Страдание»².

И, наконец, с началом радиофикации в музыкальной жизни этой и окрестных деревень закономерно обозначился новый этап: классическую музыку поначалу стала оттеснять на второй план революционная песенность.

Вкусы массовой аудитории города еще с дореволюционных времен были сбалансированы между зарубежной классикой XVIII-XIX веков и русским репертуаром. Об этом свидетельствуют афиши оперных театров и концертных залов, формировавшиеся в значительной мере под воздействием слушательских предпочтений. «Квота» для русских авторов естественно была больше, чем для западных, в том числе современных композиторов. Аренский и Ребиков, Глазунов и Рахманинов, Танеев и Кастальский, Калинин и Ипполитов-Иванов и целый ряд других имен регулярно появлялись в программах. Несомненным репертуарным лидером первых лет революции оказался Скрябин, выдвигавшийся идеологами, как уже было сказано, на роль «композитора-революционера»³. Можно полагать, что

¹ Там же. С. 16.

² Там же.

³ См. об этом подробнее: *Кузнецова, Е.М.* «Жизнь после смерти...» (музыка А. Скрябина в культурной политике России 1920-х годов); *Wetzel, L.D.* Alexander Scriabin in Russian Musicology and Its Background in Russian Intellectual History; *Лобанкова Е.В.* Национальные модели в русской музыкальной культуре на рубеже XIX—XX веков (на примере

презумпция доверия широкой аудитории к современной академической и классической русской музыке к этому моменту была чрезвычайно высока — возможно даже более, чем в какой-либо иной период истории.

Однако музыкально-критическая пресса 1920-х годов демонстрировала иные пристрастия. Одержимость идеями мирового Интернационала, вышедшая на первый план идеологической борьбы, заставляла ставить проблему новой революционной культуры в самом широком контексте мировой классики, значение которой отодвигало на задний план фигуры отечественных гениев.

«Докучкистскую» эпоху русской музыки ни рапмовцы, ни асмовцы вообще не рассматривали в качестве наследия, актуального для новой эпохи. Даже очевидный приоритет наследия Глинки до конца 1930-х годов не принимался ими во внимание¹. Пролетарских критиков отталкивало прежде всего социальное происхождение русских классиков первой половины XIX века. Неожиданным подспорьем их жесткой позиции нередко становился отбор, произведенный участниками АСМ на основе, казалось бы, противоположных по смыслу критериев.

Так, если Глинка не представлялся рапмовцам сколько-нибудь солидной кандидатурой для «учебы», то и Асафьев, который в 1940-х годах выступит именно с девизом «назад к Глинке», в 1924 году писал:

В Германии клич «назад к Генделю» всегда окажется плодотворнее, а у нас всякий возглас «назад» прозвучит смешно. Не к Глинке же, творчеством которого можно любоваться и благоговеть перед его мастерством, но не базироваться на нем².

Не менее «смешно» в глазах современничества прозвучал бы в 1920-е годы клич «назад к Даргомыжскому», о котором Сабанеев писал:

творчества Н.А. Римского-Корсакова и А.Н. Скрябина); Раку, М.Г. Александр Скрябин в конкурсе «композиторов-революционеров»: триумф и поражение // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2013. № 1(4). С. 48-58.

¹ Подробнее об этом см.: гл. III.4.

² Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Кризис музыки (Наброски наблюдателя ленинградской музыкальной действительности) // Музыкальная культура. 1924. № 2. С. 102.

В лице А. Даргомыжского мы имеем тип подражателя, эпигона, далеко уступающего в таланте первотипу, но лишь с трудом распознаваемого современниками в своих эпигонских чертах вследствие «спроса на гения»¹.

Оскорбительность такой характеристики усиливается тем, что Сабанеев называет Даргомыжского не просто «эпигоном», но подражателем «французской» школы, которая и сама по себе имела весьма невысокую репутацию в музыкально-критических кругах:

В предпочтении французского влияния прежнему итальянскому сказалась известная реакция русского культурного слоя против крайностей оперного итальянского стиля с его вокальной виртуозностью и забвением драматической части оперы².

Тем самым дерзко ставилась под сомнение устойчивая репутация, которая сопровождала имя Даргомыжского с того самого момента, когда он был определен кучкистами на роль связующего звена между «основоположником русской музыки» Глинкой и «новой русской школой». Однако именно в продолжение этой незыблемой традиции Даргомыжский и оказался в числе первых русских композиторов, на которых власти обратили благосклонное внимание, когда в сентябре 1919-го в музыкальном отделе Наркомпроса была начата подготовка к печати сборника его памяти к 50-летию со дня смерти (в 1921 году этот сборник был издан)³.

Между тем оценка Даргомыжского дает Сабанееву повод не просто оспорить общепринятый взгляд на него, но пойти и дальше, поставив под вопрос именно те связанные с ним лозунги, которые в самые ближайшие годы выдвинутся на первый план культурных процессов в советской России — идею «музыкального реализма». «Реализм» в его интерпретации еще выступает как преломление идей европейского «натурализма», тогда как уже в начале 1930-х годов в ходе обоснования теории соцреализма два этих понятия будут поставлены в полную оппозицию друг другу:

¹ Сабанеев, Л.Л. История русской музыки. С. 42.

² Там же. С. 42, 44.

³ Даргомыжский, А.С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников / ред. и прим. Н.Ф. Финдейзена. Пг., 1921.

Самая эта реакция [против итальянского влияния — *М.Р.*] порождена была наметившимся в эту эпоху течением натурализма во всех фронтах искусства. <...> Кульминацией реалистической теории был «Каменный гость», написанный на неизменный пушкинский текст, выдержанный в чистом речитативе. Музыка эта, не уравновешенная дарованием и содержательностью звукового материала, оказалась вполне мертворожденной¹.

Этот приговор на протяжении 1930-х — 1940-х годов был обжалован на самом высоком уровне. Помимо появления работ, в которых еще раз подтверждалась стасовская оценка значения Даргомыжского, его имя стало одним из главных «козырей» в антиформалистической кампании 1948 года, составив пару более очевидному, но менее идеологически «благонадежному» дарованию Глинки. На правах борца за «музыкальный реализм» и против «космополитизма» (в котором в сущности уличал его Сабанеев) он был причислен к главным эстетическим и стилистическим ориентирам советской музыки.

Более серьезные надежды на использование в идеологических целях возлагались на русскую музыку последней трети XIX века. Первоначальный отбор, продиктованный непререкаемым авторитетом избранников власти, вынужденно корректировался их идеологической характеристикой. Популярнейший Чайковский, однако, плохо вписывался в прокрустово ложе новой идеологии, а такие характеристики его музыки как «революционная» или «народная» явно с трудом совмещались с ней².

Наследие «Могучей кучки» оценивалось с социологических позиций³, и шансы прописаться в новой культуре у большинства участников объединения с этой точки зрения в 1920-х годах зачастую оказывались невысокими.

Трудно наделялось требуемыми идеологическими характеристиками творчество Римского-Корсакова. Место, которое отводится Римскому в новой культурной ситуации, — принципиально иное. Он — не революционер

¹ Сабанеев, Л.Л. История русской музыки. С. 42, 44.

² Подробнее об этом см.: гл. III.5.

³ См.: Иванов-Борецкий, М.В. Могучая кучка // Музыкальная новь. 1924. № 11. С. 38-39.

в искусстве и в жизни. Его работа над народной песенностью, конечно, сближает его с поисками молодых пролетарских музыкантов, но и разница между ними разительна:

...даже в отношении к наиболее популярному «кучкисту» Римскому-Корсакову начинает чувствоваться некоторый ущерб: отчасти тоскливость русской «протяжной», которая занимает значительное место в творчестве Римского-Корсакова, расхолаживает молодого, активного рабочего, но главным образом суховато-педантичный, немного схоластичный подход к обработке народной песни (лядово-корсаковский), вытравляющий значительную долю ее непосредственного обаяния, чувствуется нутром новым слушателем¹.

Однако Римский-Корсаков в начале 1920-х годов остается одним из «наиболее популярных» авторов оперного репертуара:

Оба академических театра (б. Мариинский и б. Михайловский) открыли свою деятельность выдающимися произведениями Римского-Корсакова: «Младой» (не шла в Петрограде со времени первой постановки в 1892 году) и «Золотым Петушком». Таким образом, устойчивость пребывания и даже преобладания опер Римского-Корсакова в репертуаре актеатров как-будто становится несомненным фактом, если принять во внимание предшествующие возобновления: «Майской ночи», «Царской невесты», «Сказки о царе Салтане», «Китежа», «Псковитянки» и «Снегурочки» («Садко» лишь мимолетно в одном сезоне)².

Некоторые из этих названий — и в первую очередь «Царская невеста», «Золотой петушок» — в течение 1920-х годов находятся под постоянным критическим обстрелом. Однако, как это и вообще характерно для 1920-х годов, вкусы публики вступают в разительное противоречие с идеологическим диктатом прессы и побеждают в этой незримой борьбе. Вместе с ними побеждает и музыка Римского-Корсакова.

Его вписанность в отечественную культуру столь прочна в эти годы, что даже «Китеж» с его открыто религиозной проблематикой укореняется на подмостках актеатров, пережив за два послереволюционных десятилетия несколько постановок на столичных сценах: в 1918, 1926 и 1935 годах.

В декабре 1918 года нарком просвещения начинает свою рецензию на премьеру «Китежа» в Петрограде словами:

¹ Любимова, Н. Рабочий и музыка. С. 13.

² Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Петроградские впечатления // Музыкальная новь. 1923. № 1. С. 39.

За последнее время редко приходилось мне испытывать столь интенсивное наслаждение, как то, которое испытывал я в Мариинском театре во время исполнения «Града Китежа»¹.

Захваченный потрясающей игрой И.В. Ершова, по признанию всех, кто видел его в роли Гришки Кутерьмы, поистине гениального актера, он проникается судьбой его отверженного героя и со всей силой богоборческого пафоса этого известного «богоискателя» гневно обращается к «черствой», по его характеристике, деве Февронии:

...никогда не признаю ее святой, и голос мой не присоединится к тому хору «осанна, осанна», который воспевает ее, пока я чувствую, что Гришка Кутерьма убежал в лес и до смерти заигрался с чертями в чехарду и попал в огонь вечный, а она наслаждается своим женихом в светлых чертогах рая².

Однако в финале статьи он безжалостно ставит на этом сочинении клеймо «калеки»:

...опера очевидно искалечена, <...> искалечена внешними причинами, соображениями цензурного характера, «страха ради иудейска»³.

Постепенно сама тема «Китежа-града» становилась нарицательной, и уже в феврале 1925 года в статье, опубликованной к 100-летию юбилею Большого театра, тот же Луначарский сокрушается о том, что «Китеж», хотя он является «изумительным достижением», нельзя вернуть на советскую сцену, поскольку

...он пропитан мистицизмом и это может встретить с этой стороны слишком серьезные возражения⁴.

Потому-то возвращение «Китежа» в ЛГАТОБ и в Большой театр уже в следующем 1926 году было воспринято как настоящая сенсация, буквально расколовшая российскую интеллигенцию на два непримиримых лагеря. На почти скандальную ситуацию вокруг «Китежа» от имени властей отреагировал тот же Луначарский. Пытаясь урезонить критиков и напомнив

¹ Луначарский, А.В. Мысли о «Граде Китеже» // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. С. 507.

² Там же. С. 509.

³ Там же. С. 508.

⁴ Луначарский, А.В. К 100-летию Большого театра // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. С. 293.

об «отделении церкви от государства», он фактически предлагает им использовать этот повод для развернутого атеистического наступления на позиции верующих и дает полный «карт-бланш» для этого:

Либретто «Града Китежа», а в некоторых случаях и его музыка, вызывают эмоции, неприемлемые для нас. Они дают вместе с тем великолепную мишень для нашей критики¹.

Понятно, однако, что шквал критики, обрушившейся на сочинение, постановку, театр и руководство культурой, должен был привести к серьезным организационным выводам. Газета «Вечерняя Москва» от 13 октября 1926 года сообщает, что Народный комиссариат просвещения под председательством Луначарского провел совещание по проблемам театрального репертуара:

Постановили: балет «Дон Кихот» из репертуара исключить, «Лоэнгина» давать все реже и реже, по проблеме же «Китежа» создать особую комиссию и изучить мнения публики².

Мнение публики, по-видимому, не было секретом для государственных инстанций. В том же 1926 году Музгиз издает сюиту на темы оперы в переложении для четырехручного исполнения, как это традиционно делалось с учетом покупательского спроса в условиях возникшей моды на какое-либо сочинение³. Поскольку зритель явно голосовал «за», то инициативу решающего слова взяли на себя все же идеологи. Луначарский очередной заметке, посвященной «Китежу», сообщал, что Коллегия Наркомпроса создала специальную комиссию с его участием по этому вопросу⁴. Резолюция была крайне уклончивой — чувствовалось, что нарком

¹ Луначарский, А.В. Боги хороши после смерти // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. С. 316. Опул. в: Известия. 1926. 27 июля.

² Цит. по: Пащенко, М.В. «Китеж», или Русский «Парсифаль». С. 181. Исследователь приводит и другую формулировку, примененную к опере Римского-Корсакова ранее в той же газете (1926. 6 июня, подп. *Старик*): «музыка — народная, мистика — барская» (Там же. С. 181).

³ Римский-Корсаков, Н.А. Из «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Сюита / сост. и перелож. для ф.-п. в 4 руки П. Любинский. М., 1926.

⁴ Луначарский, А.В. По поводу оперы «Град Китеж» // Известия ЦИК СССР и ВЦИК Советов рабочих, крестьянских, красноармейских и казачьих депутатов. 1926. 23 окт.

просвещения, явно равнодушный к этой опере, повлиял на принятие более чем мягкого решения:

Сюжет и либретто оперы «Град Китеж» проникнуты устарелой и плоской православной философией, которая при нынешнем культурном уровне публики должна быть признана вредной. Моральная тенденция пьесы фальшива и нелепа. Музыкальное оформление оперы высокохудожественно и представляет собой исключительный интерес как по обработке народной песни и стихов, так и по блеску инструментовки.

Признавая таким образом за этим произведением музыкально-художественные достоинства, комиссия постановляет: принимая во внимание интересы музыкантов и лиц, интересующихся музыкальной формой, разрешить постановку этого спектакля, несмотря на бросающиеся в глаза недостатки его, не чаще, однако, одного раза в месяц¹.

На совещании при Главискусстве по вопросам современного музыкального театра и эстрады 8 марта 1928 года вопрос о «Китеже» был поднят в полную силу композитором Н. Рославцем, занимавшим пост политредактора Главреперткома, то есть выступавшим, по характеристике публикатора его выступления Е. Власовой, «как лицо официальное»:

Появились и религиозные тенденции, которых три года не было. Вы сами знаете колоссальный успех «Китежа» Римского-Корсакова. Сколько бы мы ни говорили, что это гениальная музыка, что это «изумительная» вещь, все-таки характерно, что «гениальная музыка»... эта опера появилась именно теперь, не три года тому назад, а именно теперь, — и это свидетельствует о том, что, значит, мистические и всякие религиозные тенденции точно также в нашем быту поднимают голову².

Согласно данным Репертуарных указателей Главреперткома³, тогда же, в 1929 году последовало запрещение этой оперы к постановке. Вместе с тем вокруг этого сочинения сложилась странная ситуация: в Репертуарном указателе ГРК за 1934 год опера еще значится среди запрещенных к исполнению⁴, но одновременно Музгиз в том же году выпускает клавиры оперы⁵, а ее постановка уже намечена на сцене Большого театра в сезон

¹ Цит. по: *Февральский, А.В.* Записки ровесника века. М., 1976. С. 21.

² Цит. по: *Власова, Е.С.* 1948 год в советской музыке. С.45.

³ Репертуарный указатель ГРК: список разрешенных и запрещенных к исполнению на сцене произведений. М., 1929. См.: *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке. С. 71.

⁴ См.: *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке. С. 71.

⁵ А до этого в год запрещения появилось еще одно четырехручное переложение ее фрагмента: *Римский-Корсаков, Н.А.* Сеча при Керженце из оперы «Сказание о невидимом

1933/1934 годов. Из-за смерти дирижера В. Сука премьера состоялась только в 1935-м. Но «декларация о намерениях» постановочной группы, нацеленная на идеологическую переинтерпретацию сюжета, была обнародована уже в 1933 году (то есть на фоне продолжающегося запрета сочинения). Однако характер изменений в результате остался компромиссным. О том, что в обеих постановках Большого театра — и 1926 и 1935 года, — корсаковское сочинение воспринималось в согласии с ожиданиями «духовной оппозиции», может свидетельствовать запечатленное в стихотворении 1950-го года (написанном уже в заключении) воспоминание Даниила Андреева об одном из этих довоенных спектаклей:

Темнеют пурпурные ложи
Плафоны с парящими музами
Возносятся выше и строже
На волнах мерцающей музыки.
И, думам столетий отвечаю,
Звучит отдаленно и глухо
Мистерия смертного бедствия
Над Градом народного духа.
<...>
И меркнет, стихая, мерца,
Немыслимой правды преддверие —
О таинствах Русского края
Пророчество, служба, мистерия <...>¹.

История борьбы с «Китежем» и за «новый» «Китеж» закончилась для идеологического руководства культурой бесспорным поражением. Иного средства, чем вычеркнуть ее из репертуарных списков, придумать не удалось.

Более дипломатичная и плодотворная попытка адаптации корсаковского наследия к новым историческим условиям была сделана в последний год жизни А.В. Луначарским, опубликовавшим к 25-летию со дня

граде Китеже и деве Февронии» / перелож. для двух ф.-п. в 4 руки (ф.-п. 1-е и 2-е) В.Д. Васильева. М., 1929.

¹ Андреев, Д.Л. Большой театр. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» // Андреев, Д.Л. Собр. соч.: в 3 т. / сост., вступ. ст. и примеч. А.А. Андреевой; под ред. и с послесл. Б.Н. Романова. М., 1993. Т. 1. Русские боги. Поэтический ансамбль С. 47, 49.

смерти Римского-Корсакова в высшей степени примечательную статью¹. Он вступает с композитором в воображаемый диалог, почти покровительственно указывая на совершенные идейные ошибки. В его теперешней оценке собственно музыкальные открытия составляют не главную, а, так сказать, дополнительную ценность корсаковского творчества. То, что музыка у этого композитора почти везде сопровождается словом или подчеркнуто программна, — Луначарский обозначает это свойство как «идейность» — представляется ему одновременно и опасным, и притягательным. Но эта «идейность» наследия Корсакова для ее дальнейшего «присвоения» либо должна приобрести новое значение, либо будет отмечена вместе с собственно музыкой. И Корсаков активно «актуализируется» Луначарским с позиций наступающего социалистического реализма. Начав с характеристики Корсакова как «художника-орнаменталиста», Луначарский приводит свои рассуждения к тезису о том, что орнаментировать — значит преобразовать и украшать жизнь. Римский-Корсаков в его интерпретации оказывается своего рода «Мичуриным музыкального искусства»². Отражать мир в его реальности, но преобразая, придавая ему «праздничность и нарядность» — одна из важнейших задач, поставленная в эти дни перед художниками социализма его идеологами и поименованная ими «социалистическим реализмом». Оказывается, что Римский-Корсаков уже практически выполнил ее. Композиторам современности остается лишь послушно следовать его примеру. Его метод подхода к действительности вообще и к действительности музыкальной (под коей подразумевается фольклор), растолкованный такими интерпретаторами, как Луначарский, годится современности без поправок.

После громкой кампании по искоренению «сумбура в музыке» Шостакович приходит на прием к председателю Комитета по делам искусств

¹ Луначарский, А.В. Н.А. Римский-Корсаков (К 25-летию со дня смерти) // Советская музыка. 1933. № 4. С. 6-12.

² Там же. С. 8.

при Совнаркомоме СССР П. Керженцеву «и тот, в частности, советует ему, по примеру Римского-Корсакова, поехать по деревням Советского Союза и записать народные песни России, Украины, Белоруссии и Грузии. <...> Ставилась конкретная задача: выбрать и гармонизовать из собранного 100 лучших песен»¹. Шостаковичу настоятельно советуют идти путями Римского-Корсакова. Ему, несколько лет назад обнародовавшему свои планы написать «советское “Кольцо нибелунгов”»², быть может, стать (кто знает!) «советским Вагнером», рекомендуют следовать примеру не «русского Вагнера», не создателя религиозной мистерии, а верного продолжателя «кучкистской», балакиревской традиции — «художника-орнаменталиста».

Этот поворот к русскому искусству середины 1930-х годов, когда был взят курс на «реабилитацию русской истории» и начался стремительный процесс переориентации с интернационального на национальный политико-культурный проект³, означал и актуализацию заветов «Могучей кучки» с ее приоритетом национальной самобытности.

Проблема национального в советской культуре 1930-х годов имела два аспекта: восстановление погрязших в ходе предшествующего десятилетия прав на русскую идентичность и конструирование национальных идентичностей культур советских республик как составляющих создаваемой

¹ Максименков, Л.В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936—1938. С. 111.

² В период сочинения оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Шостакович неоднократно, в том числе и публично, заявлял о своем намерении сочинить целую трилогию о русских женщинах. «Спустя два года, сразу после триумфальной премьеры оперы, он говорит уже о тетралогии, о “советском “Кольце нибелунга””, в которой «Леди Макбет» играет роль «Золота Рейна», в остальных же частях героинями должны выступить, соответственно, деятельница Народной Воли, «женщина нашего столетия» и советская героиня, воплотившая «собирательные черты женщин сегодняшнего и завтрашнего дня». Это обещание осталось невыполненным» (Акопян, Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004. С. 135-136).

³ Прежде всего директивно уже в 1934 году в специальном Постановлении ЦК ВКП(б) и СНК была восстановлена в правах русская история как дисциплина, направленная на воспитание патриотического духа. По всей видимости, появление этого документа, как и требование создания единого школьного учебника истории, стало одним из мероприятий в ходе подготовки к принятию новой конституции СССР.

общности «советская культура». Вместе они и должны были образовать новую идентичность «советский народ»¹.

Резолюция по докладу Луначарского на Первой Всероссийской музыкальной конференции, состоявшейся весной 1929 года, констатировала:

Новая музыка нашего времени может быть создана лишь на основе взаимодействия музыкального творчества всех народов СССР².

В соответствии со стратегией, обозначенной в начале 1930 года на Всероссийском совещании по вопросам музыкального театра, в повестку которого, помимо традиционных призывов к раскрытию революционной проблематики времени и к массовости в оперном жанре, вошел новый тезис о проведении конференций республиканских композиторов, начинается движение к созданию национальных академических школ. «Построение национальных школ» в различных братских республиках будет в течение ближайшего десятилетия осуществляться силами «делегатов» из центра. Подобная, по существу своему миссионерская, деятельность ориентировалась на воссоздание в новых национальных образованиях традиционной западноевропейской структуры музыкальной культуры с ее иерархией, концентрирующей вокруг институтов филармонической организации и оперного театра с их репрезентантами — симфоническими, камерно-инструментальными и музыкально-драматическими (оперой, балетом, музыкальной драмой и комедией) жанрами.

Выдвижение кучкизма в качестве эстетического и стилистического ориентира советской музыки потребовало переосмысления многих оценок революционной поры, связанных с ним. Тот «культ абсолютной ценности всех проявлений народа-богатыря», «живое и могучее отрицание европеизма и прогресса вообще», присущие идеологии «Могучей кучки», о которых не без уважения писал Л. Сабанеев, никак не вписывались в атмосферу огульного

¹ См. подробнее об этом: A State of Nations: The Soviet State and Its Peoples in the Age of Lenin and Stalin / ed. by R.G. Suny and T.D. Martin. N.Y., 2001.

² Резолюция по докладу А.В. Луначарского. I Всероссийская музыкальная конференция // Пролетарский музыкант. 1929. № 4. С. 33.

отрицания и осмеяния исторического прошлого — самого образа «богатырской Руси». Творчество А.П. Бородина, репрезентировавшего эту тему, с его небольшим в количественном отношении наследием и преобладающим эпически-славильным тоном монументальных полотен становилось в этом случае хорошей мишенью для нападок (исключением мог стать только его романс «Спящая княжна», истолкованный как символ дореволюционной России — в духе ленинской риторики «пробуждения» народа). Идеологический скандал вокруг постановки бородинской оперы-фарса (по другим версиям — оперетты или комической оперы) «Богатыри» осенью 1936 года в Камерном театре под руководством А. Таирова (сочинения явно не способного репрезентировать по-настоящему его композиторский масштаб) невольно поставила его имя в центр театрального скандала, имевшего серьезную идеологическую подоплеку¹.

13 ноября 1936 года один из премьерных спектаклей посетил Председатель Совета Народных Комиссаров В.М. Молотов и, возмущенный, покинул театр после первого действия. Дальнейшие события вокруг «Богатырей» разворачивались стремительно. 14 ноября Комитет по делам искусств при Совнаркоме Союза ССР (ведомство Молотова) провел совещание, где обсуждались «Богатыри» и принял по этому поводу специальное постановление «О пьесе “Богатыри” Демьяна Бедного»². Обращает на себя внимание формулировка — речь идет не о постановке и не об опере на либретто Бедного, и даже не о либретто, а о «пьесе». Основные пункты обвинения — «возвеличение разбойников Киевской Руси как

¹ Подробнее об этом см.: *Максименков, Л.В.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция. 1936—1938; *Дубровский, А.М.* Сталин, Демьян Бедный и русская история // *Нева*. 1999. № 10. С. 194-204; *Мартынова, С.С.* Опера-фарс А.П. Бородина "Богатыри": проблемы текстологии: дис... канд. искусствоведения. М., 2003.

² На основании архивных материалов Л. Максименков называет именно эту дату, что вполне логично: Молотов был на спектакле вечером предшествующего дня (*Максименков, Л.В.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция. 1936—1938. С. 221). Однако в брошюре, изданной по горячим следам событий, днем принятия постановления значится 13 ноября (См.: *Против фальсификации народного прошлого*. М., 1937).

положительного революционного элемента», «очернение богатырей русского былинного эпоса», «антиисторическое и издевательское изображение крещения Руси, являвшегося в действительности положительным этапом в истории русского народа». Соучастник провалившегося театрального проекта Керженцев не только не был наказан, но и получил указание написать статью в «Правде», комментирующую запрет спектакля¹. Разговоры и слухи вокруг скандала с «Богатырями» зафиксированы в Справке секретно-политического отдела ГУГБ² НКВД СССР, составленной не позднее 16 ноября³. Художественная интеллигенция, хотя и несколько растерянная и не готовая к внезапной перемене политического курса, все же в своих обсуждениях происшедшего в частных беседах, как правило, одобрительно варьировала одну и ту же тему: «реабилитации русской истории, русского фольклора, русских богатырей», «поиска русских героев», вплоть до выражения надежды на «реабилитацию христианства и верующих».

17 ноября «Правда» еще раз вернулась к той же теме, заклеив авторов спектакля разнообразными эпитетами, среди которых самым звучным стал «фальсификаторы»⁴.

Всеохватный характер принятого постановления подчеркивался в партийной прессе указаниями на «легкомысленное отношение к толкованию исторических событий», требованиями «искоренить случаи наплевательства на героическое прошлое нашего народа», поскольку «недопустимо превращать народный эпос в предмет шутовства и карикатуры». Издание «правдинской» статьи и доклада Керженцева на совещании московских

¹ Керженцев, П.М. Фальсификация народного прошлого (о «Богатырях» Демьяна Бедного) // Правда. 1936. 15 нояб.

² ГУГБ — Главное управление государственной безопасности.

³ См.: Справка секретно-политического отдела ГУГБ НКВД СССР «Об откликах литераторов и работников искусств на снятие с репертуара пьесы Д. Бедного “Богатыри”» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917—1953. С. 333-341.

⁴ Совещание театральных деятелей и работников искусств. Отклики на постановление о пьесе «Богатыри» Демьяна Бедного // Правда. 1936. 17 нояб.; *Правдист [Заславский, Д.И.?]*. Фальсификаторы // Там же.

театральных работников (23 ноября того же года) вкуче с соответствующим постановлением Всесоюзного комитета по делам искусств отдельной брошюрой окончательно закрепляло их особое значение.

Смысл событий, их тайный механизм так и остался, в сущности, сокрытым от современников¹. По мнению злорадствующих коллег Таирова, легендарных актеров и режиссеров 30-х годов, акция была нацелена на закрытие Камерного театра, что большинство из них приветствовали. Всеволод Иванов говорил о «каких-то внутренних причинах, о которых, конечно, не упоминается в статье Керженцева». Кинорежиссер Илья Трауберг видел за этими событиями весьма широкий политический горизонт:

Советское государство становится все более и более национальным и даже националистическим. В силу этого совершенно неожиданные вещи находят защиту у руководства партии. Становится трудней работать, тем более, когда столько руководящих лиц, — и главреперткомовцы, и комитет по делам искусств (sic!) не могут правильно решить смысл пьесы, которую приходится снимать, после того, как она ими принята².

О повороте к новому взгляду на историю и современную культуру так или иначе говорили многие литераторы, придерживавшиеся самых разных взглядов:

Я очень обрадован постановлением. Я горжусь им, как русский человек. Нельзя плевать нам в лицо<...> (драматург К. Тренев);

... Это полезно, касается не только самого Демьяна, но и подхода у нас к русской истории вообще. <...> С вульгаризацией истории давно было пора покончить» (поэт Г. Санников);

... очень хорошо, что заступились за русский фольклор, русских богатырей. Надо же искать и русских героев» (писатель П. Романов);

... После этого будут прекращены выходки разных пошляков, осмелившихся высмеивать русский народ и его историю. До сих пор считалось хорошим тоном стыдиться нашей истории (поэт В. Луговской);

¹ Но и потомки иногда пытались ограничить дело тем, что Сталин всего лишь «решил “упразднить” творчество Демьяна Бедного, слишком проникнутое духом и настроениями 1920-х годов» (Дубровский, А.М. Сталин, Демьян Бедный и русская история. С. 202). Интерпретация событий в широком идеологическом контексте, предпринятая Л. Максименковым, представляется гораздо более убедительной (см.: Максименков, Л.В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция. 1936—1938. С. 212-222. Гл. «Дело Демьяна Бедного. Провал оперы-фарса «Богатыри»).

² Справка секретно-политического отдела ГУГБ НКВД СССР «Об откликах литераторов и работников искусств на снятие с репертуара пьесы Д. Бедного “Богатыри”» // Власть и художественная интеллигенция. С. 337.

...Этим постановлением реабилитируется русская история, а то у нас все дерьмом называют. Надо было. Теперь начинают признавать прогрессивное значение за многими фактами. <...> С другой стороны, постановление как бы реабилитирует христианство; может быть, поймут, что и сейчас верующий не подлец, потому что красть не станет (писатель С. Клычков)¹.

Среди множества высказываний современников по поводу таировского спектакля, приобретшего одиозную известность, выделим два, касающиеся судеб оперного жанра на советской сцене. Иван Дзержинский жалуется в эти тревожные дни коллегам:

Я собираюсь писать оперу «Пугачев». После этого постановления комитета я не знаю, как мне быть. Я хотел бы поговорить с кем-то из руководящих товарищей. Теперь к исторической теме надо подходить с предельной осторожностью².

Молодой композитор, которому удалось однажды, — в опере «Тихий Дон» (1934), — точно угадать социальный заказ, не зря беспокоился правильностью своего нового выбора: до тех пор тема «пугачевщины» оставалась беспроектной и на музыкальной и на драматической сцене. Как «положительный революционный элемент» возникал этот образ и на страницах первой версии оперы «Тихий Дон» самого Дзержинского³, где решение уйти к красным принимается Григорием под выкрики толпы: «Ломай, ломай, поджигай, идем, идем, трудовой народ, на усадьбу». Память об анархистской революционной вольнице еще живет в поколении 1930-х, и эта идеологически «сомнительная» деталь поначалу проходит незамеченной. Но в редакции 1937 года эти реплики хора уже сняты авторами «Тихого Дона»⁴.

На возвеличивании бунтарской стихии строилась вся мифология предреволюционных и первых послереволюционных лет. К середине 1930-х годов революционное «дионисийство» резко выходит из моды, хотя

¹ Там же. С. 336-337.

² Там же. С. 339-340.

³ *Дзержинский, И.И.* Тихий дон (Казачи). По теме романа М. Шолохова. Для пения с ф.-п. Либретто Леонида Дзержинского. Л., 1934. С. 239.

⁴ *Дзержинский, И.И.* Тихий Дон. Опера в 4 актах, 6 карт. / Либретто (по роману М. Шолохова) Леонида Дзержинского; англ. пер. Л. Моэна, А. Стайгера и Г. Шнеерсона. М., 1937.

композиторы еще будут возвращаться и к фигуре Пугачева, и к образу Разина. Такая смена идеологического вектора в интерпретации истории повлияла на все сферы художественной жизни. Однако творчество самого Бородина не выиграло сколько-нибудь заметно в этой ситуации. Главный репрезентант «богатырской» темы — его опера «Князь Игорь» в течение 1920-х — 1930-х годов практически исчезла с советских сцен. В Большом театре она была поставлена в 1920-м, в 1923-м — в петроградском ГАТОБе. Столичным театрам новой премьеры пришлось ждать до 1944 года (двадцать лет!), когда постановку уже в военное время вновь осуществил Большой театр. В провинции к этому названию обратились лишь в 1940-х — 1950-х годах, начиная со спектакля 1939 года в Алма-Ате. Для сравнения — с постановки 1909 года в парижском Шатле при участии Шаляпина «Князь Игорь» начал свое поистине триумфальное шествие по мировым сценам¹ и особенно активно в период после Первой мировой войны: 1919 — Лондон и Буэнос-Айрес; 1922 — София, Загреб, Барселона; 1924 — Брюссель; 1926 — Лион; 1928 — Женева; 1929 — Хельсинки и Бухарест; 1930 — Люблина и Берлин; 1932 — Таллин; 1933 — Стокгольм; 1935 — Каунас; 1936 — Антверпен и Рига; 1938 — Будапешт². На этом фоне лозунг «реабилитации» богатырей и богатырской темы выглядит простым демагогическим приемом.

Единственный из русских композиторов, кто в глазах раннесоветских идеологов мог бы справиться с оставшейся вакантной ролью «композитора-революционера», был Мусоргский. В соответствии с широко используемой тактикой наклеивания ярлыков Мусоргский все чаще объявлялся «революционным» и «народным», ибо в его сочинениях действует народ и проводится тема бунта³.

Но Мусоргский был тем исключением, которое подтвердило правило: русская композиторская школа вернула свой статус «классики» в

¹ Впервые за рубежом опера была поставлена в 1899 году в Праге.

² См.: Театральная энциклопедия / гл. ред. П.А. Марков. М., 1964. Т. III. Стб. 93.

³ Подробнее об этом см. гл. III.1.

собственной — российской — культуре советского времени лишь к концу 1930-х годов. Сразу же после революции безусловное лидерство в ходе «отбора» и «апроприации» художественного наследия закрепилось за немецкой классикой. Она обошла в этом негласном соревновании с другими наиболее популярными национальными композиторскими школами не только русскую, но и французскую, и итальянскую, не говоря уже о других.

«На передовой» советской «работы над классиками» до середины 1930-х годов неуклонно оставались Бетховен¹ и Вагнер². Именно история бетховенского и вагнеровского наследия, поистине триумфально начавшись в первые же пореволюционные годы, задавала описываемому процессу в советской культуре германоцентричный вектор. В то же время отклонения от него случались, что могло быть обусловлено как идеологическим потенциалом самого творчества того или иного композитора, так и политическими обстоятельствами. Рассмотрим подробнее два таких значимых примера — судьбу моцартовского и баховского наследия в ранней советской культуре.

II.4. «Германоцентричный вектор» и отклонения от него

Миф о Моцарте, как замечает Л. Гервер, был в России начале XX века «сравнимым по значимости со скрябинским мифом» и имел к этому времени «уже вековую историю»³. Исследовательница констатирует «возвращение Моцарта в русскую поэзию» и ту особенность «русского» Моцарта, которая ощутима «в восприятии его сквозь призму пушкинской маленькой трагедии и еще — в давно замеченном сходстве между пушкинским Моцартом и самим Пушкиным»⁴. Так, для Велемира Хлебникова «Моцарт, в котором он узнавал себя, был не столько автором музыки (того же Реквиема), сколько героем

¹ Подробнее об этом см.: гл. III.2.

² Подробнее об этом см.: гл. III.3.

³ Гервер, Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001. С.40.

⁴ Там же. С. 40.

«маленькой трагедии» Пушкина»¹: «В двух ранних вещах — стихотворениях «Смерть в озере» и «Усадьба ночью...» из сборника «Четыре птицы» (1915) — поэт откликается на знаменитые мотивы моцартовского мифа: «Реквием как вестник смерти» и «небесный Моцарт»². К образу Моцарта поэт вновь возвращается в поэме из записной книжки 1922 года³. В демиургическом акте Хлебникова Моцарт становится именем «высокого синего “умного” неба, неба мудрости, Софии», а Скрябин именуется «земным шаром». По наблюдению Л. Гервер, «общий мифологический код» Скрябина и Моцарта — Орфей, в образе которого снимается противоположность аполлонического и дионисийского. Оба они становятся «музыкальными двойниками» Хлебникова, соотнося и его самого с мифологическим античным певцом⁴.

Хлебниковская интерпретация Моцарта и «моцартовского» с ее удержанием центральной антитезы «Моцарт-Сальери» («Сотня Сальери / И я один с душою Моцарта»), где Сальери является одним из носителей «идеи разложения целого на части»⁵, несомненно вырастает из пушкинской традиции. Но «связь с «алгеброй», то есть с числом, устанавливает родство хлебниковского Сальери и Мавы»⁶ — языческого образа, заимствованного поэтом из славянской мифологии как олицетворение «мировой войны». Вместе с тем Хлебников, «великий числяр», «наследник пифагорейского понимания гармонии через число»⁷, не только не противопоставляет «алгебру» и «гармонию», но и саму идею необходимости, символизированную Мавой и Сальери, соотносит с «отравленной чашей жизни, которую необходимость сотни раз подает поэту: У Хлебникова,

¹ Там же. С. 51

² Там же. С. 41.

³ Как напоминает Л. Гервер, «две версии прочтения ее рукописного текста имеют различную последовательность строк, различные начала и, как следствие, — названия (по первой строке): «Что делать вам...» <...> и «Вы, привыкшие видеть жизнь...» <...>» (Там же. С. 42).

⁴ Там же. С. 50-51.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

несомненно, подчеркнут и усилен, по сравнению с пушкинской «маленькой трагедией», мотив Чаши Евангелия: испить чашу — выполнить необходимое»¹.

Другим значительным по своим смыслам, но также практически не признанным современниками фрагментом «моцартовского текста» 1920-х годов стало так называемое «Письмо о Моцарте» наркома иностранных дел Г.В. Чичерина. Монументальное (236 страниц рукописи) эссе создавалось им приблизительно с июня 1929 по июнь 1930-го: непосредственно перед уходом со своего поста (прошение об отставке было подано в июле 1930-го) и опубликовано через много лет после смерти автора².

Цель этого в высшей степени субъективно окрашенного, страстного признания в любви моцартовской музыке состоит в совлечении «чужеродных наростов и напластований», налипших на ее образ: «Моцарт-рококо», «Моцарт-итальянец», «Моцарт — безоблачно-солнечный и радостный»³. Г. Чичерин улавливает в Моцарте гофманианскую интонацию, которая, впрочем, коснулась и слуха Пушкина (вскользь обронившего о музыке гения его собственными устами: «виденье гробовое...»). Моцарт Чичерина вполне «дионисийский». Романтическая светотень набегает на лик этого «бога», и на чертах его становится заметным мерцание Эроса-Танатоса.

Если хлебниковский Моцарт — сама музыка и не нуждается в слове, словом воссоздает его сам поэт, то Моцарт Чичерина — не просто передан словом, но и сам крепко связан со смыслами, запечатленными вербально, в особенности с контрапунктами смыслов слов и музыки. В этом отношении чичеринский Моцарт в громадной степени — оперный, и центральным моцартовским текстом для него, вслед за Гофманом, становится «Дон-Жуан». Здесь для автора — средоточие смыслов моцартовской музыки.

¹ Там же.

² Чичерин, Г.В. Моцарт. Исследовательский этюд / общ. ред., вступ. ст., коммент. и пер. иностр. текста Е.Ф. Бронфин. Л., 1970.

³ Бронфин, Е.Ф. Г.В. Чичерин-музыкант и его книга о Моцарте // Там же. С. 26.

Вместе с тем не случайно книга Чичерина была воспринята его товарищами по партии (Луначарским, Калининым) как марксистская. Старательно дистанцируясь от какой-либо социологической интерпретации, вне которой марксистская трактовка истории музыки казалась в эти годы почти недостижимой, Чичерин тем не менее последовательно вписывает Моцарта в современный идеологический контекст. Его Моцарт, по характеристике публикатора книги Е.Ф. Бронфин, —

...великий реалист, человек революции, объективный художник, духовный брат Гете, художник, в диалектическом единстве сочетающий острейшие противоречия жизни, для которого мировая скорбь (скорбь не личная, не субъективная, но скорбь как фактор жизни, как мировая сила) неотделима от оптимистического жизнеутверждения. <...> Невозможно не привести великолепную, глубоко новаторскую мысль Г.В. Чичерина: «Пессимистическая подоплека и положительное восприятие жизни в целом. Именно это дает моцартовской музыке такую животворящую силу. И всеобщая жизнь — не только слепые стихи, но и человеческие массы. Преодоление личного в коллективном есть то, что дает моцартовской музыке такую беспримерную силу подготовки к социализму¹.

Итак, Моцарт, максимально сближенный словом наркома с романтиками и незаметно отдаленный от так называемых «венских классиков», представляется одновременно реалистом, диалектиком, сыном революционной эпохи, мужественным оптимистом, проповедником коллективизма и преодоления субъективности, в конечном счете — прямым предшественником советской эпохи. Вполне, казалось бы, созвучная времени трактовка: в эти годы ценность музыки Моцарта, как и любой другой классики, рассматривалась с позиций подготовки новой культуры, о чем и писалось, в частности, в статье к юбилею смерти композитора:

Нам же он дорог своими последними произведениями, в звуках которых он заключил томление эпохи «безвременья» и трепет предчувствия грядущих перемен².

Но что же в таком случае помешало столь своевременному и в то же время несомненно искреннему тексту Чичерина быть обнародованным в начале 1930-х годов?

¹ Там же. С.27.

² В. и М. [Беляев, В.М.?] Моцарт (1756—1791) (К 135-летию со дня смерти) // Музыка и революция. 1926. № 12. С. 22.

Понятно, что свою роль могла сыграть в этом негласная опала Чичерина, проигравшего карьерную борьбу заклятому врагу и преемнику на посту главы внешнеполитического ведомства М.М. Литвинову. Но на страницах самой книги обнаруживаются и другие вполне вероятные причины.

Так, едва ли не главный ее пафос, как было сказано, состоит в настоящем утверждении внутреннего трагизма моцартовской «светлой лиры». А со страниц рапмовской прессы в это самое время звучали иные — бодрые голоса: тезис о «здоровом оптимизме подлинно классического искусства» подтверждался примерами Гайдна и Моцарта, всячески подчеркивалась их неоспоримая доступность:

Здоровая и бодрая жизнерадостность — это самое характерное, самое важное в моцартовской музыке. <...> Простота и ясность настроения очень характерны для Моцарта. Эти черты делают его сочинения легковоспринимаемыми и понятными¹.

Возможно, именно подобные заявления спровоцировали появление этой книги, ведь Чичерин говорит о «неслыханной сложности» моцартовской музыки, о том, что ей присуща глубочайшая концентрированность при внешней простоте и в этом усматривает причину ее малой доступности, трудности ее понимания:

Моцарт из тех художников, которые открываются лишь постепенно. <...> Изучение Моцарта требует очень серьезной музыкальной культуры. Массы его будут все больше понимать по мере того, как они будут все больше овладевать и общей культурой и музыкальной².

Заметим, что серьезной общей и музыкальной культуры требует и чтение самого «Письма о Моцарте». Достаточно сказать, хотя бы, что цитаты в подготовленной автором к печати окончательной версии машинописи давались исключительно на языках источников³. Все это вместе — понимание предмета и его преподнесение, неоднозначный образ музыки и блистательный энциклопедизм автора с его поистине аристократической

¹ Цит. по: Там же.

² Цит. по: Там же.

³ Там же. С.24.

свободой выражения — к середине 1930-х годов уже слишком сильно диссонировали с общим тоном советской жизни. Чичерин явно должен был восприниматься как «уходящая натура», и его исповедальный текст был тому слишком очевидным свидетельством. Уже сопроводительное письмо брату Николаю Чичерину преподносило тему рукописи в почти еретическом ключе:

У меня была революция и Моцарт, революция — настоящее, а Моцарт — предвкушение будущего <...>¹.

Первую часть этой фразы охотно цитировали в жизнеописаниях советского дипломата, вторая же — менее популярная — звучит двусмысленно: выходит, в грядущем мировая революция должна потесниться, уступив место маленькому человечку в пудреном парике, ублажавшему аристократов своей «мало понятной» массам музыкой?!

Между тем «вопрос о Моцарте» и других классиках «в пудренных париках» или еще более отдаленных музыкальных эпохах ставился в прессе весьма остро. В центре оказывалась проблема исполнительской интерпретации, одна из определяющих и для Чичерина. Но здесь речь шла уже не о «прививке» старинной музыке романтической амбивалентности и глубинного трагизма, а о принципиальной возможности ее существования в эпоху «восстания масс»:

Неладно обстоит у нас дело с идеологией воспроизведения «памятников художественной старины». И прежде всего вот что: в обычных наших отношениях к искусству отмерших эпох у нас тьма сумбурной недоговоренности, еще больше лицемерия, а больше всего безнадежного, однобокого трафарета. <...>

Бах, и Моцарт, и Гайдн имеет каждый у нас свою весьма помпезную и классически-штампованную этикетку. Еще бы Бах! Еще бы Моцарт, Гайдн! Их и исполнять нужно особо, специфично, собственным их стилем.

Так ли это? Конечно, не так.

<...> разве старое искусств застыло, разве оно мертво, не действенно?

Нет, конечно, оно живо и в средствах своей собственной выразительности. Но оно живо не для чувствующей современность массы, а для ограниченной группы людей, достаточно способных к дифференциации своих познавательных способностей — для тех, которые по своему специально-музыкально-культурному уровню способны аккомодировать ретроспективно на любые исторические явления.

¹ Цит. по: Там же. С.21.

Знаете так: на Баха один глазок, на Вагнера — другой, на Мило [т.е. Мийо — *М.Р.*] и Пуленка — третий.

К этой «спецной» группе присоединяется еще слой лиц, просто искусственных в области искусства вообще. Им органически понятны приемы оперирования с набором оптических инструментов в отношении явлений различных эпох, приемы «ментального транспорта» из одного исторического ключа в другой.¹

Искусство — живое для немногих — становилось явным претендентом на гибель в процессе «естественного отбора», ведь, как еще раз напоминал автор,

...речь идет об искусстве сегодня, то есть о воздействии на массу наших дней <...>².

Другой критик писал:

...«Дон-Жуан» Моцарта, при всей гениальности его музыкальных достижений, сейчас как опера, как произведение сценическое, безнадежно устарел и представляет только археологический, стилизационный интерес³.

Более того, брошенные в критическом запале идеи «ментального транспорта», или подобные им, обнаруживают прямую аналогию со стратегией «перевода». Как она осуществлялась применительно к музыке Моцарта, может быть продемонстрировано на одном курьезном примере 1924 года.

После смерти В.И. Ленина устроители траурных мероприятий дважды обращались по одному и тому же поводу, связанному с музыкальным оформлением ритуала, к «народному поэту» (как его тогда постоянно именовали) В.Я. Брюсову с просьбой написать стихи для этой цели. Непосредственно в день смерти вождя 21 января был звонок из Моссовета с

¹ Стрельников [*Мезенкамф*], Н.М. «Дон-Жуан» // Жизнь искусства. 1924, № 43. С.11. См. также: С.М. [*Майкапар*, С.М. или *Мокульский*, С.С.?] «Дон-Жуан» // Вечерняя газета. 1924 13 окт.

² Стрельников [*Мезенкамф*], Н.М. «Дон-Жуан». С.11.

³ С.М. [*Майкапар*, С.М. или *Мокульский*, С.С.?] «Дон Жуан». С. 11. Действительно, моцартовский «Дон-Жуан» не пришелся ко двору в советском театре. Постановка 1924 года в ЛГАТОБе оказалась почти исключением из репертуарной практики советского времени. Так, на сцену Большого театра после довольно регулярных обращений к ней на протяжении XIX века она вернулась лишь в 1950 году (в новом переводе Н. Кончаловской). См.: Федоров, В.В. Репертуар Большого театра СССР: в 2 т. 1757—1953. Т. 2. 1856—1955 / вступ. ст. В.П. Нечаева; ред. В.Г. Коконова, В.П. Нечаев. N.Y., 2001.

предложением сочинить текст к будущей кантате «На смерть вождя», в которую, согласно собственному свидетельству, «постарался ввести мотивы “похоронного марша” и “Интернационала”»¹. Соответствующая музыка была написана композитором и дирижером М.М. Багриновским² и представляла собой контаминацию музыкальных мотивов нескольких революционных песен («Марсельезы», «Интернационала», «Смело товарищи, в ногу», «Вы жертвою пали»), которые почти анекдотично на сегодняшний вкус сменяли друг друга в духе «похорон зверями охотника» из «Марша в манере Калло» малеровской Первой симфонии. Опус датирован 22-м января.

Вскоре после звонка из Моссовета последовал звонок из Большого театра, директор которого Е.К. Малиновская сообщила Брюсову о решении исполнять на похоронах Ленина «Реквием» Моцарта с новым текстом, который и предложили ему написать. «Герой труда», как именовала Брюсова Марина Цветаева, сел за новую работу, но к великому его разочарованию, когда она была закончена, ему объявили, что заказ на новый «Реквием» отменен. Стихотворение «Реквием. На смерть В. И. Ленина (Музыка Моцарта)» было опубликовано уже много позже в посмертном сборнике поэта³:

Все голоса:

Горе! горе! умер Ленин.
Вот лежит он, скорбно тленен,
Вспоминайте горе снова!
Горе! горе! умер Ленин.
Вот лежит он, скорбно тленен,
Вспоминайте снова, снова!
Ныне наше строго слово!

¹ Брюсов, В.Я. Письмо Ю.М. Стеклову // Труды отдела рукописей ГБЛ. М.: Книжная палата, 1967. Вып. 29. С. 244.

² [Багриновский, М.М.] На смерть Ленина. Кантата Валерия Брюсова. Музыка М.М. Багриновского / вступ. статья Л.Б. Каменева. М., 1924. В другом издании того же года кантата называется «На смерть вождя».

³ Брюсов, В.Я. Реквием. На смерть Ленина (Музыка Моцарта) // Брюсов, В.Я. Неизданные стихотворения / ред., предисл. и примеч. А. Тер-Мартirosяна. М., 1935. С. 297.

С новой силой, силой строй сомкни!
Вечно память сохрани!

<i>Сопрано, тенор, бас</i>	Вечно память, память вечно —
<i>Альт</i>	Ленина.
<i>Сопрано, тенор, бас</i>	Сохрани!
<i>Альт</i>	Храни!
<i>Все голоса</i>	Память!

([24 января] 1924 года).

Характерно, что впопыхах, в самый разгар организационных хлопот, к которым он неожиданно оказался причастен, Брюсов не заметил одной «крамолы», закрывшейся в его тексты о почившем вожде. «Скорбно тленный» Ленин совершенно однозначно рифмуется с образом старого мира, который нашел себе место на страницах следующего опуса Брюсова этих же дней, сочиненного 25 января на смерть Ленина: «Мир прежний сякнет, слаб и тленен...»¹. Как бы то ни было, решением властей «тление» вождя было отменено, а вместе с ним и планировавшееся исполнение моцартовского Реквиема с новыми стихами. С вождем прощались в Колонном Доме Союзов под звуки кантаты Брюсова-Багриновского².

Возможно, это была единственная радикальная попытка идеологизации музыки Моцарта, предпринятая в советскую эпоху³. Она, к счастью, избегла

¹ Брюсов, В.Я. Эра // Ленина нет... Стихи, посвященные памяти В.И. Ленина. М., 1924. С. 7.

² В архивных документах о подготовке музыкальной программы к похоронам Ленина, опубликованных Л.В. Максименковым, это сочинение не фигурирует, хотя коллизия с моцартовским Реквиемом (без упоминания Брюсова) упоминается (Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов, 1917—1991. С. 50-55). В окончательной пр— — шопеновский и вагнеровский (Там же. С. 54). Однако в упомянутом издании кантаты Багриновского под названием «На смерть вождя» в подзаголовке имеется указание — «Исполнялось на похоронах В.И. Ленина».

³ Хотя в качестве траурной музыки «Реквием» пытались привлечь и раньше. Так, его исполнение было запланировано в качестве грандиозной массовой акции в ноябре 1918 года в Петрограде: «Вечером 6-го ноября с балкона Дворца Искусств раздадутся гулкие удары там-тама, призывающие почтить память героев революции. Затем с вышек Дворца трубачи три раза повторят призывную фразу “Туба-мирум”. После того в помещении Дворца Искусств начнется исполнение Моцартовского “Реквиема” лучшими силами современного музыкального искусства» (К октябрьским торжествам [хроника] // Жизнь

того почти неизбежного навязывания новых идеологических смыслов музыкальной классике, которой в это время подверглись почти все крупнейшие композиторские индивидуальности. К счастью — и к несчастью одновременно. Ведь оперы со столь «негибкими» в идеологическом отношении сюжетами оказались исключенными из театральных афиш. Только «Свадьба Фигаро» имела шанс выжить на советской сцене, поскольку соотносилась с темой социального протеста, обозначенной Бомарше, чья пьеса рассматривалась как одна из предвестий Французской революции. Хотя и ее появления на афише были нечастыми¹. Все остальные сочинения воспринимались как некий анахронизм, не способный на живой контакт с современностью. Моцарт остался вдали от авангардных исканий, превратившись в музейную ценность. Лишь его юношеской опере «Бастьен и Бастьенна» (написанной, когда композитору было всего 12 лет) довелось быть поставленной в новой эстетике сценического оформления с его характерной для революционной эпохи тиранией плаката и лапидарностью геометрических костюмов — в оперной студии Ленинградской консерватории 1925 года.

Этот спектакль, показанный на Зальцбургском фестивале 1928 года, среди участников которого были Бруно Вальтер, Вильгельм Фуртвенглер, Макс Рейнгардт, Алессандро Моисси и другие мировые знаменитости, не затерялся в богатейшей программе, получив невероятный резонанс. Его

искусства. 1918. № 2. Но в запланированный день исполнение было без объяснения причин отменено (см.: Театр. Отмена Реквиема // Жизнь искусства. 1918. №8).

¹ Так, в Большом театре эта опера впервые за советский период появилась в 1926 году (дир. М. Ипполитов-Иванов, реж. А. Петровский). Следующий спектакль был поставлен только через десять лет — в 1936-м (дирижер Ф. Штидри, режиссер Б. Зон), затем еще раз — через двадцать, в 1956-м (дирижер Б. Хайкин, режиссеры Б. Покровский и Г. Ансимов). Один раз «Свадьба Фигаро» была поставлена на сцене оперной студии Московской консерватории (1956), дважды в Москве прозвучала в концертном исполнении (1935 и 1948 год). В Ленинграде состоялось лишь две постановки — одна в МАЛЕГОТе в 1936-м (дирижер Ф. Штидри и И. Шерман, режиссер Б. Зон), другая — в оперной студии Ленинградской консерватории в 1953 году. И, наконец, за пределами двух столиц — в Киеве — также на сцене оперной студии консерватории (1940). Список, явно несоразмерный всемирной популярности сочинения.

постановщик, впоследствии известный ленинградский оперный режиссер Э.И. Каплан, вспоминая об этих гастролях, писал:

Печать не была единодушна в оценке спектакля, но именно эта расстановка сил и соотношений и определила наш примечательный успех¹.

Однако рецензии по понятной человеческой склонности режиссер цитировал только положительные, если не сказать, восторженные (за исключением одного отзыва — «Несомненно, Ленинградская опера потерпела фиаско»):

Газеты писали: «Не миланский «La Scala», не нью-йоркский «Метрополитен» явились в этом году сенсацией фестшпилей. Наилучшее впечатление произвела прекрасно вышколенная, одаренная ленинградская молодежь. Моцарт с музыкальной стороны представлен прекрасно и совершенно «нетронутым». Наряду с этим, актер у них стоит в центре театра. <...> «Европа, прислушайся! Театр, как жизнь, умирает вечно, чтобы снова возродиться. Именно это связывает людей с театром. Нет исторического театра, как нет исторической жизни. И требование постоянного моцартовского стиля было бы смертью Моцарту». «Дирижер С. Ельцин великолепно привел к подлинно моцартовскому звучанию оркестр Моцартеума. С полным правом режиссер спектакля мог заявить, что русские пожелали воспринять Моцарта не как музейный раритет, а как автора живого произведения. <...>»².

Обратим внимание, что в центре всех этих высказываний оказывалась та же проблема, которая представлялась наиболее актуальной для русских коллег: «живая» или «музейная» интерпретация музыки Моцарта. Одни в своем восприятии делали акцент на первой характеристике, другие на второй. Те и другие искренне полагали, что знают, каким должен быть «настоящий» Моцарт³.

Асафьев, который был инициатором и самой постановки, и гастрольной поездки, постарался создать театру-студии хорошую рекламу сначала в Австрии, напечатав в Вене предваряющую выступления ленинградцев программную статью «Театр, ставший музыкой», в которой

¹ Каплан, Э.И. Жизнь в музыкальном театре / предисл. И.Д. Гликмана и др. Л., 1969. С. 151.

² Там же.

³ См. об этом также: Богданов-Березовский, В.М. Советская опера в освещении иностранной печати (Гастроли Ленинградской оперной Студии в Зальцбурге) // Музыка и революция. 1928. № 9. С. 40-42.

излагал свои взгляды на будущее музыкального театра¹. Эстетический лозунг предстоящих выступлений звучал для австрийского зрителя так:

...предметность, конструктивизм и энергия — три основы современной оперы, «театра, ставшего музыкой» <...>².

Моцарт, таким образом, помещался в контекст остро современных явлений и манифестов, в числе которых была и «новая вещественность», ярко заявившая о себе в это время на немецкоязычной сцене.

В корреспонденциях «Письма из Зальцбурга», опубликованных в вечерних выпусках ленинградской «Красной газеты» за август 1928 года, Асафьев описывал появление моцартовской оперы на зальцбургской сцене как конфликтную ситуацию:

Наша постановка «Бастьенны» направлена всецело против такого музейного фетишизма, и потому именно она вызвала наибольшее озлобление обывательской части критики³.

Эстетический конфликт обеими сторонами преподносился как идеологический. Идеологической была и основа той программы по преобразованию музыкального театра, которую Асафьев выдвинул по возвращении в Ленинград. В своем докладе в Институте истории искусств он развивал тезисы, разработанные в содружестве с театроведом А.А. Гвоздевым:

«Тезисы» об оперной реформе стали своего рода обобщением десятилетних пропагандистских усилий Асафьева в пересмотре репертуарной проблемы музыкального театра. Так, например, был выдвинут тезис о приближении оперного искусства к широкой зрительской и слушательской аудитории на основе «критического» подхода к накопленному пласту оперных произведений, поднят вопрос о современном прочтении оперной классики. Асафьева не оставляет мысль об издании целой серии памятников русской музыки XVIII в., французских опер от Люлли до Рамо, произведений венецианской школы XVIII в. (Паизиелло, Чимароза, Сарти), немецких классических опер и т.д.⁴.

¹ *Gleboff, I.* Das Musikgewordene Theater // Musikblätter des Anbruch. 1928. X. Jg. Okt. H. 8. S. 275-277. В русском переводе впервые: *Левиновский, В.Я.* Неизвестный Асафьев: театр, ставший музыкой. Саратов, 2006. С. 513-515.

² Цит. по: *Левиновский, В.Я.* Неизвестный Асафьев: театр, ставший музыкой. С. 515.

³ Цит. по: *Каплан, Э.И.* Жизнь в музыкальном театре. С. 153.

⁴ *Левиновский, В.Я.* Неизвестный Асафьев: театр, ставший музыкой. С. 221.

Направление работы над их современным прочтением представляется довольно очевидным в свете программных заявлений Асафьева и практического опыта с «Бастьенной». Что же касается отбора репертуара, то моцартовским операм, по всей видимости, отводилась в нем роль неких «пролегомен» к мировому классическому репертуару различных исторических эпох. Ведь даже предварительные беседы Асафьева с Капланом о создании оперного театра-студии свелись к разговорам о Моцарте. Его место в истории мирового искусства трактуется с тех же позиций, что и у Чичерина — в функции «узлового пункта»: к нему все сходится, от него все продолжается.

Борис Владимирович даже начертил схему в виде пучка линий, сходящихся в точке. Точка — Моцарт. Линии означали: опера-серия, комическая опера (Чимароза, Глюк, Перголези, Гайдн и др.), зингшпиль, опера на улице, народный театр и т.д. Скрестившиеся в точке линии снова расходились во все стороны и тянулись от Моцарта — центра — в XIX век: к Россини, к Верди, к Веберу, Бизе, Оберу, Мейерберу и т.д.¹

Но надежды на то, что Моцарт выдвинется в число фаворитов новой культурной политики, оказались несостоятельными.

Вопреки попыткам объявить его музыку «простой и здоровой», и Моцарт оперный, и Моцарт инструментальный в России 1920-х годов были поставлены под вопрос. По предложению рапмовского идеолога Лебединского, как мы помним, наиболее разумно было бы ограничить исполнение Моцарта в СССР избранными оперными произведениями, да и то в концертном варианте. Так и случилось: постепенно список моцартовских опер на афишах свелся к минимуму. До середины 1920-х столичные театры обращались к различным его опусам², но после 1926 года и до послевоенного периода в советском репертуаре остается фактически одно его название —

¹ Каплан, Э.И. Жизнь в музыкальном театре. С. 138.

² 1918 — «Похищение из гарема» (Новый театр п/у Ф. Комиссаржевского); 1920 — «Похищение из гарема» (Ленинградский Театр комической оперы п/у К. Марджанова); 1920 — «Так поступают все» (Там же); 1924 — «Дон Жуан» (ЛГАТОБ); 1925 — «Похищение из сераля» (Малый петроградский гос.ак.театр); 1926 — «Свадьба Фигаро» (Экспериментальный театр — филиал ГАБТ).

«Свадьба Фигаро» (1936 — МАЛЕГОТ и ГАБТ). Музыка Моцарта отправляется в «резервацию» единичных концертных исполнений, проходивших, благодаря инициативе немецкого дирижера-эмигранта Г. Себастьяна, на Всесоюзном радио в Москве. Так, «Волшебная флейта» прозвучала впервые в советское время именно там и только в 1934 году¹. В это же самое время, правда, центральная партийная печать кивала на сокращение присутствия Моцарта на театральных подмостках фашистской Германии².

Идеологи явно не знали, что делать с его абсолютно идеологичным искусством. В кругах пролетарских художников оно воспринималось порой и как откровенно враждебное. Примечательна история с выдвижением лозунга «моцартианства» в писательской группе «Перевал» и развернувшейся в связи с этим публичной полемикой.

Тема «Моцарт — Сальери» послужила основой повести П. Слетова³ «Мастерство» 1930 года⁴, которая была воспринята как своего рода манифест объединения. Под «моцартианством» его лидеры понимали творчество «по наитию», что связывалось также с требованием «искренности». Обе эти позиции обосновывались как принципиально антагонистичные установкам формальной школы.

¹ См.: Браудо, Е.М. «Волшебная флейта». Опера в концерте // Советское искусство. 1934. 20 авг. Естественно предположить, что репутацию этой оперы могла поставить под сомнение ее широко известная связь с масонством. Г. Себастьян исполнил в период своей работы на московском радио также «Дон Жуана» (1934), «Свадьбу Фигаро» (1935) и «Похищение из серая» (1936).

² «Моцарт все более отступает на задний план в программе оперных театров [Германии — М.Р.], так как либретто оперы “Дон Жуан” якобы составлено евреем и, кроме того, нет уверенности в “арийском” происхождении других либреттистов Моцарта» (Моцарт под гнетом арийских параграфов [По столбцам зарубежной печати] // Правда. 1935. 5 янв.

³ Псевдоним Петра Владимировича Кудрявцева (1897—1981). После роспуска литературного объединения «Перевал» в 1932 году П. Слетов написал в серии ЖЗЛ две композиторских биографии: «Мусоргский» (М., 1934) и «Глинка» (М., 1935) — обе совместно с художницей и писательницей Верой Алексеевной Слетовой (Смирновой-Ракитиной).

⁴ Сюжет повести вкратце таков: ученик Мартино ожидает от скрипичного мастера Луиджи точных указаний по овладению ремеслом. Но тот их не дает, пытаясь разбудить в подмастерье творческий дар. В результате возникшей вражды Луиджи гибнет, но моральная победа остается за ним.

Антитеза «Моцарт-Сальери» у Слетова имела очевидные пушкинские корни, в пушкинском же контексте и осмыслялась, как сторонниками Слетова, так и его критиками. В интерпретации последних «моцартианство» приобретало характер идеологической крамолы:

Какой смысл имела пушкинская постановка проблемы Моцарта?<...> Если мы возьмем в этом разрезе образ Моцарта, то он встает перед нами как отталкивание от определенного канона, феодально-дворянской эстетики. Но, с другой стороны, мы должны иметь в виду, что буржуазные тенденции Пушкина, отлившиеся в образ Моцарта, были буржуазными тенденциями, прогрессивными лишь для русских условий того времени. <...> Теперь спрашивается, какой смысл имеет лозунг моцартианства в наших условиях, в условиях пролетарской революции? <...> Образ Моцарта является в данном случае оболочкой, формой, маскировкой, прикрывающей совершенно иное содержание. Это опять-таки образ художника, который противопоставляет себя требованиям пролетарской революции, образ художника, который хочет быть вольным, свободным, неответственным за ту борьбу, которая сейчас происходит, образ художника, который хочет творить “нутром”, который не признает дисциплины, никакого мировоззрения¹.

Психологизм моцартовского искусства, на котором пытался настаивать в своих неопубликованных записках Чичерин, мог только пополнить обвинительный акт, предъявляемый ему пролетарскими художниками. Напрасно «перевальцы» пытались приписать Моцарту (через его alter ego — скрипичного мастера) репутацию революционера:

Слетов сделал своего Сальери представителем традиционного, неподвижного мирозерцания, защитником реакции, солдатом воинствующего католицизма. Наоборот, Луиджи у него — поборник революции².

Даже при самом благосклонном стремлении вписать Моцарта в когорту полезных революции авторов он, к сожалению, все-таки явно проигрывал «революционному» Бетховену:

Моцарт был идеологом молодого, подымавшегося класса и потому его музыка в некоторой своей части близка нам. Правда, в ней нет волевого напора и напряжения, революционного пафоса и борьбы, которые имеются в музыке Бетховена — идеолога буржуазии революционного периода³.

¹ Против буржуазного либерализма в художественной литературе (Из дискуссии о «Перевале»). Из выступления [М.] С. Гельфанда «Теоретическая и творческая платформа буржуазного либерализма» // Опыт неосознанного поражения. Модели революционной культуры 20-х годов: Хрестоматия. Ч. 2. С. 245-246.

² *Лежнев, А.З.* Мастерство или творчество? О литературной школе «Перевала» // Там же. С. 404.

³ *Штейнпресс, Б.С.* Моцарт // Вопросы пролетарской музыки, 1930. № 6. С. 17.

В конечном итоге разница бетховенского и моцартовского оркестра обусловлена разницей звукового содержания: Бетховен с его волей к победе и огромным динамизмом, с огромной напряженностью, с огромной социальной заостренностью — с одной стороны, и творчество «счастливого», «солнечного» Моцарта — с другой — творчество, лишённое социальной остроты.

<...> Психоидеология дворянства в значительной степени определяет еще характер творчества Моцарта; только в творчестве Бетховена буржуазия осознала себя в музыке как класс, противопоставленный в открытой схватке аристократии. Эта разница психоидеологических комплексов определила разницу звукового содержания, а вместе с тем и разницу тембрового опосредствования.

<...> Творчество Моцарта, не знающее призывов к борьбе, не зовущее к победе, не могло знать остроты конфликтов. Если у Бетховена мы видели взаимодействие дифференцированных тембровых групп (и взаимодействие отдельных слагаемых внутри группы), то для Моцарта при ведущем значении струнных, характерна суммарность оркестрового звучания. Не переступая и не пытаясь переступить границу невозмутимой ясности, Моцарт естественно не нуждался в огромных нарастаниях, в огромной тембровой мощи, в огромном напряжении: ему вполне хватало натуральных (медных) инструментов, и никогда его творчество не сталкивалось с пределом их возможностей¹.

Вскоре за Моцартом и Гайдном, наделенными характеристикой «оптимистов», прочно закрепилась репутация подготовителей бетховенского стиля. Коннотациями их имен становятся определения «здоровый», «народный». Не обходится и без специфически бетховенский коллизий «борьбы», «преодоления», а также уподоблений музыкальной речи — вербальной:

Музыка Гайдна и Моцарта отражает новое, многостороннее и оптимистическое жизневосприятие. Шаг за шагом преодолеваются... рамки феодального чопорно-галантного искусства. Композиторы открывают доступ мощной и здоровой струе народной песни (она играет особую роль у Гайдна). Мелодический язык становится все более выразительным и уподобляется взволнованной, свободно льющейся живой речи, повествующей о разнообразнейших человеческих переживаниях. Складываются новые формы музыкального мышления, основанные на смене, борьбе и развитии контрастирующих музыкальных образов².

В результате «Моцарт и Гайдн» образовали в советской музыкальной прессе такую же нераздельную «сиамскую пару», которую в начале 1920-х критики сформировали из Мусоргского и Бетховена. Однако, в отличие от них, венские классики оказались в незавидной роли бодрых предтеч

¹ Венрик, А.М. К вопросу о классовой обусловленности оркестрового письма. О методах преподавания инструментовки. М., 1931. Ч. 1. С. 87, 88, 93.

² Шавердян, А.И. Симфонии Бетховена (путеводитель). М., 1936. С. 13.

монументального революционера и симфониста (Гайдн же в свою очередь затерялся в тени «романтизированного» и оттого более близкого широкой аудитории Моцарта).

Но нет худа без добра: редуцированный в советской культуре до формата «инструментального композитора» Моцарт укрылся от всевластия слова. Музыка его спаслась от идеологических перетолкований тоталитарной эпохи. В отличие от «советского Бетховена», «советского Глинки», «советского Чайковского», о которых речь впереди, «советский Моцарт» так и не родился. Не удалось его приручить и нацизму¹.

Гораздо более «надежной» и «многообещающей» кандидатурой на роль предтечи «музыки революции», «музыки будущего» казался в начале 1920-х годов Иоганн Себастьян Бах.

Творчество Баха в советской культуре подверглось длительной и последовательной идеологической обработке. Традиционное осмысление его творческого феномена в контексте религиозной традиции мирового искусства, от которого ни на йоту не отступает Е. Браудо в популярном очерке 1922 года², вскоре начинает последовательно корректироваться. Уже в середине 1920-х годов он описывается как один из главных прототипов искусства будущего, оказываясь в весьма почетной компании:

Бетховен и Вагнер, а отчасти Бах — вот прототипы творчества новой эры. Но мы не можем не видеть, что среди наших композиторов как раз нет лиц, настроенных в тоны этих гигантов — музыкальных героев. У нас трагедия нытиков (Чайковский, Рахманинов, ныне Мясковский), слабая и жалостная трагедия отверженных, — или у нас салон, или кошмар, или замыкание в этнографический национализм. А нету у нас трагизма героического, нет величественной мужественности, а именно ее-то нам и надо теперь, когда настало время говорить не

¹ О подобных попытках см.: *Boresch, H.W. Donnerblitzbubs deutscher Weg. Versuch zur Mozart-Rezeption im Nazional-Sozialismus zwischen Harmonisierung und Heroisierung // Musik im Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium an der Bergischen Universität Wuppertal vom 28/29. 2. 2004. Tagusband / hg. v. M.H. Grohulski, O. Kautny, H.J. Keden. 1 Aufl. Mainz, 2006. Bd. 3. Musik im Metrum der Macht. S. 21-42.*

² *Браудо, Е.М. Иоганн Себастьян Бах. Опыт характеристики / лит. ред. книги И. Глебова. Пг., 1922. Ср.: «Будучи сам проникнут мистикой и пиэтизмом, Бах однако примыкал к крайней ортодоксии <...> (Там же. С.19); «Торжественная месса H-moll Баха — есть один из самых замечательных памятников немецкой религиозной мысли» (Там же. С. 37).*

перед и утонченными обитателями салонов, а перед массой, которая ждет героического сдвига¹.

Пафос музыки Баха, трактованный как выражение классовых коллизий Крестьянской войны в Германии, взывал к футурологическим прогнозам. Само же его творчество советским музыкантам предлагалось считать вдохновляющим примером для подражания. Сабанеев пишет о «новом хорале новой религии человечества»:

Мы можем создать настоящую музыку нового мира, хоралы коммунизма, которые станут признанными гимнами и войдут как бы в быт².

Образцом «старого хорала», по мысли Сабанеева, может служить в первую очередь искусство Баха.

Именно Бах оказался в центре научных интересов Б. Яворского, вдохновленных пафосом музыкального просветительства и социального строительства. В свою очередь проекции его метода с баховского материала на песенный материал советской эпохи, который на свой лад осуществила Н. Брюсова, способствовало широко укорененное представление о «народном происхождении» самих христианских песнопений, в частности, протестантского хорала³.

В начале 1930-х была опубликована статья музыковеда и организатора массового музыкального образования Георгия Хубова «К переоценке творчества Баха». В ней композитор включается в заветный и немногочисленный ряд избранников новой власти:

...Бах, несмотря на всю свою противоречивую двойственность, является наряду с Бетховеном, Шубертом, Мусоргским — одним из наиболее ценных композиторов музыкального наследия⁴.

¹ Сабанеев, Л.Л. Музыка после Октября. С. 160.

² Там же. С. 159.

³ Заметим также, что один из самых преданных учеников Б. Яворского был композитор С.Н. Рязов (см. об этом: Берченко, Р.Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М., 2005). Став членом Проколлы, одним из авторов коллективной оратории «Путь Октября», он полностью разделял идею этой ассоциации о необходимости опоры на песню как основу построения новой музыкальной культуры. Его служение пропаганде воззрений Яворского на творчество Баха предстает в этой связи вполне закономерным явлением.

⁴ Хубов, Г.Н. К переоценке творчества И.С. Баха // Советская музыка. 1931. № 1. С. 76.

Однако «родимые пятна» сомнительного социального происхождения композитора и отдаленность эпохи, в которую он жил, все же потребовали от критика оговорок, которые он сделал, прибегнув к определениям, заимствованным из монографии о Бахе немецкого композитора и органиста Филиппа Вольфрума, изданной по-русски в 1912 году:

Характерно, однако, что, выполняя по-своему «социальный заказ», Бах с самого начала уже не может удовлетворить требованиям и вкусам своих заказчиков.<...> «Нередко в его игру вкрадывались какие-то *toni peregrini* и даже *toni contrari*» (чужестранные звуки и враждебные звуки — прим. Хубова)¹.

Эту внутреннюю противоречивость Хубов объясняет, утверждая, что у композитора было здоровое классовое чутье, которое заставляло его приникать к вечному источнику народной песенности:

Глубоко национальное по своему содержанию творчество Баха питается соками крестьянской немецкой песни².

Если уж музыка Баха возникает из песенного источника, то современная культура, разумеется, тоже должна приникнуть к такому источнику. Кроме того, по Хубову, Бах оказывается «революционером», а религиозная «мистика» для него — лишь исторически необходимый «покров». Бах — выразитель плебейского духа, а главное — один из предшественников Бетховена, который, как мы увидим в дальнейшем, в рейтинге советской эпохи почти сразу занял одну из первых (если не первую) строчку:

Таков был Бах, упрямый бюргер, пронесший через мрачную эпоху феодальной реакции под религиозно-мистическим покрывалом революционные традиции буржуазно-плебейского движения, Бах, явившийся в истории музыкального развития необходимым и основным этапом (подобно Лейбницу и Канту по отношению к Гегелю — в философии) для создания величественных творений Бетховена³.

¹ Там же.

² Там же. С. 78.

³ Там же. С. 79.

Все это делает Баха «пригодным» для использования советской культурой, в особенности в период, когда его творчество стремятся «присвоить себе» немецкие национал-социалисты:

Социал-фашистская Германия¹ причислила Баха к лику официальных «святых» от буржуазии. <...> Значение Баха для пролетарской культуры — огромно. <...> Критически усваивая колоссальное музыкальное наследие Баха, вскрывая всю его противоречивую двойственность, сознательно отбрасывая именно те «темные» стороны творчества, которые явились необходимым результатом влияния мрачной эпохи Баха, пролетариат широко использует ту могучую действенность скрытых сил буржуазно-плебейского движения, которые лежат в основе творческой деятельности великого композитора².

Хубовские характеристики Баха прямо восходят к Энгельсу, который во введении к «Диалектике природы» назвал хорал «Ein feste Burg ist unser Gott» («Господь — наш оплот») «Марсельезой XVI века»³, перефразировав выражение Г. Гейне «Марсельеза Реформации», адресованное тому же хоралу⁴. Энгельсовская определение и ее идеологическое удобство во многом способствовали живучести этих оценок.

«Борьба» за Баха по необходимости усиливается после 1933 года, когда пришедшие к власти нацисты еще больше идеологизировали как саму историческую фигуру Баха, так и его музыку. В юбилейной статье «Правды» фиксируются основные тезисы, выработанные по отношению к его наследию. Все они сопряжены с современным политическим и

¹ «Социал-фашизм» — официальный термин в СССР 1928—1933 годов для совмещенного обозначения национал-социалистов и социал-демократов в Германии. Был впервые использован председателем исполкома Коминтерна Г. Зиновьевым и последовательно использовался И. Сталиным и другими руководителями ВКП (б). По мнению лидеров Коминтерна, основными силами, тормозящими революционное движение рабочего класса, после 1928 года стали фашизм и социал-демократия. Эта концепция (с которой безуспешно спорили Г. Чичерин в СССР и Л. Троцкий в эмиграции) фактически привела к противостоянию коммунистов и социал-демократов в Германии (и даже блокированию коммунистов и национал-социалистов по некоторым политическим вопросам) и в свою очередь ослабила антифашистский блок. Только после начала массовых репрессий против коммунистов и социал-демократов советская пропаганда перестала использовать термин «социал-фашизм» и распространять стоявшую за ним идеологическую концепцию.

² Хубов, Г.Н. К переоценке творчества И.С. Баха. С. 79.

³ Энгельс, Ф. Диалектика природы // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: Т. 20. М., 1961. С. 346.

⁴ Гейне, Г. К истории религии и философии в Германии. Кн. I. Пер. А. Горнфельда // Гейне, Г. Собр. соч.: в 6 т. / общ. ред. А. Дмитриева и др. М., 1982. Т. 4. Проза 30-х годов. С. 230.

идеологическим моментом. В них находит отражение и начавшаяся борьба за «песенность» в советском музыкальном искусстве, и не завершённые ещё поиски общих начал музыкального языка с вербальным, и, наконец, открытое противостояние национал-социализму:

В творчестве Баха отражены отголоски немецкой народной песни. Это — факт, твердо установленный большинством исследователей. Музыкальный язык Баха насыщен оборотами народной речи, интонациями немецкого крестьянина и мелкого горожанина.

<...> Руки прочь от Баха!¹.

В 1934 году в свет выходит русский перевод давней монографии А. Швейцера о композиторе², правда, изрядно сокращённой даже по сравнению с более поздним и тоже усечённым русским изданием 1965 года³.

В предисловии к книге М. Иванов-Борецкий объяснял:

Книга Швейцера приобретает сейчас тем большее значение, что в современных на Западе трактовках проблемы Баха нет недостатка в противоположность Швейцеру в подчеркивании и вынесении на первый план конструктивных моментов творчества Баха; такая, «аэмоциональная» концепция Баха тесно связана с так называемым «Юношеским музыкальным движением» в Германии, коренящемся в фашизме, и, конечно, глубоко нам чужда⁴.

Так не только сама музыка Баха, но и интерпретация ее с позиций религиозной символики, разработанная Швейцером — который был, как известно, не только музыкантом и врачом, но и протестантским богословом — ставится на службу задачам дня.

Положения, разрабатывавшиеся в 1930-х годах, на протяжении последующих десятилетий не только не пересматривались, но закреплялись и кодифицировались, становясь незыблемой догмой академической науки, профессионального образования и музыкального просветительства.

¹ Браудо, Е.М. Иоганн Себастьян Бах. К 250-летию со дня рождения // Правда. 1935. 21 марта.

² Швейцер, А. И.С. Бах. Пер. З.Ф. Савеловой / под ред. М.В. Иванова-Борецкого. М., 1934. Первоначально А. Швейцер выпустил свою ставшую классической книгу по-французски в 1905 году, «каноническим» же текстом стало немецкоязычное издание, вышедшее в 1908-м.

³ Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах [Пер. с нем. Посл. М.С. Друскина]. М., 1964.

⁴ Иванов-Борецкий, М.В. Предисловие // Швейцер, А. И.С. Бах. С. 2.

II.5. Вопрос о «романтизме»&«реализме».

Особое положение заняла в идеологической работе первых советских десятилетий музыка романтизма. Именно романтизм составлял львиную долю репертуара, любимого публикой и исполнителями. Музыка романтизма отвечала и исполнительской стилистике, наследуемой от XIX века — традиции, которая оставалась живой и для слушателей, и для музыкантов. Однако оценка художественных достоинств и идеологической специфики романтизма как музыкального стиля в публицистике была весьма неоднозначной. Официальная установка формулировалась так:

Несмотря на то, что романтизм — явление по существу упадочное, будучи искусством усталости и разочарования, — в нем было немало положительного и ценного¹.

Отсутствие ясной политической позиции по отношению к искусству романтизма прямо отражалось на характере литературы о нем 1920-х годов. Во-первых, ее количество явно не соответствовало статусу явления, во-вторых же, и сам восторженный тон преподнесения романтических художников зачастую не корректировался какими-либо оговорками политической направленности².

Четкие идеологические ориентиры во взглядах на проблему музыкального романтизма попытался дать Луначарский в 1928 году. В качестве точки отсчета им была предложена обобщающая схема смены социальных укладов, в которой «каждый класс может занимать 4 позиции»:

Во-первых, он может быть господствующим классом, полным силы, веры в себя, имеющим перед собой широкие перспективы <...>.

Во-вторых, класс может находиться в состоянии упадка. <...> Идеологически класс, находящийся в таком положении, должен испытывать тревогу за свое существование. В нем должны развиваться то косно-консервативные, враждебные интересам всего общественного целого направления, то упадническо-пораженческие.

В-третьих, класс может находиться в состоянии повышения. Это бывает тогда, когда господствующий класс размыт растущими производительными силами, и эти новые силы начинают выдвигать из глубины другой класс, которому и

¹ *Чемоданов, С.М.* История музыки с связи с историей общественного развития. Очерк марксистского построения истории музыки. С. 140.

² См., например: *Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Шопен. Опыт характеристики.* М., 1922.

суждено поднять свои паруса на новый ветер и сделаться, после революционного поворота, новым господином положения.

В-четвертых, класс может находиться в состоянии полной подавленности, когда всякие попытки подняться с общественного дна являются безнадежными.

В соответствии с этим и осуществляются различные виды того, что можно назвать классикой и романтикой¹.

Далее Луначарский разъясняет, что только эпоха расцвета может породить классическое искусство:

Все остальные позиции более или менее заражены романтикой².

Это вытекает из его определения «романтики» как такого явления, при котором

...форма не охватывает содержания, т.е. мастерство отстает от поставленных жизнью проблем, или форма остается пустой за отсутствием таких питающих проблем³.

Таким образом романтизму вменяется в вину разрыв «формы» и «содержания». Последнее, правда заменяется уклончивым эвфемизмом «общественно-психологический материал»⁴.

Подобный «разрыв», по Луначарскому, возможен и в культуре класса, находящегося в «состоянии упадка» и «полной подавленности», и «в состоянии повышения». «Боевая, оптимистическая романтика», наткнувшись на «непреодолимое сопротивление», может приобретать «характер уныния или бурного отчаяния».

Тем не менее, характернейшим признаком романтики поступательно-развивающегося класса является его титанизм, его богоборчество, его жизненная сочность, часто варварская и неуклюжая⁵.

Характеризуемая с этих теоретических позиций история музыкального романтизма приобретала в обрисовке Луначарского следующий вид:

¹ Луначарский, А.В. Романтика // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. 2-е изд, доп. С. 353-354.

² Там же. С. 354.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 355.

<...> Романтика Бетховена есть романтика воинственно-поступательная. Она питается теми же корнями, какими питалась Французская революция и те все революционные течения, которые ее окружали и дополняли. Романтика последующих композиторов — Шуберта, еще в большей мере Шумана, и Шопена — представляла собой переход к романтике уныния и пессимизма. Мощного порыва вперед больше не было. <...>

Вагнер в первой части своего творчества отражает высокий подъем революции 1848 года (как Берлиоз отражал во Франции революционные отроги Великой Французской революции <...>). О позднейшем Вагнере мы уже говорили, как о романтике упадка. <...>

В русской музыке мы имели огромный взлет творчества, совпадающий с развитием буржуазии и приобретением на этой почве огромного влияния аванпостами мелкой буржуазии, в лучших своих представителях приходившей даже к социалистическому народничеству. Отсюда романтика «могучей кучки», удачно опиравшаяся на фольклор, и жизнерадостная, самоутверждающаяся, подчас зараженная известным радикализмом опера Римского-Корсакова. Мистическая опера позднейшего Римского-Корсакова знаменует собою тот упадок надежд, то разочарование, которые с наибольшей яркостью проявились в 80-х годах¹.

Попытка диалектического рассмотрения феномена музыкального романтизма с его «упадками» и «восхождениями», предпринятая Луначарским, далеко не всегда находила продолжателей. Так, в трехтомном труде Е.М. Браудо «Всеобщая история музыки» романтизму было дано следующее определение:

Движение, именуемое в литературе и искусстве «романтизмом», возникло в период усталости европейской буржуазии от борьбы за свое социальное освобождение, в эпоху националистической реакции после могущественного подъема, вызванного грозой Французской Революции. Романтизм был своего рода бегством от действительности в область бессознательного, в мир фантастики².

Настоятельная необходимость увязать романтизм с социальными потрясениями XIX века и тем самым подчеркнуть его родственность новой революционной эпохе вступала в серьезное противоречие с необходимостью объяснить религиозные и/или мистические мотивы в творчестве некоторых виднейших романтиков. При этом случалось, что подобные работы сопровождалась «критикой слева» непосредственно в предпосланных им редакционных предисловиях (впрочем, публикация таких «поправляющих предисловий» была распространенной советской практикой до середины

¹ Там же. С. 356-357.

² Браудо, Е.М. Всеобщая история музыки: в 3 т. Т. 2 (От начала 17 до середины 19 столетия). С. 168.

1930-х годов). Так, брошюра И.И. Соллертинского о Берлиозе — первое подробное исследование его творчества на русском языке — предварялось неподписанным вступлением (по всей вероятности, принадлежавшим редактору этого издания С. Шлифштейну), предупреждавшим читателя об ошибках музыковеда:

Соллертинский несомненно переоценивает революционное значение творчества Берлиоза в первую половину его жизни (до середины 40-х годов). Мнимая революционность Берлиоза, как и всех вообще романтиков, уже в этот период не шла дальше показного фрондерства и внешнего протеста интеллигентно-индивидуалиста, отщепенца против обыденного буржуазного существования¹.

В лекции о музыке романтизма, прочитанной Соллертинским осенью 1937 года, опубликованной посмертно и ставшей одним из главных советских музыковедческих трудов на эту тему, автор прибег к ценностной оппозиции «реакционный»/«прогрессивный», которая призвана была помочь в разрешении вопроса о противоречивости этого течения².

Романтизм, подобно всем другим историческим стилям, неизменно трактовался лишь как один из этапов на пути от прошлого к будущему. Только революционный характер эпохи конца XVIII — начала XIX веков придавал ему особую «цену»:

Когда мы говорим о завоеваниях буржуазной французской революции XVIII века, о ее положительных итогах, мы наряду с достижениями экономическими и политическими в неменьшей степени ценим и тот грандиозный сдвиг, который произошел в личном мироощущении каждого из миллионов людей, прямо или косвенно затронутых революционной бурей. Романтизм в своей направленности чрезвычайно различен, туманен и сбивчив. Однако в прогрессивных своих проявлениях он является детищем революции и необходимым этапом³.

¹ [Шлифштейн, С.И.] От издательства // *Соллертинский, И.И.* Гектор Берлиоз / Проблемы музыкознания. Историческая библиотека. М., 1932. С. 2.

² *Соллертинский, И.И.* Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // *Соллертинский, И.И.* Музыкально-исторические этюды / под ред. М.С. Друскина. Л., 1956. С. 86-100.

³ *Рабинович, А.С.* Бетховен // *Рабинович, А.С.* Избранные статьи и материалы / под общ. ред. проф. М.С. Пекелеса; ред.-сост. Е.Л. Даттель; предисл. Д.Д. Шостаковича. М., 1959. С. 160. Данная работа собрана редакторами, согласно их собственному комментарию (Там же. С. 157) из фрагментов различных «бетховенских» материалов, частично опубликованных при жизни автора, частично — посмертно (А.С. Рабинович ум. в 1943). Их корпус относится к концу 1930-х — началу 1940-х годов.

В списке любимых публикой композиторов на первый план идеологи закономерно выдвигали тех, кто в наибольшей степени мог соответствовать амплу «революционера» либо «предтечи». Поскольку Бетховен, с точки зрения советских авторов, был кульминацией революционной линии в музыкальной классике, — возникала трудно разрешимая хронологическая коллизия: главный «революционер» в искусстве опережал своих «предтеч». В результате status quo все же восстановился, и «предшественниками», как уже говорилось, были назначены классики, родившиеся раньше Бетховена — Бах, Гайдн и Моцарт. Однако предпочтение, отдаваемое кому-либо из композиторов-романтиков, могло быть объяснено только их генетической связью с Бетховеном. С этого, например, начинал свою уже упомянутую брошюру о Берлиозе Соллертинский:

Место Бетховена в советской музыкальной культуре определено. Мы ставим вопрос о его «преемнике» Берлиозе. <...> В том-то и заслуга Берлиоза, что, не копируя «букву» Бетховена, он остался верным его «духу» и первый понял классовую сущность и великое идеологическое значение творчества Бетховена¹.

Особое место в этой ситуации постепенно закрепилось за Шубертом. Младший современник Бетховена, лишь ненадолго переживший его, он не мог всерьез рассматриваться ни как «предтеча», ни как «преемник» главного революционера музыкального искусства. Творчество его ни хронологически, ни содержательно никак не было связано с революционной тематикой. Но поскольку музыка Шуберта традиционно входила в постоянный репертуар российских исполнителей (пусть и незначительным числом его избранных шедевров), то вопрос о ее месте в современности неизбежно должен был прозвучать:

Как ни велико значение Шуберта, а он, к сожалению, не принадлежит к общераспространенным любимцам толпы: это — не то, что Шопен, Чайковский, Вагнер и даже Шуман. <...> Мне кажется, росту его популярности будет способствовать то, что, с революциями миновала аристократическая, да отчасти и буржуазная роскошь жизни, — и люди должны устремиться к простоте в искусстве².

¹ Соллертинский, И.И. Гектор Берлиоз. С.8.

² А. К-в [Коптяев, А.П.?] Шубертовский концерт филармонии // Жизнь искусства. 1922. № 6.

Русскоязычная литература о Шуберте «никогда не была очень велика», — как констатировал К.К. Кузнецов в статье, открывавшей сборник к 100-летию со дня смерти композитора, продолжая:

В этом отношении крайне любопытно, что даже нынешний, юбилейный, год вовсе не принес с собой того книжного потока, какой пронесся, да в сущности и продолжает еще нестись — в связи с прошлогодним, Бетховенским юбилеем¹.

Действительно, к моменту шубертовского юбилея в пореволюционной прессе насчитывалось лишь несколько разрозненных рецензий и заметок, связанных с именем композитора², монографическая брошюрка В.Г. Каратыгина, выпущенная Петроградской филармонией к 125-летию со дня рождения композитора³ и небольшая статья Б. Асафьева (Глебова)⁴. Год юбилея присовокупил к этому списку специальный номер журнала «Музыка и революция» (1928, №10) и краткий очерк А.К. Глазунова, приуроченный к международному композиторскому конкурсу на завершение «Неоконченной симфонии» Шуберта, объявленному американской звукозаписывающей фирмой «Колумбия»⁵, а также переводную биографию В. Дамса, долгое время остававшуюся единственной монографией о Шуберте на русском языке⁶.

¹ Кузнецов, К.А. Шуберт в новейших исследованиях // Венок Шуберту. 1828—1928. Этюды и материалы / тех. ред. проф. К.А. Кузнецова. М., 1928. С. 1.

² См. Франц Шуберт. Материалы для библиографического указателя // Венок Шуберту. С.79; а также: Франц Шуберт: русская библиография / сост. Ю.А. Степанова, Л.А. Дедюхина // Франц Шуберт и русская музыкальная культура: сб. ст. / отв. ред. Ю.Н. Хохлов, К.В. Зенкин, Е.М. Царева. М., 2009. С. 288-383; Стручалина, Э.А. Русская научная литература о Шуберте // Там же. С. 211-246.

³ Каратыгин, В.Г. Шуберт (1797—1922). Пг., 1922.

⁴ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Шуберт и современность // Современная музыка. 1927. № 26. С. 76-78.

⁵ Глазунов, А.К. Франц Шуберт. Очерк. Л., 1928. Именно участие в жюри этого конкурса послужило официальной причиной отъезда Глазунова за рубеж в июне 1928 года, завершившегося его невозвращением на родину. Подробнее об этом см.: Проскурина, И.Ю. А.К. Глазунов в музыкальной культуре русского зарубежья (опыт исторической и стилиевой реконструкции): дис.... канд. искусствовед. М., 2010.

⁶ Дамс, В. Франц Шуберт / пер. с нем. В.Э. Фермана под ред. и с предисл. проф. М.В. Иванова-Борецкого и с очерком В.Э. Фермана «Значение творчества Шуберта». М., 1928.

Объяснение, по-видимому, нужно искать в общей согласной оценке идеологичной природы его творчества. Е.М. Браудо так характеризовал это шубертовское свойство:

Если Бетховен в борьбе обрел свое право на то, чтобы считаться величайшим композитором 19 столетия и воспитателем человечества, то Франц Шуберт, напротив того, творил музыкальное вне всякой заботы об окружающем мире, в силу какой то едва ли им самим осознанной, духовной потребности. История музыки не знает примера большей специфически музыкальной одаренности, чем Шуберт¹.

«Специфически музыкальная одаренность» Шуберта становилась главной темой для размышлений о нем и одновременно преградой к осмыслению в параметрах нового мышления. Изданная к мемориальной дате литература в первую очередь фиксировала наблюдения о формах и стилистике его сочинений², о генезисе его творчества³ и влиянии, оказанном на последующие поколения музыкантов, в том числе и русских⁴. В этом отношении особенно любопытна брошюра А.К. Глазунова с ее сугубо «композиторским» восприятием творчества Шуберта и анализом его сочинений, нацеленным на практические, своего рода ремесленные выводы. Попытки опробовать на примере Шуберта социологический метод на практике приводили к тому, что исторический экскурс в эпоху европейского романтического движения довольно плохо пересекался с материалом его творчества. В монографической статье М. Пекелиса в юбилейном номере журнала «Музыка и революция» треть всего текста посвящена именно описанию «общественного момента», предвосхитившего и сопровождавшего

¹ Браудо, Е.М. Всеобщая история музыки. Т. 2. С. 172.

² Конюс, Г.Э. Шуберт и музыкальные формы // Венок Шуберту. С. 24-28; Брюсова, Н.Я. Ладовое истолкование «Двойника» // Там же. С. 29-38; Иванов-Борецкий, М.В. Вальсы Шуберта. Опыт стилистического исследования // Там же. С. 34-51.

³ Беляев, В.М. «Венгерский дивертисмент» Шуберта. К вопросу о восточных влияниях в европейской музыке // Венок Шуберту. С. 52-55; Кузнецова, В.[?] и Кузнецов, К.А. Германская песня до Шуберта. Нотографические и библиографические заметки // Там же. С. 56-69.

⁴ Алексеев, М. [П.] Первые встречи с Шубертом. Из истории русской музыкальной культуры // Венок Шуберту. С. 13-23.

появление Шуберта¹. Собственно музыкальной характеристике отведены только две с половиной страницы, представляющие некоторый вполне автономный по отношению к основной — исторической и биографической — части эпилог.

Более обстоятельно подошел к решению той же задачи В. Ферман в своем предисловии к выполненному им переводу книги В. Дамса, имевшем своей целью дополнить его документированное исследование «правильными» социологическими комментариями. «Духом времени» В. Ферман объясняет в результате не только эмоциональные контрасты, определяющие атмосферу шубертовской музыки, но и

...сочетание <...> объективной упадочности художественно-конструктивной формы и вместе с тем здоровым полнокровием подлинно-народной, идущей из общественных низов, демократизации искусства<...>².

И тут же вынужден признать коренное различие между двумя композиторами — ближайшими современниками и земляками:

Если каждая симфония, каждый квартет Бетховена являют собою какие-то разрешаемые в музыкальном плане философские проблемы, с одной стороны, и, с другой, с исключительной силой сконденсированные и художественно-претворенные идеи гражданственной морали, — то симфонии и квартет Шуберта, несмотря на свою внешнюю объемность, представляют полный отказ от каких бы то ни было художественно-монументальных или общественных идей³.

Стиль Шуберта, по характеристике Фермана, также принципиально отличен от бетховенского:

В то время, как у Бетховена мелодия является тематическим эмбрионом, первичной ячейкой музыкальной идеи, из которой вырастает в логически-законченной разработке вся стройная конструкция музыкально-тектонического сооружения, — почти всякая мелодическая тема Шуберта сразу же дается в цельном, завершенном, вполне сформированном виде. Дальнейшему развитию такие темы не поддаются, они в самом своем существе уже противоречат попыткам музыкальной диалектики: такую тему можно варьировать, изменять ее освещение и гармоническое окружение, разнообразить краски и т.д., но не развиваться в том смысле, как это понимали классики. <...> Поэтому и сонатная форма для Шуберта —

¹ Пекелис, М.С. Франц Шуберт // Музыка и революция. 1928. № 10. С. 15-18.

² Ферман, В.Э. Значение творчества Шуберта // Дамс, В. Франц Шуберт. С. 10.

³ Там же. С. 10-11.

не музыкальная борьба тем, как для Бетховена, а лишь медленное изображение переживаемых настроений в их последовательно чередующейся смене <...>¹.

Все эти различия, довольно точно описанные Ферманом, по новой «социологической» версии, активно разрабатываемой в это время в музыкальной науке, напрямую обусловлены историческими обстоятельствами:

Учащенный социальный пульс революционных лет вызвал усиление и концентрацию художественно-музыкальной динамики, что выразилось особенно заметно в симфониях Бетховена (но не в последних!). Послереволюционные годы, годы относительной общественной анемии, привели музыкальное искусство к некоторой статичности, обусловившей указанные выше эстетические особенности новой романтической школы симфонизма. Самая идея симфонизма, как кинетического начала, здесь в значительной мере снижается и уступает место идее музыкально-оркестровой живописи, идее художественной статики по существу².

Тем самым вполне логично предположить, что именно Бетховен, чье искусство во всем комплексе его характеристик порождено исключительно «учащенным социальным пульсом революционных лет» при зияющем отсутствии личности самого автора, не берущейся в расчет в этих рассуждениях, а не Шуберт, также взятый за скобки собственного творческого развития, но по умолчанию воспринимающийся как пассивное дитя «общественной анемии», может служить историческим аналогом современной Ферману ситуации «загнивающего Запада» и ориентиром на будущее. Ко всему прочему Шуберт охарактеризован автором предисловия как «исключительный лирик и миниатюрист по своей природе», невзирая на наличие в его творчестве большого числа крупных форм, включая симфонии, оратории, оперы и мессы, поскольку «большие по объему сочинения Шуберта с этой стороны никого в заблуждение ввести не могут <...>». Они являются следствием «импрессионистически-расплывчатого изложения» и «элемента типично-венской музыкальной болтовни»³. Искусство Шуберта «интимно», а не «монументально»:

¹ Там же. С. 11.

² Там же. С. 12.

³ Там же. С. 13.

Художественная стихия Шуберта — это мелкие музыкальные формы и в первую очередь песня и танец¹.

Закономерным финалом этих рассуждений становится «вопрос о значении творчества Шуберта для нашего времени, о некоторых исторических уроках этого этапа музыкальной культуры». В. Ферман видит ответ в тезисе о «народнических тенденциях романтиков»:

Песни Шуберта и оперы К.М. Вебера ценны для нас как раз с этой стороны, как показатели начинающейся демократизации музыкального искусства и пробуждения особенного интереса к подлинному народному художественному творчеству².

Изучение Шуберта и той школы «легкой музыки», родоначальником которой считает его Ферман, «представляет интерес прежде всего с точки зрения музыкально-бытовой»³.

В своем предисловии к переводу книги Дамса В. Ферману удалось заложить основы советской шубертианы, хотя во многих аспектах сформулированные им положения вступают в противоречие с реальностью творчества австрийского классика. Это обстоятельство проявляется, в частности, при сравнении с тем, что в том же 1928 году писал о Шуберте А.К. Глазунов:

Неправильно выставляют универсального творца в первую голову как создателя песни, в которой, конечно, он неподражаем. Не менее недостижим он, как инструменталист и симфонист. <...> Его романсы сильно отходят от обычного песенного склада, выливаясь в целые поэмы. Камерные и оркестровые произведения <...> поражают величию и грандиозностью замысла⁴.

В интерпретации знаменитого композитора — симфониста и мастера оркестра — музыка Шуберта предстает и монументальной и грандиозной. Именно его мастерству строителя большой формы и неповторимо оригинальной оркестровки посвящает Глазунов львиную долю своего эссе. Даже песня у Шуберта — отметим это особо! — видится русскому композитору крупной поэмой формой. Именуя его «чутким знатоком

¹ Там же.

² Там же. С. 18.

³ Там же. С. 14.

⁴ Глазунов, А.К. Франц Шуберт. С. 10, 19.

музыкального зодчества», Глазунов подчеркивает, что и в области вариаций им создан новый тип формы: «крупное сочинение на одну постоянную тему в измененных ритмах»¹. В центре же интереса Глазунова при всем восхищении миниатюрой и, в частности, песней оказывается шубертовская симфония.

Однако известный паритет крупных и малых жанров, характерный для творчества Шуберта, демонстративно не замечался, например, в тематическом выпуске журнала «Музыка и революция» того же 1928 года. За обобщающим очерком Пекелиса следовала статья Брюсовой о песенном жанре у Шуберта² — единственная публикация на страницах номера, посвященная непосредственно сочинениям композитора. Асафьев делился наблюдениями о венских музыкальных буднях в современности³, продолжая важнейшую для него в эти годы тему «оплодотворения» профессионального искусства «музыкой быта», то есть все теми же мелкими прикладными жанрами. А завершала поднятую на примере Шуберта тему «массовых жанров» статья заместителя заведующего Агитпропом Альфреда Курелла⁴ «Еще о путях создания массовой песни»⁵.

Явление Шуберта сопоставлялось, таким образом, с двумя актуальными проблемами — вопросе о месте искусства романтизма в советской культуре и значении песенных жанров. Даже захваченный своими многогранными интересами Асафьев в середине 1920-х годов, пусть и с некоторым очевидным «перебором», все же говорит о выдвигании на первый план современности творчества Шуберта. В трактовке Асафьева его

¹ Там же. С. 19.

² Брюсова, Н.Я. Песня Шуберта // Музыка и революция. 1928. № 10. С. 15-18.

³ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Музыкальная жизнь Вены (Впечатления) // Музыка и революция. 1928. № 10. С. 18-22.

⁴ Курелла, А. Еще о путях создания массовой песни // Музыка и революция. 1928. № 10. С. 26-28.

⁵ В дальнейшем рапмовская пресса, разумеется, не сошла с этого пути. Одним из немногих обращений к имени Шуберта осталась на ее страницах еще одна статья о песенном творчестве композитора, преследовавшая сугубо ознакомительные цели: Брук, М.С. Шуберт и его песни // За пролетарскую музыку. 1931. № 16 (26). С. 6-12.

музыка, рассмотренная с этих позиций, предстает почти идеальным воплощением новых идеологических чаяний:

Личное остается за ним, поскольку это он, благодаря инстинкту отбора и умению концентрировать в звуках общечеловеческие эмоциональные состояния, передает их в интонациях, волнующих множество людей. Передача эта протекает в неисчерпаемых, как неисчерпаема душевная жизнь, мелодических образованиях, пластичных и мягких, легко охватываемых слухом. Эмоционально чуткая мелодия движется на фоне простейших, но колоритных гармоний и мягких тональных сопоставлений. Она влечет за собой всю ткань и руководит гармоническими комплексами. Ее исток — песня. <...> Однако наивность и непосредственность не препятствуют монументальности стиля лучших шубертовских произведений¹.

Для характеристики Шуберта Асафьев использует здесь разом такие центральные дискурсы эпохи как «отбор», «массовость», «простота» и «монументальность». Ценной характеристикой является то, что музыка Шуберта «легко охватывается слухом» и ее развитие руководимо мелодией, она эмоциональна, наивна и непосредственна. И, наконец, в центр ее описания становится «песня».

Асафьев завершает этот реестр «полезных» свойств музыки Шуберта весьма откровенным признанием:

Но дело не в подробностях, а в том, что все перечисленные черты приближают музыку его к современным идеям возрождения мелоса. Для музыки важны сейчас не темы, из которых можно было бы выстраивать (независимо от наличия к тому способностей) музыкальные небоскребы, а простые и непосредственные, как суждения, как себедовлеющая мысль, мелодии².

Противопоставление «музыкальных небоскребов» как символа «американизма» идее «песенного мелоса» не может не наводить на мысль о коллизии противоборства адептов современничества с пролетарскими музыкантами. И, как это характерно для Асафьева, подобное заявление в устах лидера современничества звучало более чем двусмысленно. В сущности, уже здесь он приближается к той формулировке эстетической программы советского искусства, которую в 1948 году обнародует с высокой трибуны. Но и до этого она уже фактически будет реализована в образах

¹ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Шуберт и современность. С. 77-78.

² Там же. С. 78.

«песенной симфонии» и «песенной оперы». Можно сказать, что создание «песенной симфонии» пошло в начале 1930-х годов по пути, предуказанному Асафьевым еще в середине 1920-х. Конечно, это не были пути самой шубертовской симфонии, поскольку вообще значение в ней песенного элемента оспаривается другими жанровыми составляющими, как например, танцевальным началом, вопреки укоренившемуся описанными выше стараниями советской музыковедческой школы представлению (ср. тематизм Большой симфонии C-Dur — его вершинного симфонического опуса). Но обобщающая характеристика, данная Асафьевым столь разным симфоническим сочинениям австрийского композитора, вполне подходит этой ветви советского музыкального творчества, становление и развитие которой только намечалось. Другая же, в центре которой окажется симфоническое творчество Шостаковича, по-видимому, пойдет вслед за Густавом Малером, или, точнее, за той общей характеристикой его также весьма различных симфонических сочинений, которая выйдет из-под пера постоянного оппонента Асафьева и одновременно ближайшего друга и ментора Шостаковича И.И. Соллертинского в двух его работах о Малере 1932 года¹.

Заметим, что творчество Шуберта рассматривается Асафьевым не только в контексте создания модели нового искусства, но и в определенной степени в контексте идей строительства новой жизни и нового человека — как собственно музыкального творчества, так соответственно и

¹ Доказательству этой мысли был посвящен доклад Д. Редепеннинг (Гейдельберг) на конференции «Густав Малер и музыкальная культура его времени», состоявшейся в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского 18-20 окт. 2010 г. См.: *Редепеннинг, Д.* Чем обязан советский симфонизм Густаву Малеру? // *Густав Малер и музыкальная культура его времени.* М., 2013. С. 252-267. Об увлеченности ленинградских музыкантов Малером, уже начиная со второй половины 1920-х годов, пишет И.А. Барсова, называя такие кружки, где звучала его музыка в ансамблевом исполнении на одном или двух роялях, как «Новая музыкальная культура» (особый акцент делался там на Брукнере, Малере и Рихарде Штраусе, а среди участников был Асафьев) или «Брукнер-Малеровский энтузиастфэрайн» («душой» которого стал Соллертинский). См.: *Барсова, И.А.* Четырехручные переложения в творчестве и музицировании Дмитрия Шостаковича // *Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы / ред.-сост. О.Г. Дигонская, Л.Г. Ковнацкая.* М., 2007. Вып. 2. С. 174.

жизнетворчества. Неслучайно его статья заканчивается выводом о необходимости

...искания простого и непосредственного охвата бытовых явлений и изгнания риторики, всяких излишних нагромождений ради упрощения отношений к жизни и людям¹.

Музыка Шуберта, непосредственно отражающая, по определению Асафьева, и «душевную жизнь» и «бытовые явления», призвана была послужить оформлению нового мировоззрения. Естественно также, что тезис о «жизнеподобии» самой музыки Шуберта непосредственно вел к признанию ее «реалистичности».

Так, дискурсом «реализма» уже с 1920-х годов начинает поверяться значение всего романтического направления. Слово «реалист», потеряв в советском искусствоведении ясный типологический смысл, превратилось в своеобразную индульгенцию, выдаваемую критиками от имени «современности» художнику любого направления или любой эпохи. Монографические «портреты» композиторов XIX века, создававшиеся с 1930-х по 1970-е годы, часто сочетали в одном лице «романтизм» и «реализм».

Например, Соллертинский именно так писал о Берлиозе, а для доказательства сводил главное значение музыки французского композитора к ее программности, которую характеризовал как «реалистическую»².

Аналогичным образом характеризовал Шопена музыковед Александр Рабинович:

Во всех случаях Шопен как сын своего века остается романтиком, как великий гений — реалистом. <...> Романтика и реализм в искусстве Шопена неразделимы³.

¹ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Шуберт и современность. С. 78.

² Соллертинский, И.И. Гектор Берлиоз. С.4.

³ Рабинович, Д.А. Портреты пианистов. С. 223.

Показательно сравнение понимания и применения термина «реализм» Б. Пастернаком, противопоставлявшим его «романтизму», в частности, в знаменитой статье «Шопен» (1945):

Везде, в любом искусстве, реализм представляет, по-видимому, не отдельное направление, но составляет особый градус искусства, высшую ступень авторской точности. <...> Художественный реализм, как нам кажется, есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника и толкающего его на новаторство и оригинальность¹.

С этим пониманием «реализма» были связаны и программные (пусть и с присущей ему редкой своеобразностью) трактовки Пастернаком музыки Шопена. Но «разговоры об ундинах, эоловых арфах и влюбленных пери, которые должны дать нам представление о сочинениях Шопена, манере его игры, его облике и характере», источником которых служат «свидетельства таких выдающихся людей, как Генрих Гейне, Шуман, Жорж Санд, Делакруа, Лист и Берлиоз», писатель решительно отметил².

По Пастернаку, Шопен воплощает образы жизни и смерти в их непреложном «реализме» (о «реализме» в музыке и рассуждает Пастернак в связи с Шопеном):

Даже когда в фантазии, части полонезов и в балладах выступает мир легендарный, сюжетно отчасти связанный с Мицкевичем и Словацким, то и тут нити какого-то правдоподобия протягиваются от него к современному человеку³.

Разъясняя положения своей статьи позже, он, в частности, писал:

Она содержит определенный взгляд на реализм как на предельно высокую степень искусства <...>. Привычной мерой и практикой искусства становится романтизм, то есть легкая и поверхностная деятельность в узком кругу определенной культуры и определенных вкусов <...>⁴.

Понимая под романтизмом «не существовавшее когда-то литературное течение и не действующую школу, не степень развития искусства, но романтику как принцип, как производное, первоначальное, как

¹ Пастернак, Б.Л. Шопен // Пастернак, Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. / гл. ред. Д.В. Тевекелян; сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. М., 2004. Т. 5 С. 62.

² Там же. С.63.

³ Там же. С.64.

⁴ Пастернак, Б.Л. Письмо Л.Л. Пастернак-Слейтер. 4 нояб. 1959 (пер. с англ.). Цит. по: Пастернак, Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 5., коммент. С. 548.

литературу о литературе и любованию искусством самими художниками, в то время как творящий гений презирает искусство, являясь поклонником жизни в искусстве»¹, Пастернак противопоставляет, в особенности, искусство Шопена «непервоначальному» искусству разных художников и эпох, среди которых наиболее актуальным для него примером, по-видимому, является

...наш такой же условный социалистический реализм².

В своеобразной теории стилей, над которой в течение жизни работал Яворский, интерпретация термина «романтизм» сосредоточена на трактовке художественных феноменов Шопена и Листа. Трактую романтизм в череде других стилей в своей специфической и до сих пор так и не нашедшей внятного и стройного объяснения системе понятий, ученый выделяет несколько определяющих его черт, в центре которых стоит «ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ»:

Романтизм был стилем выявления и организации эмоций³;

Романтизм есть организация неустойчивой (IV—V принципы конструкции) эмоциональной взволнованности, эмоционального проявления, эмоционального состояния⁴.

Комментируя эти высказывания, Т.В. Цареградская справедливо замечает: «Сегодня такое определение выглядит, прямо скажем, туманным»⁵. Но пытается расшифровать смыслы основных позиций учения Яворского: «Само понятие “конструкция” он относил к мышлению, и это должно указывать на первенство рационального. Однако это такое рациональное, которое вырастает из бессознательного, постоянно обнаруживая себя в бесконечном диалектическом процессе “перевода бессознательного в

¹ Пастернак, Б.Л. Письмо Ренате Швейцер. 16 июля 1959 (пер. с нем.). Цит. по: Там же. С. 549.

² Пастернак Б.Л. Письмо Л.Л. Пастернак-Слейтер. 4 нояб. 1959 (пер. с англ.). Цит. по: Там же. С. 548.

³ Б. Яворский. Статьи. Воспоминания. Переписка. С. 503.

⁴ Там же. С. 549.

⁵ Цареградская, Т.В. Яворский, Лист и Шопен: к пониманию романтического в 20-е годы XX века // Романтизм: истоки и горизонты: материалы межд. науч. конф. памяти А. Караманова 24-26 февр. 2011 г. / ред.-сост. Т.М. Русанова, Е.В. Клочкова. М., 2012. С. 19-20.

сознательное”’. Принципы конструкции мышления — совершенно оригинальная концепция Яворского, первостепенная для понимания им искусства вообще. <...> ... Что значит “IV—V принципы конструкции мышления”’? Эта оригинальная мысль Яворского относится к представлению о том, что всякое мышление, в том числе и мышление эпохи, имеет в себе соотношение устойчивости и неустойчивости, что проявлялось на уровне всех входящих в стиль средств — как содержания, так и оформления: гармонии, формы. И если III принцип — это принцип классицизма, баланса, то IV и V принципы, характеризующие романтизм, — это принципы неустойчивости»¹.

Что же касается выдвижения Яворским на первый план категории эмоциональности, то, по его логике, «во главе эмоционального стоит волевое»². Главенство же Шопена и Листа в этом стиле «объясняется тем, что оба были предельно искренни, предельно правдивы в передаче его свойств»³:

Шопен и Лист выступили с пропагандой естественности, простоты, искренности, правды как с лозунгами нового содержания, нового выражения, новой конструкции⁴.

Между тем в контексте размышлений современников Яворского о природе романтизма его эзотеричная концепция обретает вполне конкретно-исторические смыслы. С одной стороны, права Цареградская, утверждая: «...трактовка романтизма даже в рамках одного временного периода (20-е годы) варьируется с точностью до наоборот. Браудо говорит о бегстве от действительности в сферу фантастического, Яворский — о выражении искренности, истинности и правды»⁵. Это фиксирует действительную ситуацию полемики о романтическом, поисков его определения, теснейшим другой же стороны, Яворский выражает одну из центральных антитез

¹ Там же. С. 20-21.

² Там же. С. 21.

³ Там же.

⁴ Б. Яворский. Статьи. Воспоминания. Переписка. С. 524.

⁵ *Цареградская, Т.В.* Яворский, Лист и Шопен: к пониманию романтического в 20-е годы XX века. С. 22.

современного ему дискурса о романтизме. Он соотносит его с новейшим дискурсом конструктивизма, но — сглаживая опасные крайности, обосновывая компромисс «сознательного и бессознательного», «рационального и эмоционального». В конечном счете вся его замысловатая риторика приводит к закреплению за Шопеном и Листом, снискавшими репутацию одних из наиболее «пламенных» и «неистовых» представителей «зрелого» романтизма (что в случае с Листом усиливается его глубинной религиозностью и известным мистицизмом), определений «естественности, простоты, искренности и правды», ассоциирующихся скорее с «раннеромантическим» и даже прямо «шубертовским» типом мирочувствования и высказывания. На память приходит даже «асафьевский» Шуберт, противопоставленный «конструктивизму» как «искусству музыкальных небоскребов». Яворский не противопоставляет, а примиряет подобные противопоставления. Но еще более, чем коллизия Шуберта в советских интерпретациях 1920-х, вспоминается пастернаковская трактовка шопеновского «реализма», с которой высказывания Яворского роднит тезис о «месте и времени», как «одном из главных принципов воздействия»:

Эмоциональность может быть вызвана лишь точно определенным, понятным, близким воздействием, и поэтому место и время являются одними из главных принципов воздействия, а воздействует понятное, близкое, т.е. свое, родное, своя природа, история своего народа, свой быт, своя этнография¹.

В такой формулировке «романтизм» Яворского оказывается также вполне «реалистическим». Но характерное уточнение, адресующее к «большому нарративу» «истории своего народа», в конечном счете уводит от сходства с суждением Пастернака, поскольку тот полемически противопоставляет критерий «правдоподобия» как «глубины биографического отпечатка» — «привычному романтизму» (в пастернаковском словоупотреблении, то есть типу высказываний в форме клише) и «нашему условному социалистическому реализму», а

¹ Б. Яворский. Статьи. Воспоминания. Переписка. С. 549.

предложенный Яворским большой нарратив «понятного» и «близкого» сближает его трактовку романтического как раз с этой самой условностью правдоподобно-реалистического.

Среди романтиков именно Шопен со временем становится очевидным фаворитом советской культуры. 1950-е годы с их подчеркиванием ценности национального поставят его на один пьедестал с русской «Могучей кучкой». Временами он даже будет выступать в роли борца за национальное искусство и — против «музыкального самогона» (то есть шлягеров). Таким, например, он несколько запоздало — уже в середине 1930-х — встает со страниц партийной прессы:

Шопен резко бичевал сторонников кабацкого опрощения народной музыки. Весь свой огромный талант, всю тонкость своего музыкального восприятия Шопен обратил на то, чтобы воспроизвести в совершенной художественной форме мотивы, живущие в народной среде¹.

Как певец польского восстания² Шопен оттеснил в созданной иерархии индифферентных к революционной тематике Шуберта, Шумана, Мендельсона, заметно приблизившись к Бетховену. Даже Лист с его артистическим имиджем трибуна венгерской революции явно уступал Шопену из-за своей «порочной» клерикальной биографии³.

Своеобразно сложилась в русской культуре XX века и судьба одного из главных в романтическом поколении претендентов на роль композитора-революционера — Джузеппе Верди. Восприятие и адаптация его наследия были теснейшим образом связаны с отношением к искусству его земляков,

¹ Браудо, Е.М. Фредерик Шопен (к 125-летию со дня рождения) // Правда. 1935. 22 февр.

² Об идеологической рецепции творчества Шопена в России см.: Купец, Л.А. Официальные образы русского Шопена (историографический экскурс).

³ Характерно, однако, что высокие оценки тех интерпретаций Листа, которые давал в своей фортепианной игре Г. Гинзбург, сопровождались оговорками и имели явно «реабилитирующий» характер. Так, Д. Рабинович писал: «<...> родным для пианиста оказывается не Лист “пафоса и скепсиса”, не “фаустовский” и не “мефистофельский” Лист, а Лист живописный, картинный, содержательный в блеске, искренний и внятный в лирике»; а Я. Мильштейн высказывался в том же духе: «в исполнении Гинзбурга Лист приобретает <...> светлую окраску» (Рабинович, Д. А. Портреты пианистов. С. 128).

получившему уже в дореволюционной России неприязненное прозвище «итальянщина».

III.6. «Итальянщина» и «маэстро революции»

Положение итальянской музыки в советской культуре было определено следованием традиции, обозначившейся еще в период становления русской национальной композиторской школы¹. Неприязненное отношение к бельканто, выпестованное русской демократической критикой XIX века, сделавшей этот стиль одиозным образцом «старого», «отжившего» искусства, «художественной неправды», в советское время еще более идеологизируется. Оно может быть точно проиллюстрировано приговором конца 1930-х годов:

Итальянская опера стала официальным искусством русской аристократии².

Крупнейшие представители культуры итальянского *bel canto* и их «серьезные» оперы показательным образом отсутствуют не только в рекомендованных к постановке в советских театрах репертуарных списках. Их имен нет и на афишах переходного периода, когда российский театр, еще не привлекая особого внимания цензуры из-за хозяйственных трудностей военного времени, держался по инерции на старом репертуаре. Несмотря на настойчивые рекомендации Луначарского обратить внимание на сочинения Россини и Беллини, о которых он напомнил театральной общественности в своей речи к 100-летию юбилею Большого театра (уже цитированной ранее), вся довердиевская оперная культура Италии ограничена в репертуаре российских театров в это время вездесущим «Цирюльником» и буквально

¹ Помимо солидных работ советского времени, затрагивающих эту тему (в частности: *Кремлев, Ю.А.* Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики XIX века. Т. 1—3; *Ливанова, Т.Н.* Оперная критика в России. Т. 1—2. М., 1966—1973; Т. 1 Вып. 1 совместно с В.В. Протопоповым); она интересно раскрыта в главе 10. «*Ital'yanshchina*» («Итальянщина») книги крупнейшего исследователя русской музыки Ричарда Тарускина: *Taruskin, R.* *Defining Russia Musically: historical and hermeneutical essays.* P. 186-236.

² *Шлифштейн, С.И.* Опера Глинки «Иван Сусанин» // Советское искусство. 1939. 22 февр.

парой других комических шедевров: «Тайным браком» Чимарозы и «Доном Паскуале» Доницетти. Но и появления этих названий в афишах 1920-х годов можно перечесть по пальцам. Оба сочинения были поставлены в сезоне 1920/1921 года по инициативе режиссера К.А. Марджанова, создавшего в Петрограде Государственный театр комической оперы¹. Однако и этому театру, и его московскому «преемнику», Театру комической оперы и оперетты, не суждено было просуществовать сколь-либо долгое время: в 1922 году московский «проект» Марджанова тоже закрылся. И только в 1950-х годах об этой части биографии знаменитого режиссера с горечью написал историк театра: «Критики и исследователи театра до сих пор недооценивают ту грандиозную работу, которую Марджанов провел в эти годы в Петрограде, воплощая цикл классических опер Доницетти, Чимарозы и Моцарта»². Причина такого «беспамятства» очевидна: этот репертуар трактовался Марджановым еще в духе эстетских поисков Серебряного века с его утонченным ощущением традиции театральной буффонады. К тем же названиям обращался К.С. Станиславский в своей Оперной студии³ — но и эти постановки, несмотря на статус Станиславского, не вызвали заметного резонанса. Эксперименты режиссеров, сформированных модернистской культурой предреволюционной эпохи, трудно было соотнести с задачей создания «советского комизма».

Решать эту задачу предлагалось по строго выверенной рецептуре:

Возьмите такую громадную область, как «страдания» буржуазии во время ее экспроприации, «центрострах» московского буржуа во время октября (сидение в погребах, устройство домовыми комитетами баррикад и т.д.). Наконец, наша деятельность: бумажная волокита в советских учреждениях с их раздутым

¹ До революции Марджанов (Котэ Марджанишвили) пропагандировал собственную концепцию «театра-праздника» и, помимо ярких новаторских спектаклей «обычного» театра, поставил несколько оперетт. В первые послереволюционные годы создал в Киеве эстрадный театр «Кривой Джимми». После закрытия театра комической оперы и оперетты в Москве Марджанов переехал в Грузию, поставил огромное количество спектаклей по пьесам грузинских, русских и западноевропейских драматургов и стал одним из основателей современного грузинского театра.

² *Крыжицкий, Г.К.* К.А. Марджанов и русский театр. М., 1958. С. 25.

³ Постановки «Тайного брака» Д. Чимарозы в 1925 году и «Дона Паскуале» («Дона Паскуале») Г. Доницетти в 1936 году.

канцелярским аппаратом, уплотнения «несчастной» буржуазии, квалификация рабисовских безработных и т.д.¹

Все это далеко от традиционных для героев оперы-буффа матримониальных забот, воспринимавшихся тем архаичнее, что в середине 1920-х сам институт семьи был поставлен под сомнение². «Севильский цирюльник» потому-то и стал исключением, что у него была своего рода «охранная грамота»: вторая часть дилогии Бомарше («Женитьба Фигаро») имела репутацию предвестницы и даже в некотором роде катализатора Великой Французской революции³. Советская «мода» на эту пьесу определилась в первые же пореволюционные годы⁴. Ее постановка на сцене МХАТ в 1927 году стала одной из наиболее безусловных удач театра, в которой идеологически точный выбор названия совпал с яркостью художественного воплощения⁵.

Воспринятая на фоне революционных событий, связанных с первоисточником Бомарше, его пьеса становится в большей или меньшей степени осознанной моделью для обретения «советского комизма». Л. Лебединский, взывая к необходимости создания советской комической оперы, писал:

Эта же живость, с которой смотрится «Севильский цирюльник» теми, кто знаком с эпохой великой Французской революции, заставляет нас думать, что если бы проводилась современная общественная сатира, она была и воспринята, и оценена, и любима массами⁶.

¹ Л. [Лебединский, Л.Н.] О комической опере // Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 19.

² Подробнее см.: Goldman, W.Z. Women, the State and Revolution: Soviet Family Policy and Social Life, 1917—1936. Cambridge, 1993. P. 101-143, 214-253.

³ См., например, характерное сообщение о постановке «Свадьбы Фигаро» в Александринском театре: Революционная пьеса [хроника] // Жизнь искусства. 1918. № 25.

⁴ 1918 — Александринский театр, 1919 — московский Театр-студия Художественно-просветительного союза рабочих организаций (ХПСРО), 1920 — киевский Театр им. Франко и Ярославский театр, 1921 — Малый театр, 1924 — Александринский театр, 1926 — ленинградский Большой драматический театр, 1927 — Вятский театр. Частота обращений к этой пьесе до конца 1920-х годов заметно превосходит дореволюционный период.

⁵ Реж. К.С. Станиславский, худ. А.Я. Головин, комп. Р.М. Глиэр.

⁶ Л. [Лебединский, Л.Н.] О комической опере. С. 19.

Как бы в ответ на этот призыв, типичная коллизия итальянской *opera buffa* воспроизводилась в сюжете незавершенной оперы «Молодость» Корчмарева: именно в традиционном оперном жанре поединок «старости» и «молодости» с неременной победой последней становился оплотом классического комического сюжета (самым известным образцом такой коллизии, несомненно, и является «Севильский цирюльник»). Вместе с тем стиль *bel canto* выполнял в опусе Корчмарева роль символа идеологически чуждой культуры. Действие открывается Прологом, в котором на просцениум выходит хор, как гласит ремарка, «выступающий от имени театра»:

Халтурное, вредное, пошлое, вздорное бей с плеча.

Мещанство и косность во всем обличай.

Подобный манифест является несомненной отсылкой к прологу прокофьевской «Любви к трем апельсинам», за год до того представленной впервые в России ЛГАТОБом. Однако здесь замышляется явное пародийное оппонирование: прокофьевский пафос был направлен на обновление и «омоложение» искусства, его языка и образов (заимствованных большей частью из «итальянского арсенала»), «Молодость» Корчмарева провозглашает судилище над устаревшим бытом и «обслуживающим» его «вредным» искусством. Образ этого искусства дан сразу же после открытия занавеса — некая обучающаяся пению девица Ляля, согласно ремарке, «упражняется у фортепиано». Ее ариозо — пародийный вокальный экзерсис на столь же пародийно упрощенном итальянском: своего рода шарж на арию оперы *seria*. Говоря по правде, шарж этот абсолютно условен: стилистика «арии» предельно далека от предполагаемого прототипа и на нее указывает только язык.

То, что этот эпизод глубоко симптоматичен, показывает еще один более поздний пример — опера бывшего асмовца Л.К. Книппера «Актриса»

(1942, незавершена)¹. Во втором действии ее главная героиня — певица, в период оккупации устранившаяся от борьбы с захватчиками и готовая продолжать занятия «чистым искусством» для «просвещенных» слушателей из их числа, — музицирует с немецким бароном, меломаном-гестаповцем. Музыкальным символом коллаборационизма художественной интеллигенции (традиционно подозреваемой в советское время в отступничестве) становится не музыка Бетховена или Вагнера, Баха или Шумана, а «итальянская» ария с неопределенным адресатом стилизации, чью национальную принадлежность уточняет лишь язык, столь же, впрочем, условный, как и музыкальный стиль этого фрагмента.

Стиль *bel canto* воспринимался новой аудиторией, по-видимому, и как эстетически чужеродный. Занятное свидетельство тому содержит письмо в редакцию сельского музрука:

Плохо также воспринимается деревней итальянская музыка; ей смешны бесконечные рулады, она любит ясно выраженное слово в пении, чтоб ясен был смысл песни (слушали по радио Доницетти, Беннини, [так! — *M.P.*] очень мало Россини)²

Самодостаточность виртуозности и мелодического богатства *bel canto* — *terra incognita*, остающаяся за пределами эстетического опыта широкого советского слушателя, как в эти, так и в последующие годы. Даже постперестроечный российский театр так и не освоил на должном уровне в соответствии с сегодняшними исполнительскими критериями мировой оперы эту часть итальянского репертуара, что особенно заметно на фоне впечатляющих успехов в нем отечественных исполнителей на ведущих зарубежных сценах. По сию пору удовлетворить свою тягу к этому виду искусства российской меломан может только с помощью безбрежных сокровищ аудиозаписи, но не в живом звучании театрального спектакля. Исключений почти не случается.

¹ Клавир оперы хранится в архиве композитора в ВМОМК им. М.И. Глинки (Ф. 125. Ед. хр. 108).

² *Болычевцев, Г.Л.* Чем живет деревня в области музыки. С.16.

По-видимому, поиск доступного «смысла» музыкального высказывания вызывал у широкой российской публики потребность в знакомых формах выражения, которые в силу своей привычности представляются «естественными», «жизнеподобными». Идея «жизнеподобия», казалось бы, отвечала тезису о движении к подлинно реалистическому искусству, который прозвучал уже в начале 1920-х годов как центральный в программе строительства советского музыкального театра. Однако ее трактовка на практике зачастую расходилась со вкусами той же самой широкой аудитории. «Жизнеподобие» применительно к музыкальному искусству неизбежно взывало к речитативному стилю, ориентированному на особенности вербального высказывания. Наиболее «конвенциональным» предложением такого рода был веристский стиль, возникший на рубеже XIX-XX веков в операх П. Масканьи и Р. Леонкавалло как гибрид развитой мелодики итальянской школы, представленной в традиционных оперных формах, новым исполнительским каноном, который можно охарактеризовать как «эстетику крика». В 1920-х годах «эстетика крика» нашла развитие в экспрессионистском направлении на музыкальной сцене. Наиболее радикальными историческими примерами оставались к этому времени «Каменный гость» Даргомыжского и «Женитьба» Мусоргского, демонстрируя широту понимания термина «реалистический».

В контексте искусства, ищущего разгадку реалистического метода на оперной сцене, когда даже деятельность Большого театра было решено подчинить художественному руководству МХТ для выработки реалистической эстетики в оперных и балетных постановках, ближайшим образцом могло бы стать искусство итальянских веристов — наиболее явное, если не единственное, выражение реалистической эстетики в музыке. Луначарский даже связывает это направление не только с «Кармен», которая чуть позже получит в советском музыкознании устойчивую характеристику «реалистической музыкальной драмы» (о чем речь пойдет несколько позже), но и со стилевыми поисками Мусоргского в области передачи речевых

интонаций — той сферы его новаторства, которая обретет особую цену в последующие десятилетия:

Следующим этапом рода, созданного Бизе, была веристская драма, которая у нас дала попытку Мусоргского «Женитьба», [а] в Италии довела до Леонкавалло¹.

Горестная констатация «довела до Леонкавалло», звучащая едва ли не эвфемизмом выражения «довела до беды» — не случайная оговорка. Как ни странно, нарком просвещения призывает не обращаться к веризму в качестве стилевой модели для советской оперы Луначарский, видя в веризме опасную для судеб музыкального театра тенденцию «обытовления», «омещанивания» оперы²:

Веристскую драму вы все знаете. Эта итальянская школа дает мелодраму из жизни маленьких людей. Разыгрывается какой-нибудь конфликт, где получает развитие страсть любви, ревности и т.п. К этому роду музыкальной драмы мы должны отнестись отрицательно, так как тут, в сущности, не музыкальная драма, а драма с музыкой, драматизированная опера, но взаимопроникновения музыки и драмы, которое должно быть в настоящей музыкальной драме, нет³.

Характерно, что «драма с музыкой», которую нарком, говоря о веризме, оценил как эстетически и идеологически сомнительный жанр, во второй половине 1920-х годов стала очень быстро развивающимся жанром советского музыкального театра. В числе сочинений подобного рода самыми известными стали «Северный ветер» (1930) Льва Книппера и «Лед и сталь» (1929) Владимира Дешевова. Но «мещанское» (читай «человеческое», «индивидуальное») решительно выведено за пределы этих сочинений. Все они целиком и полностью посвящены революционной «массе», ее героизму, жертвенности и историческим свершениям.

¹ Луначарский, А.В. О музыкальной драме. С. 11.

² Подобный взгляд на историю оперы, ее специфику и перспективы разделялся и другими теоретиками музыкального театра. Ср., например: «Натуралистическая тенденция последних годов прошлого века стремилась сделать оперу “реальной”, несмотря на очевидный абсурд этой задачи (Мусоргский, “веристы”). <...> Требование натуралистичности совершенно отпало теперь — это живой анахронизм» (Сабанеев, Л.Л. Музыка, сцена и современная проблема искусства // О театре. Тверь, 1922. С. 143, 146).

³ Луначарский, А.В. О музыкальной драме. С. 11.

В то время, когда Немирович-Данченко в Музыкальном театре своего имени занимается выработкой канона «советской оперы» в образе «советской пьесы с музыкой»¹, его вечный оппонент, соратник и соперник Станиславский, словно бы в пику этим поискам, ставит «Богему» Дж. Пуччини на сцене собственной Оперной студии (1927). Причины обращения к этому названию парадоксально формулируются этим заядлым реалистом и одновременно старым поклонником итальянской оперы как возражение против примата драмы над музыкой:

В этой постановке мы исходим из тех же принципов, которые вложены вообще в работу Оперной студии. Мы идем от музыки. Мы стремимся понять, что хотел композитор передать в своем музыкальном творчестве, объяснить каждую паузу и каждый аккорд и выразить все это в соответствии с психическими переживаниями артиста и его драматическими действиями. <...> Опера Пуччини «Богема» взята для постановки в нашей Оперной студии не случайно. Я смотрю на Пуччини как на одного из таких композиторов, которые наиболее подходят к осуществлению в условиях поставленных задач².

Однако веризм все же не стал сколь-либо влиятельным стилистическим ориентиром для советских композиторов по двум важным причинам. Во-первых, упреки в сходстве с веристскими способами высказывания — якобы устаревшими и «избитыми» — были «дежурным блюдом» критических выступлений, адресованных советской опере в первое десятилетие ее существования, хотя не имели под собой реальных оснований. Веристы привычно упоминались в обвинительных пассажах раннесоветской критики «через запятую» с одиозными на тот момент русскими классиками. Во-вторых, в музыке сходную с веризмом проблематику освоил немецкий экспрессионизм — но позже и с иными акцентами. Экспрессионизм воспринимался, как более новое, свежее веяние.

Советские композиторы с увлечением погрузились в мир музыки Альбана Берга и с запозданием вошедшего в моду в СССР Густава Малера, одного из предшественников экспрессионизма. Ярчайший пример такого

¹ Подробнее см. об этом: *Марков, П.А.* Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М., 1960. С. 208-214.

² Станиславский — реформатор оперного искусства. Материалы, документы / сост. Г.В. Кристи, О.С. Соболевская; предисл. и коммент. О.С. Соболевской. М., 1977. С. 138-139.

«погружения» — «Леди Макбет Мценского уезда», в которой Шостакович взял за основу сюжет, из которого могла бы родиться «правильная» веристская опера: кровавая история физиологических страстей, разворачивающаяся в «темной» патриархальной деревенской среде (для экспрессионизма гораздо привычнее городской пейзаж, как и в целом урбанистическая тема). Но осмыслялся этот сюжет через призму экспрессионистского гротеска, вовсе не свойственного веризму. Современная же критика (еще до выхода печальной памяти редакционной статьи «Сумбур вместо музыки») расслышала в звучаниях оперы исключительно «австро-немецкий» звуковой комплекс от Вагнера до Малера¹.

Еще более двусмысленным, чем к веризму, было отношение идеологов советской музыки к творчеству Джузеппе Верди. С одной стороны, его имя значилось практически в любой оперной афише российских столиц или провинциальных городов. С другой стороны, идеологическая оценка его сочинений сформировалась не сразу, а потому вокруг их легитимности на советской сцене разгорались жаркие дебаты.

Музыка Верди — и только она! — оказывается олицетворением старого искусства в «Открытом письме рабочим» Маяковского (1918):

К вам, принявшим наследие России, к вам, которые (верю!) завтра станут хозяевами всего мира, обращаюсь я с вопросом: какими фантастическими зданиями покроете вы место вчерашних пожарищ? Какие песни и музыки будут литься из ваших окон? Каким Библиям откроете ваши души?

С удивлением смотрю я, как с подмостков взятых театров звучат «Аиды» и «Травиаты» со всякими испанцами и графами, как в стихах, приемлемых вами, те же розы барских оранжерей и как разбегаются глаза ваши перед картинками, изображающими великолепие прошлого.

Или, когда улягутся вздыбленные революцией стихии, вы будете в праздники с цепочками на жилетах выходить на площадки перед вашими районными советами и чинно играть в крокет?

Знайте, нашим шеям, шеям Голиафов труда, нет подходящих номеров в гардеробе воротничков буржуазии...²

¹ *Острецов, А.А.* «Леди Макбет Мценского уезда» // Советская музыка. 1933. № 6. С. 10-32.

² *Маяковский, В.В.* Открытое письмо рабочим // *Маяковский, В.В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 12. Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917—1930 / подгот. текста и примеч. А.М. Ушакова. М., 1959. С. 8. Опул. в: «Газета футуристов». 1918. № 1 (15 марта).

Воскресный крокет и цветочные оранжереи причудливо совмещаются с упомянутыми операми Верди, не располагающими ни одним из этих атрибутов. Перечень, общим «знаменателем» которого является разве что театральная гардероб, обесмысливает и сами упомянутые в открытом письме музыкальные сочинения. В руках поэта-футуриста они превращаются в ту «ветошь старого искусства», которая погибнет в очистительном «взрыве Революции духа»¹.

В первые же месяцы после Октябрьской революции на афишах обоих московских оперных театров значится «Травиата», в Большом идет «Аида», в театре Зимина — «Риголетто». Рядом с ними в предреволюционные годы значились также «Фальстаф», «Отелло», «Дон Карлос» и «Бал-маскарад». На несколько лет этот и без того далеко неполный список вердиевского наследия оказывается не только усеченным до трех названий, но и постоянно находится под угрозой дальнейшего сокращения. Причина — гонения на оперных «царей и бояр» со стороны «идейно грамотных» рабкоров. «Аида» как «опера про жрецов» вызывает особую неприязнь — Луначарский вынужден «отбивать» ее у критиков, заявляя:

Я знаю многих людей, до умопомрачения любящих «Аиду» и при этом принадлежащих нашей партии².

Действительно, постановка Большого театра 1922 года³ пользовалась у публики чрезвычайным успехом. Не желая признавать очевидное, в спор с наркомом по поводу «Аиды» вступил в 1923 году Керженцев, в сущности, говоря не столько о ней, сколько о самом жанре и его перспективах в советском государстве:

А. В. Луначарский в своих статьях и речах о театре несколько раз указывал, что опера и балет чрезвычайно хорошо воспринимаются новой демократической аудиторией и во многом ближе ей, чем чистая драма. Я считаю это утверждение необоснованным. Конечно, если бы перед нами был выбор между гениальной

¹ Там же.

² Цит. по: Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября. Октябрь 1917—1920. Хроника. Документы. Материалы. С. 49.

³ Дир. В.И. Сук, реж. В.А. Лосский.

оперой на героическую тему, скажем, из французской революции, — и любой из пьес Ромен Роллана из этой эпохи, то, конечно, а priori можно было бы сказать, что опера будет иметь большой успех. Но сейчас нам приходится сравнивать две различных величины: традиционную оперу и драму, отвечающую новым стремлениям — «Аиду» и «Зори». В том, что найдет больший отклик у пролетарской аудитории, сомневаться не приходится¹.

Эти обстоятельства начала 1920-х годов позволяют понять, почему на страницах повести Михаила Булгакова «Собачье сердце» (1925) именно «Аида» фигурирует в качестве любимого сочинения профессора Преображенского². Более одиозного символа культуры прошлого невозможно было по тем временам придумать. Широкое хождение на страницах прессы, в том числе и музыкальной, в это время получают термины «жрец» и «жречество», резко обличающие (в противовес предреволюционной традиции) индивидуализм профессионала. Профессионализм в свою очередь настойчиво наделяется негативными с точки зрения времени религиозными коннотациями, которые проступают не только в использовании самого этого определения, но и во всем контексте рассуждений о музыкальном академизме. Эта же идеологема объясняет наличие странной, на первый взгляд, детали интерьера в буржуазной квартире из кинофильма «Веселые ребята», снятого почти десятилетием позже. Камера несколько раз выхватывает на заднем плане икону с горящей лампадой в роскошном окладе, которая висит в углу над роялем, где молодая хозяйка пытается извлечь из себя подобие вокализа. Диссонирующая со светскостью и авантюристкой обеих хозяек этой московской квартиры, эта их косвенная характеристика снова отправляет нас к теме «жречества» и его связи с классическим искусством.

Тот же контекст, в частности, разъясняет, почему профессор Преображенский, ратуящий за «разделение труда» («В Большом пусть поют,

¹ Керженцев, П.М. Творческий театр. 5-е изд. С. 225.

² О музыкальной драматургии повести «Собачье сердце» писали неоднократно, предлагая свое объяснение ее роли, в том числе: Бэлза, И.Ф. Партитуры Михаила Булгакова // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 61-63; Черкашина-Губаренко, М.Р. Призрак оперы в прозе Михаила Булгакова // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 77-84.

а я буду оперировать»), сопровождается на страницах повести многозначительным лейтмотивом хора жрецов «К берегам священным Нила». В отточенной музыкальной драматургии «Собачьего сердца» лейтмотив жречества противопоставлен хоровому пению революционных песен, врывающемуся на страницы повести и нарушающему уют профессорской квартиры. Так с помощью музыки Верди Булгаков противопоставляет профессионала-«жреца» дилетантской и агрессивной «массе», налаженный уклад прошлой жизни — хаосу безвременья.

Но и среди самих «жрецов» музыкального искусства отношение к Верди было далеко неоднозначным. Приведу лишь один в высшей степени характерный пример.

В ноябрьском номере журнала «Современная музыка» за 1924 год (№ 11) появилась программная статья Асафьева (под псевдонимом И. Глебов) «Кризис личного творчества». Из Москвы незамедлительно откликнулся Н.Я. Мясковский:

Здесь у нас произвела ужасающее впечатление Ваша статья о «Кризисе личного творчества». <...> Композиторы из более чутких — в не- котором недоумении — не могут связать начало с концом, не совсем удовлетворены выводом (а есть ли он?), но чувствуют зерно правды, потому что статья попадает в большой зуб. <...> Но боюсь, что Вы устремляетесь тоже по слишком легкому пути разрешения вопроса — по линии наименьшего сопротивления: ваш потребитель — мужик, значит, пиши мужицкую музыку. Это я грубо выражаюсь, но мысль почти такая, как это выражено в Вашей статье, — Вы ждете Верди! Но я не уверен, что это единственно верно. Тогда тот же вывод должен быть сделан и для литературы и т.д. (долой «роман», «поэму» и т.п.). Но почему — разве остался только «мужик», разве интеллигенции совсем уж нет? И не будет?.. Сомневаюсь. Хотя бы по следующему — пока есть пишущие и в особенности музыку (хотя бы мужицкую), им-то пища ведь тоже нужна, которая толкала бы их хотя бы к дальнейшему совершенствованию, а я при всем желании не могу питаться той же пищей, которую вырабатываю, мне нужно отличное, мне нужна новизна, мне в своем искусстве нужна культура, высшая ступень, для того, чтобы я мог оставаться творцом; то же не только для сочинителей, но и для исполнителей, ведь цех-то наш теперь не так уж мал!¹

¹ Н.Я. Мясковский — Б.В. Асафьеву. 5 дек. 1924 г. Цит. по: *Ламм, О.П.* Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Советский композитор, 1989. С. 167. Характерно, что это письмо написано в тот период, когда Мясковский, работая над Восьмой симфонией, попал в «стопор»: «Эскизы Восьмой симфонии так и лежат неотделанные, об инструментровке не думаю» (Там же. С. 166-167).

Асафьев тут же ответил:

Как всегда вы и только вы меня понимаете (по поводу статьи). Именно — мучительное искание выхода <...> Весь ужас в том, что композиторы не хотят знать, что то, что большая симфония или поэма делают для одного круга людей, то хороший хор или хорошая песня сделают для другого. Но разве из искания обобществления и объ- единения следует отрицание высших форм? Разве из-за того, что есть мысли, понятные массе, нужно жечь Канта? Я нигде этого не говорю. А возьмите культуру Вены (Гайдн, Моцарт и Зингшпилисты, Шуберт, Малер, Шенберг) и вообще музыкальную культуру Германии? Мы должны к этому идти, если не хотим заниматься самоубийством, и думаю, что старание обвинить меня происходит от пагубного желания избежать чувствуемой всеми неловкости и лицемерия¹.

В полемике профессионалов о «музыке будущего», как именуется в прессе тех лет музыка, в наибольшей степени выражающая дух произошедшей революции, пример Верди оказывается негативным: это «мужицкий композитор» — символ не только простонародной музыки, но и примитивизма средств. Заметим, что оппонирующий Мясковскому Асафьев будет отстаивать свою мысль не с помощью «идеологической реабилитации» Верди, а приведя в пример неоспоримый авторитет австро-немецкой традиции («возьмите культуру Вены... и вообще музыкальную культуру Германии»). И это в целом характерная позиция. Ориентирами творчества советских композиторов в жанре оперы в разные годы будут «народная музыкальная драма» Мусоргского и французская «большая опера»², немецкие образцы стиля «новой вещественности» и «Sprechoper» (разговорная опера [нем.]), омузыкаливающая драматическую пьесу, вагнеровская лейтмотивная драматургия и французская лирическая опера, песенный тематизм доглинкинской оперы и лирико-драматический стиль Чайковского, — но отнюдь не принципы вердиевского письма. Именно Асафьев в том же 1924 году использует музыку Верди (присовокупив к ней ярчайший образец французской «лирической оперы») в качестве наиболее одиозных примеров вульгарного вкуса толпы:

¹ Б.В. Асафьев — Н.Я. Мясковскому. 8 дек. 1924 // Там же. С. 167.

² Возможно, послужившая в свое время образцом для самого Мусоргского, о чем всегда умалчивала русская «мысль о музыке».

Самая же главная беда сказывается в том, что вновь приобщаемый к музыке городской слушатель проявляет в подавляющем большинстве случаев доподлинно мещанские вкусы и требует отклика на антихудожественные потребности: ему милы пошлые куплеты, его завораживает музыка эксцентрическо-танцевального жанра, на его чувствительность действуют дешевые опереточно танцевальные напевы, а в самом лучшем случае сентиментальные мелодии «Риголетто», «Травиаты» и «Фауста». <...> Остановить это разложение одним только исполнительским производством и количественно значительным навязыванием музыки различным слоям населения — нечего и думать¹.

А Малков, как бы отвечая ему, тогда же напишет:

Спросите у музыканта-профессионала, какого он мнения о «Фаусте», «Богеме», «Травиате», «Риголетто» и т.п., и вы увидите презрительную мину на его лице. А публика, которая очень охотно посещает Вагнера и Мусоргского, не менее любит и эти ничтожные в глазах музыкантов произведения².

Показательно, что исключение «Аиды» из репертуарного плана Большого театра в конце десятилетия (в сезон 1928/1929 годов) было мотивировано уже не сюжетными перипетиями (присутствием на сцене «царей» и «жрецов»), а ее оценкой как

... одной из самых типичных опер итальянщины со всеми отрицательными сторонами этого жанра оперы.³

И через десяток лет в полемике о путях современного композиторского творчества Верди остается чаще всего негативным примером. Так, в передовице журнала «Советская музыка» за 1940 год, открывающей дискуссию о советской опере и выражающей по традиции этого времени неоспоримую официальную точку зрения, говорится:

Нередко талантливые молодые композиторы, не нашедшие времени для того, чтобы овладеть техникой оркестровой полифонии, высокомерно декларировали «принципиальное» нежелание обогащать свой оркестр, кивая в сторону молодого Верди, у которого-де был в руках не симфонический аппарат, а «громкая аккомпанирующая гитара»⁴.

¹ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Кризис музыки (Наброски наблюдателя ленинградской музыкальной действительности). С. 107.

² Исламей [Малков Н.П.] Музыка в домашнем быту // Жизнь искусства. 1924. № 12. С. 7.

³ Цит. по: Блюм, А.В. За кулисами «министерства правды». Тайная история советской цензуры. 1917—1929. СПб., 1994. С. 169.

⁴ Советская опера [редакционная статья] // Советская музыка. 1940. № 10. С. 10.

Вместе с тем сам принцип «усвоения» мирового классического наследия оставался общепринятым, и влияние его с годами лишь усиливалось. Следствием его становилось стремление превращать «хорошую» музыку в «полезную». Широчайшая популярность Верди провоцировала советских музыковедов именно на такую интерпретацию. Со временем трактовка творчества Верди подвергается последовательной идеологической трансформации. Созданная мировой вердианой репутация Верди как «певца итальянской революции» и «видного деятеля Рисорджименто»¹ становится его единственной и исчерпывающей характеристикой. Поэтому постановки вердиевских опер в самых разных вариантах определяются именно этим ракурсом оценки.

Попытки всесторонне «революционизировать» вердиевские сочинения путем переделки либретто совершались на протяжении 1920-х — 30-х годов неоднократно. Этапной на этом пути представляется работа Станиславского в течение 1930-х годов в Оперно-драматической студии своего имени над постановкой «Риголетто»². Ее главное значение заключалось не столько в художественном результате, сколько в воздействии самих прокламируемых задач этой работы на театральную практику и художественную идеологию времени. Уже режиссерские «поиски сверхзадачи» отчетливо продемонстрировали определенную тенденцию в подходе к сочинению В. Гюго — Дж. Верди. Вот материалы одного из первых обсуждений предстоящей работы:

¹ Малоизвестен тот факт, что титул «маэстро итальянской революции» (“maestro della rivoluzione italiana”) Верди получил лишь посмертно — в некрологе, написанном его младшим коллегой П. Масканьи (*Mascagni, P. In morte di Guiseppe Verdi // Riviste d’Italia. 1901. P. 262*).

² Оперно-драматическая студия им. К.С. Станиславского была открыта в качестве преемницы Оперной студии-театра его же имени осенью 1935 года. Режиссерский план спектакля зафиксирован уже в письмах 1929—1930 годов, замысел же принадлежит к еще более раннему времени. Премьера состоялась в марте 1939 года.

*Кристи*¹. Прежде чем приступить к работе, нам хочется получить от вас, Константин Сергеевич, некоторые указания, которые помогли бы нам сразу встать на верный путь. Ведь тема «проклятия», с которой начинается опера, красной нитью проходит через всю оперу. Это рок, довлеющий над человеческой судьбой.

Станиславский. Музыки точно не помню, но что же там?

Кристи. В интродукции проходит тема Монтероне, то есть его проклятье, которое потом имеет большое значение.

Станиславский. Очень трудно теперь на этом основать работу и оправдать события так, чтобы это было приемлемо для современной публики. Проклятье пойдет само собой, но не нужно подчеркивать его мистическую сторону. Если это в опере есть, то понимай, как хочешь, но подчеркивать это сейчас нельзя. Здесь от мистической стороны нужно перейти на другую — более современную.

*Лоран*². Что зритель получит, уходя со спектакля, в чем собственно здесь дело? Раньше уходили и говорили, что да, все-таки рок над человеком всемогущ, управляет судьбой. А теперь?

Станиславский. Едва ли сейчас мистику нужно подчеркивать. Но есть какой-то фатум в самой фабуле, который довлеет над Риголетто — это остается. Этого избежать нельзя. Это отражено в роли Риголетто, в его лейтмотиве. Но есть и другой лейтмотив — у Герцога. Это его характеристика. Весь Герцог сделан очень легким, а Риголетто тяжелым.

В опере показан быт дворца, в ней есть осуждение власти. Развратное правительство — это во всех случаях остается. Эту сторону можно сейчас подчеркивать, не потому, что мы хотим подойти в опере тенденциозно, но потому, что деспотизм всегда критиковался во всех либеральных произведениях и особенно в русских произведениях. Положительных образов у нас в литературе очень мало, у нас больше отрицательные. <...> Все-таки на первом плане, в той или другой форме, будут — угнетаемые и угнетатели. Это все-таки будет наиболее яркая краска в опере, и она не может быть другой потому, что это так на самом деле и есть... Ведь эта линия в музыке есть?

*Муромцев*³. Трудность в том, что в конце концов угнетаемые караются. В этом есть противоречие, особенно в смысле современного направления.

Станиславский. Но ведь в большинстве трагедий есть угнетатели и угнетаемые, и в конце концов угнетаемые погибают. Ведь если угнетаемые одержат верх, то тогда может выйти мелодрама, — в мелодраме всегда гибнет угнетатель.

Муромцев. Но в смысле современного звучания лучше было бы именно такое окончание.

Станиславский. Ну, что же — тогда посадите Герцога в мешок вместо Джильды... (смех). Ведь все-таки сюжет не изменишь — она умирает. И ведь в жизни так бывает.

*Алексеев*¹. Когда была написана эта опера, то хотели название дать «Проклятье Монтероне»².

¹ Кристи Григорий Владимирович (1908—1973) — режиссер, театровед. С 1933 — режиссер Оперного театра им. Станиславского. Популяризатор его педагогического наследия и публикатор его трудов.

² Лоран Юрий Николаевич (1894—1965) — певец, оперный режиссер. Режиссер Оперной студии К.С. Станиславского, затем театра его имени (1924—1948).

³ Муромцев Юрий Владимирович (1908—1975) — пианист, оперный дирижер. Окончил Муз.-пед. институт им. Гнесиных (фортепиано — Е.Ф. Гнесина). С 1935 — дирижер-ассистент Н.С. Голованова в Оперной студии им. К.С. Станиславского. Зам. директора (1946—1951), затем ректор Муз.-пед. института им. Гнесиных (1953—1970), зав. кафедрой оперной подготовки (1955—1957). Директор Большого театра (1970—1972).

Станиславский. В то время мистика была очень сильна в сознании людей, но сейчас она не нужна.

Лоран. Новый текст, за исключением отдельных мест, поможет нам избежать мистики.

Станиславский. Это имеет очень большое значение.

Лоран. Но в процессе работы, возможно, будут изменения.

Станиславский. Это неизбежная вещь. Но во всяком случае это большой плюс для успеха дела, потому что это очень важно. <...> Как поймет это современный слушатель и зритель? Ведь это можно воспринять с точки зрения человеческого страдания, а не непременно мистики. Современный зритель даже не знает того, что для нас, стариков, казалось мистикой. Теперь ведь зрители подойдут по-другому. Вот именно: угнетаемые — страдающие, простые люди, угнетаемые и страдающие. И вот в первом акте, где показывается тюрьма, колодники — этот момент должен быть выделен. Увод Монтероне в башню — это нужно подчеркнуть. Целые толпы людей, три этажа тюрьмы... <...>. Сыграйте музыку проклятья Монтероне в начале второго акта³.

Разговор в высшей степени показательный и прозрачный в смысле намерений и опасений членов постановочной группы. Станиславский говорит о себе, как одном из «стариков», для которых мистика была важной частью жизни, о чем «нынешние» представления не имеют: с современной позиции никакой мистики нет, а есть «угнетенные» и «угнетаемые». Слуховая нечуткость Станиславского и его музыкальный дилетантизм позволяют великому режиссеру драматического театра не только не услышать неоднократно возникающий на протяжении оперы единственный ее лейтмотив — «лейтмотив проклятия», но и причислить к лейтмотивам то, что им вовсе не является — тематизм Риголетто и герцога. Анекдотично и забывание начала оперы постановщиком — самых первых ее и столь символических тактов. В своих вынужденных поисках «контакта с современностью» Станиславский интерпретирует либретто оперы, минуя ее музыкальную специфику, которая может увести в опасную сторону. Либретто же, по общему признанию, требует переделки. Замена текста, о

¹ Алексеев Владимир Сергеевич (1861—1939) —театральный деятель, оперный режиссер и педагог, старший брат и сподвижник К.С. Станиславского.

² Первым авторским вариантом названия оперы было «Проклятие» (См.: *Rescigno, E. Dizionario verdiano. Milano, 2001. P. 666-667*).

³ Станиславский — реформатор оперного искусства. С. 175-177.

необходимости которой говорят участники обсуждения, весьма целенаправленна¹:

Герцог. Борса, послушай, забыл тебе сказать я, что в храме пленился чудной незнакомкой.

Борса. Верно, синьора княжеского рода?

Герцог. Нет, мещанка, дочь народа².

Сюжет «Риголетто» «сдвигается», таким образом, к сюжету любимой в те годы театрами пьесы Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» или «Фенелле, или Немой из Портичи» Обера — Скриба (с обращения к этому сочинению, как уже говорилось выше, началось «революционизирование» оперного репертуара. Не случайно соблазнение «дочери народа» развратным властителем в «Риголетто» приводит, по мысли Станиславского, к «бунту шутов». Именно эта сцена была в его представлении кульминационной. Ради нее он вводил в действие этих постоянных спутников Риголетто, и ради нее на сцене возникал символ тюрьмы — трехъярусной, занимающей почти все пространство сцены, так что речь уже шла не только о разгневанных отцах, но об угнетении всего народа. Сходную работу по переделке «Трубадура» собирались проводить в ленинградском ГАТОБе по предложению его тогдашнего директора В.М. Городинского (она не была осуществлена)³.

В результате подобной работы по «присвоению» Верди с середины 1930-х годов и в течение всех последующих десятилетий все его творчество трактуется как последовательное воплощение социальной темы, борьба же с «романтической мистикой» не ограничивалась вторжением в сюжеты опер.

¹ Автор перевода — Павел Антонович Аренский (1887—1941), сын композитора, поэт и переводчик, индолог, один из активистов мистического анархизма (с 1924 стал тамплиером московского «Ордена света»). Режиссер и педагог Оперно-драматической студии им. К.С. Станиславского (1935—1937) он стал автором переводов либретто «Кармен», «Риголетто», «Дон Паскуале» для постановок студии. (См.: *Васильков, Я.В., Сорокина, М.Ю.* Аренский Павел Антонович [Электронный ресурс] // Люди и судьбы. Библиографический словарь востоковедов — жертв политического террора в советский период (1917—1991). URL: <http://memory.pvost.org/pages/arenskij.html>.; *Никитин А.Л.* Странник в мирах [Электронный ресурс] // Дельфис. 1997. № 12. URL: <http://www.delphis.ru/journal/article/strannik-v-mirakh>.

² Станиславский — реформатор оперного искусства. С. 177.

³ *Левик, С.Ю.* Четверть века в опере. С. 157-159.

Под ее влиянием вносились коррективы и в музыкальный текст. Так, закономерной купюрой финала «Риголетто» в советской записи оперы 1947 года (дир. С. Самосуд) становится весь заключительный эпизод от момента, когда шут обнаруживает в мешке дочь, до завершающей реплики «Вот где старца проклятье!». «Мистическое» воззвание Джильды к небесам и образу умершей матери, с которой она готова воссоединиться, оказывается «устаревшим» и «несвоевременным», если следовать терминологии Станиславского.

Еще более радикальному переосмыслению подверглась «Травиата» в постановке Вл.И. Немировича-Данченко в Музыкальном театре его имени (1934). Приступая к постановке, он заявил:

Чтобы раскрыть существо музыки, нужно создать новое либретто¹.

По заказу театра поэтесса Вера Инбер² написала для «Травиаты» новый русский текст³.

Американская исследовательница Дж. Баклер справедливо отмечает, что его версия возвращала постановку «Травиаты» к театральным экспериментам 1920-х годов, приближающим сюжет к современности, — как полагает Баклер, ко времени постановки «Травиаты», такого рода постановки уже вышли из моды⁴. Вместе с тем обращение к обновленной «Травиате» возникло в русле «крутого репертуарного поворота к классическому наследству», как охарактеризовал этот период П.А. Марков — один из активных участников постановки⁵ знаменитый критик и режиссер,

¹ Там же.

² Поэтесса и прозаик Вера Михайловна Инбер (урожд. Шпенцер, 1890—1972). Близкая родственница Л.Д. Троицкого. Филологическое образование получила в Одессе. Во второй половине 1920-х годов входила в «Литературный центр конструктивистов». Впоследствии, помимо собственного поэтического творчества, много занималась переводами.

³ См. об этом: *Инбер, В.М.* Так не было // Литературная газета. 1935. 6 янв.

⁴ *Buckler, J.A.* The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia. Stanford, 2000. P. 153.

⁵ Надо заметить, что спектакль, обычно уверенно приписываемый Немировичу-Данченко, по-видимому, в основном был осуществлен все же его «сорежиссерами», о чем весьма откровенно свидетельствовала Инбер в своей статье о «Травиате», как она пишет,

тогдашний завлит Музыкального театра имени Вл.И. Немировича-Данченко¹. В первой половине 1930-х этот поворот кажется еще неотделимым от значительных сюжетных переделок. Подобную позицию разделяли тогда и другие великие режиссеры, среди которых, в частности, был Мейерхольд с его ленинградской «Пиковой дамой» (1935, МАЛЕГОТ). Влиятельный критик и «правдист» Городинский с похвалой отозвался об обоих этих начинаниях. Именно переделки 1920-х он поминает недобрым словом в связи с постановкой новой «Травиаты»:

Этого рода попытки уже делались и неизменно кончались скандальным провалом².

Однако почин Немировича-Данченко и Мейерхольда был встречен центральной партийной прессой с энтузиазмом. «Пиковая дама» вслед за «Травиатой» названа «Правдой» «одной из крупнейших побед советского оперного театра»³. Это официальное мнение в сущности открывало пути для дальнейших «попыток этого рода», включая и самую громкую из них — переделку «Жизни за царя» в «Сусанина» в постановке 1939 года⁴.

Первоначальный подход Немировича-Данченко диктовался привычным уже для советского театра «олитературиванием» либретто, по пути которого обычно шли авторы спектаклей по операм, в основе которых лежал литературный первоисточник: эта тенденция была, например, постоянной в отношении двух пушкинских опер Чайковского, применялась она и к «Риголетто», как уже было сказано выше. Введение кусков прозы из «Дамы с камелиями» — «греховная мысль» (по выражению П.А. Маркова),

«... поставленной Мордвиновым и Марковым под “верховным руководством” Владимира Ивановича, конечно» (*Инбер, В.* Так не было).

¹ *Марков, П.А.* Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 164. Этот «поворот» не был, конечно, изобретением театра Немировича, а целенаправленной идеологической стратегией. Так, в том же 1934 году в редакционной статье газеты «Советское искусство» подробно аргументируется предложение М. Горького о создании «Театра классиков» (Неисчерпаемый репертуар. О «Театре классиков» [редакционная статья] // Советское искусство 1934. 11 сент.).

² *Городинский, В.М.* «Травиата» // Правда. 1935. 10 янв.

³ *Он же.* «Пиковая дама» // Правда. 1935. 25 марта.

⁴ Речь о ней пойдет в разделе III.4.

которая была отброшена еще до приезда Немировича-Данченко, находившегося в длительной заграничной поездке. Действие было перенесено в Венецию 1870-го года¹. Это решение «летописец» театра Марков объяснял впоследствии следующим образом:

Вдумываясь в музыку Верди, театр не увидел в ней черт, типичных для 1700-х годов: в музыке Верди нет и намека на придворное французское общество; подлинно народная, она носит на себе печать демократической Италии².

Но, пожалуй, еще более полемичным было переосмысление образа героини:

Виолетта стала актрисой, ее образ не проиграл, а выиграл в трогательности, после того как был отменен мотив чахотки и падшей женщины. <...> Основной темой спектакля стало столкновение актрисы с обществом³.

Любовь актрисы к студенту «из хорошей семьи» скандализует общество и приводит в новой версии либретто к обструкции на театральном представлении. Преданная возлюбленным и отвергнутая светским обществом, Виолетта принимает яд.

В своих комментариях к постановке ее авторы акцентировали преемственность новой сюжетной коллизии и образов персонажей от традиции Бальзака и Мюссе, проводя две линии — трагедии актрисы и драмы «сына века». Эскизы великолепного театрального художника Петра Вильямса были сделаны в манере Эдуарда Мане.

На самом же деле мелодраматизм оригинального либретто был еще более усилен введением мотивов «веристской» оперы Ф. Чилеа «Адриана Лекуврер» (1902) по пьесе Э. Скриба и Э. Легуве (талантливая актриса, неверный возлюбленный из высшего общества, безнадежно влюбленный старик-суфлер, отравление). Российскую премьеру этой оперы Инбер наверняка видела в родной Одессе в 1903 году. Очевидно и сходство с

¹ Машинопись либретто «Травиаты» в версии В. Инбер находится в литературной части Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко (текст второго действия утрачен) и найдена при помощи заведующего литературной частью театра Дм. Абаулина.

² Марков, П.А. Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 164.

³ Он же. Вл.И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. Л., 1936. С. 140.

реальной трагической коллизией, вошедшей в анналы театральной истории — смертью на сцене в 1881 году молодой певицы и актрисы Евлалии Кадминой, отравившейся из-за несчастной любви к человеку более высокого положения. Трагический эпизод лег в основу повести Тургенева, рассказов Лескова и Куприна, пьес, в которых блистали Ермолова и Савина.

По возвращении из-за границы Немирович-Данченко еще более усилил социальный конфликт, сделав Альфреда маркизом, а Виолетту «отдав» в содержанки банкиру-меценату (вместо барона). Режиссер тем самым еще сильнее выделил мелодраматическую историю актрисы, а мотивы «исповеди сына века» отбросил, спрямив драматическую коллизию:

Альфред, молодой маркиз-себялюбец, заменил расплывчатого Альфреда старой оперы. <...> Не барон, а театральный меценат, банкир берет потом на содержание Виолетту. Ее окружает ряд актеров <...>¹.

Но самым спорным стало изменение образа отца Альфреда. Жермон больше не появляется после своего знаменитого диалога-поединка с Виолеттой. Его реплики переданы второстепенным персонажам, а значит, снята и тема отцовского раскаяния и прозрения — зато усилен мотив социального обличения.

Немирович-Данченко настоятельно подчеркивал мотив «талантов и поклонников» из горячо любимого им Островского:

...актриса у общества <...> такая же отверженная, как и камелия, с той только разницей, что актрисе общество аплодирует, подносит цветы, но к себе все-таки не пускает, не говоря уже о том, чтобы позволить этой актрисе быть женой какого-нибудь молодого маркиза².

Единственными верными друзьями «новой» Виолетты оказываются актеры, до последнего вздоха сопровождает ее безнадежно влюбленный старик-суфлер.

В тексте Инбер возникает еще один символический персонаж — писатель:

¹ Там же. С. 140.

² Цит. по: *Марков, П.А.* Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 163.

Я следил за Вами.
Ваш образ мне так близок,
Он мне нужен для романа <...>

Виолетта, таким образом, встает в ряд литературных героинь, но все это в первую очередь героини русской классики — «Сороки-воровки» Герцена, «Гупейного художника» Лескова, чеховской «Чайки», пьес Островского «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Лес», а главное — частью ближайшего контекста «Травиаты» оказывается важнейшая для Немировича-Данченко «Бесприданница» Островского со знаменитым монологом Ларисы Огудаловой:

Я вещь! <...> Наконец слово для меня найдено <...>¹.

В полном соответствии с трактовкой Виолетты как Ларисы звучат слова постановщика:

Виолетта — молодое, нежное, хрупкое существо, с огоньком, с неосознанным летом, точно бабочка. Сначала сверкает радостью актрисы, которой восхищаются; потом отдается захвату любви, жадно пьет ее ядовитую сладость; потом принимает требование отца Альфреда как горе, ниспосланное богом, без проверки, прав он, или нет, без всякой борьбы; потом потухла и отдалась течению, куда повела ее Флора, в принадлежность барону — как вещь без радости; потом с огромнейшей болью приняла гнев Альфреда, раздавлена им; и умирает, недоумевая, за что судьба так жестока с нею².

Так опера Верди наделяется «русской» интонацией, и интонация эта во многом дидактичная:

Все то, что с Вами было,
Пусть огнем зажжет мои страницы.
Пусть об этом все узнают.
Станет им стыдно,

— утешает умирающую Виолетту писатель. Деятели русского театра, ставшего советским, продолжали ощущать себя воспитателями нравов.

Одновременно текст Инбер решал и проблему приобщения к опере Верди нового советского «зрителя-слушателя», для которого стало уже

¹ *Островский, А.Н.* Бесприданница // Полн. собр. соч. : в 12 т. / под общ. ред. Г.И. Владыкина и др. М.: Искусство, 1975. Т.5. Пьесы 1878—1884 / подгот. текста и коммент. Е.И. Прохорова; ред. и послесл. В.Я. Лакшина. С. 80.

² *Марков, П.А.* Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 163.

привычным социальное разоблачение чуждых классов, но остались абсолютно далекими перипетии судьбы куртизанки. Замена содержанки актрисой удачно решала важную проблему, наличие которой фиксировал, вспоминая постановку через десятилетия, Марков:

Судьба «падшей» куртизанки — определенная, во многом потерявшая силу и остроту, литературная традиция¹.

И советская критика всячески поддерживала новый смысловой поворот старого сюжета:

Театр Немировича-Данченко из мещанской мелодрамы с благородным отцом, блудным сыном и невинным, но «падшим созданием», из материала «Дамы с камелиями» создал драму актрисы, имеющую много общего с драматургической концепцией «Талантов и поклонников» Островского².

Однако обращение к этой традиции стимулировалось стремительным «поворотом к классике», обозначившимся в советской культуре уже в первой половине 1930-х. В 1934 году Мейерхольд ставит пьесу А. Дюма-сына «Дама с камелиями». Отвечая на упреки критиков, не без оснований усмотревших в отказе героини от возлюбленного «защиту основ буржуазной семьи», и из-за этого сюжетного хода отказывавших пьесе в актуальности для советского театра и зрителя, Мейерхольд говорил:

В этом спектакле мы хотели показать грубое отношение к женщине в условиях буржуазной морали. Женщина-товар, женщина-игрушка, призванная услаждать за деньги сильную половину человеческого рода. Мы ценим в пьесе Дюма-сына правдиво реалистическое изображение среды («полусвет») и блестящую технику драматурга. Но историческая ограниченность миропонимания автора помешала ему правильно разобраться в том, что им самим метко срисовано с натуры. Театр поставил себе целью найти истинных виновников гибели героини.

¹ Марков, П.А. Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 163. Однако интерес к теме «падшей женщины», по-видимому, был велик и усиливался, благодаря малой эффективности репрессивных мер, направленных на искоренение «продажной любви» в обществе. (См. об этом: Лебина Н.Б., Шкаровский, М.В. Проституция в Петербурге (40-е гг. XIX в.— 40-е гг. XX в.). М., 1994. С. 132-178). Именно в год премьеры новой «Травиаты» появляется и с 1935-го триумфальным успехом идет на разных сценах страны пьеса Н. Погодина «Аристократы», героями которого драматург избирает заключенных, работающих на сооружении Беломорканала. Естественно, на сцене не могло оказаться политзаключенных: «аристократы» — это «нетрудовые элементы», которые «перековываются» в ходе исправительных работ. Наиболее колоритные среди них — именно бывшие проститутки, решительно порывающие с прошлым.

² Городинский, В.М. «Травиата» // Правда. 1935. 10 янв.

Нашему молодому поколению драма Маргерит Готье кажется чуждой, но ведь нельзя идти вперед, не зная грехов прошлого¹.

Мейерхольдовская «Дама с камелиями», по мнению Аркадия Блюмбаума, повлияла на замысел романа Юрия Олеши «Строгий юноша» (посвященного в журнальной публикации Зинаиде Райх — исполнительнице роли Маргерит Готье!); впоследствии Олеша написал на основе задуманного им сюжета сценарий, по которому в 1935 году А. Роом поставил одноименный фильм. Анализируя связь произведения Олеши с мейерхольдовским спектаклем, исследователь находит «ключ» к трудно объяснимому эпизоду фильма. Главный положительный герой, комсомолец, влюбленный в жену немолодого знаменитого ученого Степанова, приглашен на званый вечер в дом этой весьма состоятельной четы. Для этого визита его друг достает через своего дядю-костюмера, работающего в театре, фрак из спектакля «Травиата». Эта отсылка к сюжету Дюма-сына и Верди встроена в прочную идеологическую конструкцию фильма, в центре которого — предположение о том, что и в советской жизни возможны коммерциализация любви и борьба с этим явлением². А. Блюмбаум комментирует:

Опера Верди в данном контексте, несомненно, проецируется на приведенный выше диалог Степанова с Цитроновым [циничный приживал в доме профессора, который уличает своего благодетеля в неосознанной «покупке» жены — *М.Р.*], отсылая к определенному типу социальных — буржуазных — отношений “купли-продажи” любви и особому положению женщины «при капитализме» (в качестве разоблачения буржуазной коммерциализации любви «Травиата» и прочитывалась целым рядом советских музыкальных критиков)³.

В 1936 году появляется еще одно произведение, развивающее мотив «женщины-товара» в том же ключе, что и постановки Немировича-Данченко и Мейерхольда — знаменитый фильм Якова Протазанова «Бесприданница»

¹ Мейерхольд, В.Э. Вступительное слово перед спектаклем «Дама с камелиями» // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда / ред.-сост. Л.Д. Вендровская и А.В. Февральский. М., 1978. С. 83.

² Как известно, в результате запрета фильм не вышел на экраны.

³ Блюмбаум, А.Б. Оживающая статуя и воплощенная музыка: контексты «Строгого юноши». С. 153. Ср. цитату из брошюры об опере «Травиата», приведенную в той же статье Блюмбаума: «Королева полусвета задыхается в окружающей ее атмосфере, ей ненавистны ее поклонники, для которых она лишь дорого стоящий товар» (*Шавердян А.И.* Травиата. Опера Дж. Верди. М., 1935. С. 8).

(по пьесе А.Н. Островского). Героиня фильма стоит перед выбором: самоубийство или фактическая продажа себя. Не имея сил покончить с собой, она мучается мыслью о том, что ей придется стать содержанкой купца-нувориша. Между фильмом Протазанова, постановкой Мейерхольда и проанализированной выше «Травиатой» в постановке Немировича-Данченко на новое либретто Инбер заметны переключки, демонстрирующие тот контекст, в котором происходила адаптация Верди как — прежде всего — социального критика:

Отнюдь не примирением с действительностью, не утешительно-ласковым финалом, а мощным и сильным, по существу протестующим аккордом — самоубийством Виолетты — кончался спектакль Музыкального театра¹.

В свою очередь, героиня фильма Протазанова в полном соответствии с текстом пьесы благодарил своего убийцу за то, что он помог ей сделать правильный выбор, но отнюдь не обращалась, как у Островского, со словами христианского прощения ко всем виновникам ее трагедии. Аналогично, последнее слово Виолетты — «rinasce» — в закрепившейся версии русского перевода навсегда лишается какого-либо религиозного оттенка: вместо христианского «возрождаюсь» — атеистическое «умираю». У Инбер героиня восклицала: «Так это смерть!». Самоубийство по этой логике становится деянием почти героическим.

В русской литературе подобная этическая проблематика впервые была открыто обозначена именно в драматургии Островского. Бедная Лиза из повести Н.М. Карамзина (написанной под влиянием гетевских «Страданий юного Вертера»), хоть и утопилась в пруду, все же выглядела в момент гибели гораздо более сломленной и подавленной, чем женские персонажи пьес «Колумба Замоскворечья». Его героини то убивают себя, как Катерина в «Грозе», то презирают себя за неспособность к такому шагу, как Лариса из «Бесприданницы»:

Жалкая слабость: жить, хоть как-нибудь, да жить... когда нельзя жить и не нужно¹.

¹ Марков, П.А. Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 166.

Вспомним, что добровольная смерть Катерины интерпретировали как крайнее выражение протеста и сам автор драмы, и современная ему критика — тот же Н.А. Добролюбов в ставшей хрестоматийной в советское время статье «Луч света в темном царстве».

При такой «островской» трактовке «Травиаты» неизбежным становилось усиление тех особенностей и самой оперы, и ее драматургического прототекста, которые традиционно принято было считать слабыми сторонами шедевра Верди. Главный из них — мелодраматичность основных коллизий сюжета. О мелодраматичности свидетельствовало и приобретенное в новой версии сходство Виолетты с героиней популярной в советские годы оперетты И. Кальмана «Королева чардаша» (1915) актрисой Сильвой. Не только обновленная сюжетная коллизия «Травиаты» воспринимается как прямой парафраз «на тему Кальмана», но и переделанный Инбер монолог Виолетты об участии актрисы в обществе явственно перекликался с горькой бравадой знаменитых куплетов Бонни «Красотки кабаре»:

В часы любви достойны мы
И ласки и вниманья,
Ведь мы актрисы, черт возьми,
Премилые созданья!
Нам часто шлют букеты роз
И дарят нам брولьянты, так????
Но разве кто-нибудь всерьез
Станет нас любить! Так?

С середины 1930-х годов, когда на авансцену советского оперного репертуара выдвинулась так называемая «песенная опера»², «опереточное наклонение» все сильнее начинает проявляться в новых операх советских

¹ *Островский, А.Н.* Бесприданница. С.78.

² Первенцем этого обласканного властями жанра, который вплоть до конца 1950-х годов лидировал на советской сцене, стал, как известно, «Тихий Дон» братьев Дзержинских — композитора Ивана и либреттиста Леонида (1934).

авторов. Очевиден и мелодраматизм характерных для нее сюжетных поворотов¹.

С помощью Верди Немирович-Данченко словно пытался перейти тот «брод», который отделяет стиль советской «пьесы с музыкой» рубежа 1920-х — 1930-х годов от нового «лирического» стиля, который — не без участия самого режиссера — начала преодолевать с середины 1930-х советская «песенная опера»². В беседе с композиторами по поводу новых путей оперного театра он обращается к примеру «Травиаты» с неожиданным признанием:

Что это такое? Сентиментальная драма, но она волнует, заставляет плакать. Я сам был против «Травиаты» и негодовал лет 40—50 тому назад. А лет 30 тому назад ходил каждый сезон слушать «Травиату» и непременно плакал, потому что здесь заложена какая-то гениальная театральность. <...> Сентиментализм! — качество, которое нужно хорошо понять, хорошо оценить, как очень важный грех, очень важную беду театра. Сентиментализм — не есть сентиментальность. Я сейчас приведу такой пример: «Травиата», которой мы сейчас занимаемся, у Верди сентиментальна как стиль. Да, это произведение сентиментальное, по содержанию сентиментальное. В этом произведении возбуждение жалости, сочувствия к образу переходит границы очень строгого отношения к героине. Верди старается возбудить сочувствие и слезы даже средствами музыки, средствами, которыми он владеет в гениальной степени. Это сентиментальность, но это не есть сентиментализм. Я буду говорить, пусть это сентиментально, но Виолетта должна возбуждать слезы <...>³

Оправдывая собственную сентиментальность, режиссер несомненно помнит о потребностях зрителей, которым было отказано в праве поплакать над чьей-то судьбой. К этому залу и обращается перед смертью Виолетта:

Найду я после смерти себе друзей.
Каждый вздохнет невольно,
Скажет, какая боль!
Мне жаль тебя, Виолетта,
Мне жаль тебя!

¹ О специфических особенностях «песенной оперы» в контексте идеологических и эстетических исканий этого времени см.: Раку, М.Г. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930—1940-х годов: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 184-204.

² В 1936 году Вл.И. Немирович-Данченко поставил в театре своего имени «Тихий Дон» Дзержинского. Он же был инициатором заказа начинающему Т.Н. Хренникову оперы в новом «песенном» жанре. Оперу Хренникова «В бурю» (по роману Н. Вирты «Одиночество») он поставил в том же театре в 1939 году.

³ Стенограмма выступления Вл.И. Немировича-Данченко перед композиторами 13 апр. 1934 г. Цит. по: Марков, П.А. Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 163.

«Сентиментальность» Верди Немирович-Данченко попытался уравновесить лапидарностью сценической формы. Из интимной драмы возник монументальный спектакль:

Хотя сам Немирович-Данченко неизменно боролся с подменой оперно-музыкального спектакля «концертом в костюмах», он определял форму спектакля первоначально как «концерт-спектакль». <...> По мере полного освоения исполнителями и тесного слияния психологического и музыкального рисунка термин «концерт» отступал на второй план. «Концерт» превращался в увлекательную драму. <...> Показывая актера зрителю на обнаженной сценической площадке, он не перегружал спектакля ненужными мелочами. <...> Входя в зрительный зал, посетитель не встречал обычного занавеса (художником спектакля остался П. Вильямс). Две выносные изогнутые площадки помещены над оркестром: по его бокам, на одной из них — диван и кресла, на второй — сияющий черный концертный рояль, они оформлены как уголки гостиных и используются по мере и в силу сценической необходимости. На них будут разворачиваться застольная песня Альфреда в первой картине вечеринки или игра в карты во время карнавала. Над площадками возвышаются две огромные фигуры в черных полумасках и карнавальных венецианских костюмах — слева — женская, справа — мужская. Само действие сосредоточено на небольшой паркетной площадке, расположенной перед полукругом обитых нежным зеленым бархатом и покрытых золотыми инкрустациями лож. За ними — в глубине сцены — находился переливающийся красками темный парчовый занавес, который, раздвигаясь с начальными звуками каждого акта, обнаруживал гигантские панно. Эти написанные в матовых и пастельных тонах панно вводили в атмосферу, характер и место действия. <...> Места в ложах занимает хор. Он воплощает «высшее общество эпохи». Это новая попытка разрешить проблему хора в оперном спектакле. <...> Спектакль начинается появлением слуг, вносящих канделябры, освещающие сцену. Из глубины оркестра на сцену поднимается ансамбль — хор (высшее общество эпохи во главе с королевской четой), занимающий места в ложах; затем из-за кулис входит группа актеров во главе с Виолеттой, помещающаяся на левой выносной площадке. Появление дирижера дает знак к началу увертюры. Все участвующие в спектакле слушают ее стоя¹.

Музыка «Травиаты» не могла не вступать в противоречие с навязанными ей новыми смыслами. Этого не мог не признать даже один из главных защитников постановки Немировича-Данченко — и «по совместительству» его сопостановщик — П.А. Марков:

Оставалась спорной сценическая характеристика маркиза-отца (Жермон) и маркиза-сына (Альфред), которую Немирович-Данченко проводил последовательно и категорически. Он готов был идти вполне сознательно на некоторое музыкальное ущемление во имя большой правды, таящейся в музыке Верди в целом. <...> При всей музыкальной красоте его партии образ Жоржа Жермона остается у Верди

¹ Марков, П.А. Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 166-168.

противоречивым. Но оставив Жермону сцену второго акта и лишив партию ее дальнейшего развития, театр и либреттист, по существу, уклонились от целостного решения образа, который не получил сценической перспективы. «Гениальная сентиментальность» Верди давала хотя бы некоторое сомнительное объяснение характеру Жермона в его дальнейших поступках, в его убежденной любви к сыну, к дочери, в уважении к Виолетте. Театр, акцентируя лицемерие Жермона, хотя внешне как будто и поступал верно, на самом деле все же пренебрегал смыслом музыки. <...> В дуэте второго акта театр не слился с Верди; его иронический замысел был острее и резче, чем допускала трогательная музыка Верди. <...> Несомненной натяжкой являлись те текстовые изменения в финале дуэта 4 акта¹, которые не ложились на музыку — не в просодическом, а во внутреннем плане. Внутренний смысл дуэта — не углубление разрыва, а встреча двух сердец, с точки зрения Немировича-Данченко, — бесплодная и напрасная, ибо Альфред — не тот человек, которого ищет душа Виолетты. Театр придал любви Альфреда и здесь, в этом предсмертном дуэте, эгоистический, себялюбивый характер, сохраняя и в последнем акте за Альфредом положение обвиняемого. Когда бессильный и беспомощный Альфред, ссылаясь на волю родителей, предлагал Виолетте делить любовь с его будущей женой, театр ставил исполнителя в труднейшее сценическое положение².

Психологические и просодические несоответствия — ахиллесова пята любых такого рода попыток. Именно с этим связаны оговорки в оценке работы Инбер и Немировича-Данченко, которая имела относительно скромный для репертуарного театра зрительский успех³:

Спектакль сыграл огромную роль в жизни Музыкального театра. <...> Он как бы завершил длинный ряд поисков и в то же время открыл доступ к неиссякаемой сокровищнице мировой оперной классики. Тем не менее «Травиата» осталась спектаклем только данного театра; ни один из театров страны не только не повторил режиссерского рисунка Немировича-Данченко, но и ни один из них не воспользовался новым сценарием и новым текстом Веры Инбер, несмотря на явные литературные и сценические преимущества этого текста по сравнению со всеми имеющимися переводами и подтекстовками «Травиаты»⁴.

Уроки «Травиаты» заметны в последующих встречах театра Немировича-Данченко с оперной классикой, в том числе — итальянской:

Влияние «Травиаты» сказалось уже на следующем новом спектакле театра — на постановке «Чио-чио-сан». <...> В основу постановки были положены общие с «Травиатой» принципы слияния сценического и музыкального образа. Либретто не

¹ В версии театра трехактная партитура была подразделена на четыре действия.

² Марков, П.А. Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 172-173.

³ Постановка прошла 367 раз. Для сравнения: остро экспериментаторская «Кармен» в режиссуре Немировича («Карменсита и солдат», 1924) — 424 раза, «Перикола» Оффенбаха (1922) — 1014, авангардный современный опус Э. Кшенека «Джонни наигрывает» 1929 года, «провалившийся» у публики, по признанию советской критики, — 141 раз.

⁴ Марков, П.А. Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 175.

подверглось на этот раз переделке. Его полное соответствие музыке Пуччини не давало для этого оснований. Театру нужно было лишь выявить основное драматическое зерно музыки¹.

Дж. Баклер, анализируя формирование мифа «Травиаты» в дореволюционной России, показывает, как оперный сюжет причудливо переплетается в массовом сознании с судьбой рано ушедшей итальянской певицы Анджелины Бозио (1824—1859), как мотивы либретто кочуют из одного литературного произведения в другое, и как эти традиции отзываются в культуре советского времени. Исследовательница убедительно показала, что «Травиата» уже в дореволюционной России последовательно вписывалась в контекст «вечных вопросов» русской литературы и соотносилась с толстовско-достоевским кругом персонажей. В советское время традиция прочтения «Травиаты» как социальной трагедии стала еще более безоттеночной и категоричной. Все религиозные аспекты, столь существенные для оперы Верди и последовательно проводимые им на уровне музыкальной драматургии и языка, отринуты новой эпохой. И «Травиата», и «Анна Каренина» Толстого, и пьесы Островского неизбежно «читаются» как повествование о бунте «униженных и оскорбленных» против общества и общественного устройства, а религиозная подоплека концепций выносятся за скобки. Дж. Баклер пишет: «После 1917 года “Травиата” оказывается тем материалом, который способен созидать новую революционную эстетику»².

В этом контексте примечателен и интерес Мейерхольда к пьесе Дюма-сына — она выступала как близкое по сюжету выражение приблизительно тех же идей, что и «Травиата» Инбер—Немировича-Данченко, но уже не в оперном, а в драматическом театре. «Особого внимания, — пишет А. Блюмбаум, ссылаясь на свидетельство театрального режиссера и ученика Мейерхольда Леонида Варпаховского³, — заслуживает тот социальный

¹ Там же.

² *Buckler, J.A.* The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia. P. 153.

³ См.: *Варпаховский, Л.В.* О театральности музыки и о музыкальности театра // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. С. 307.

message, который режиссер намеревался вложить в пьесу Дюма. Замысел Мейерхольда заключался в постановке трех пьес, посвященных социальному положению женщины, точнее, трем этапам женской эмансипации, причем «Даму с камелиями» следовало «рассматривать как первую часть будущей трилогии <...>. Маргерит Готье — образ женщины, раздавленной капитализмом (женщина-товар)». Следующая пьеса, заказанная Владимиру Волькенштейну, должна была быть «посвящена женщине, борющейся с капиталистическим обществом, женщине-революционерке, Софье Перовской». Третью драму «театр заказал поэту Борису Корнилову о женщине наших дней, о ткачихе Груне Корнаковой, женщине современной, свободной, строящей новую жизнь»¹. Этот проект явно перекликается с неоднократными заявлениями Д. Шостаковича, сделанными на протяжении 1930—1934 годов и сопровождавшими работу над «Леди Макбет Мценского уезда», согласно которым эта опера должна была положить начало сценической трилогии или тетралогии, развивающей женскую тему: от показа «самки» буржуазного общества, через образ матери пролетария (по роману Горького) или террористки-народоволки² к современной героине — «общественной деятельнице»³.

Еще более показателен пример новеллы Константина Паустовского «Музыка Верди», написанной в том же 1935 году, когда переделка Веры Инбер увидела свет рампы, и опубликованной в газете «Правда» в том памятном январе 1936 года, когда статьей в той же газете была начата мощная «проработочная кампания» против деятелей искусства, обвиненных в «формализме». Новелла рассказывает об оперной певице, вместе с трупной

¹ Блюмбаум, А.Б. Оживающая статуя и воплощенная музыка: контексты «Строгого юноши». С.153.

² В 1968 году им была написана музыка к фильму «Софья Перовская» (реж. Л. Арнштам).

³ См. подробнее: Д. Шостакович о времени и о себе. 1926—1975 / сост. М. Яковлев, ред. Г. Прибегина. М.: 1980. С.41, 45; Акопян, Л.О. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. С. 135; Дигонская, О.Г. Незавершенные оперы Д. Шостаковича (по неизвестным автографам): дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2008. С. 141-143.

участвующей в спектакле на борту черноморского крейсера¹. Представление «Травиаты» уже началось, когда героине сообщают телеграммой о тяжелой болезни сына. Спектакль прерывают. Моряки помогают певице вылететь срочно в Москву. Операция сына прошла успешно, и она буквально из больницы отправляется на корабль, чтобы спеть, наконец. «Травиату». В конце рассказа певицу поздравляет командующий флота: «Я хочу поблагодарить вас от всего флота. Вы доставили нам высокую радость»².

Вера в «волшебную силу искусства», характерная для массового утопического сознания в условиях тоталитарного общества, своеобразно проявляется в связи с сюжетом о падшей женщине, образ которой в советской культуре постепенно начинает трактоваться весьма однозначно:

Основная идея оперы — в показе положения женщины, становящейся жертвой мещанских предрассудков и ханжеской морали буржуазного общества³.

Но и сама новелла Паустовского является определенным ответом на новую идеологическую программу по возвращению к традиционной модели семьи (вплоть до запрета аборт в том же 1936 году), которая сменила пропаганду свободы нравов, характерную для революционных 1920-х годов⁴.

По наблюдению Дж. Баклер, материнская любовь примадонны «поправляет» важнейший для оперы мотив — эротическое влечение Виолетты к Альфреду. Замечание командира корабля о том, что ничто не помогает развитию таланта больше, чем «дружба и простое товарищеское

¹ В основу новеллы был, по-видимому, положен реальный случай, описанный в статье режиссера Б. Мордвинова — исполнение вердиевской «Травиаты» для советских моряков прямо на корабле (см.: *Мордвинов Б.* «Травиата» на крейсере // *Правда*. 1935. 21 сент.).

² *Паустовский, К.Г.* Музыка Верди // *Правда*. 1936. 2 янв.

³ *Левик, В.Б.* Музыкальная литература зарубежных стран. С.422.

⁴ Эта пропагандистская и законодательная кампания хорошо изучена историками советского общества — например, Венди Голдман: *Goldman, W.Z.* Women, Abortion, and the State, 1917—1936 // *Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation* / ed. B. Clements, B. Engel, C. Worobec. Berkeley, 1991. P. 243-266; *Goldman, W.Z.* Women, the State, and Revolution: Soviet Family Policy and Social Life, 1917—1936. N. Y., 1993.

участие», переводит историю парижской куртизанки в иной, платонический ракурс¹.

III.7. «Кармен» как образец «советской оперы»

Среди оперных композиторов Запада столь же единодушно, как и Верди, был признан в советском музыкальном мире «подлинным реалистом» один Жорж Бизе.

Из двух ведущих оперных композиторов эпохи — Вагнера и Верди — Бизе решительно предпочитал второго. В этом сказалась основная черта его позитивного мирозерцания.

Великий французский композитор был врагом всего лживого, туманного, абстрактного, всякой метафизики, как бы она ни называлась. Более всего Бизе ценил человека во всех его жизненных проявлениях. Это сближало его с Верди...²

Остальные французские композиторы — его старшие и младшие современники, снискавшие любовь русской театральной публики, в расчет не принимались. Крайне одиозная репутация закрепилась за Джакомо Мейербером, одним из наиболее исполняемых оперных авторов XIX века. Приведем два наиболее характерных суждения о нем:

Он стремился до конца уяснить себе лицо зрительного зала, в котором за спиной крупного финансиста и его присных сидел мещанин<...>³;

Весь путь Мейербера есть путь гениального приспособленца, неусыпно следящего за ситуацией на оперном рынке и создающего только такую продукцию, которая имеет, или должна, по его расчетам, иметь спрос. <...> Ради достижения успеха Мейербер использует все возможные средства: подкуп, подарки, тонкую лесть⁴.

¹ Новелла Паустовского привлекала внимание кинематографистов. Вскоре после ее публикации фильм по ее мотивам собирался снять М. Каталозов, о чем сообщал в интервью газете «Кино»: «В начале будущего года ... я начинаю ставить первый советский трехцветный звуковой фильм “Наш сын” — о боевой и моральной мощи нашего Красного флота, о его морально-политическом единстве со всем советским народом. В основу сценария “Наш сын” положен рассказ К. Паустовского “Музыка Верди”» (Кино. 1937. № 60. С. 3). В 1961 году на «Мосфильме» по мотивам этой новеллы Паустовского и его же рассказа «Доблесть» режиссером В. Горрикером был снят фильм «Музыка Верди».

² Альшванг, А.А. Оперные жанры «Кармен» // Советская музыка. 1938. № 12. С. 41.

³ Ремезов, И.И. Гугеноты. Опера в 4-х действиях. Текст по Скрибу. Музыка Мейербера. М., 1935. С.31.

⁴ Кремлев, Ю.А. Джакомо Мейербер. Очерк жизни и творчества. Л., 1936. С. 5. См. также: Соллертинский, И.И. Джакомо Мейербер. Л., 1936.

Не многим лучше обстояли дела у Гуно и Массне — двух крупнейших авторов французской оперной сцены второй половины XIX века:

...процесс разложения и увядания реалистических тенденций ярко раскрывается в позднейших произведениях Гуно и Массне. <...> Несомненно демократическая основа интереса к простым, обыденным сюжетам и характерам у того же Гуно и, главным образом, у Массне приобретала все более пассивные, мещански ограниченные «уютные» черты¹.

Характеристики художественного мира опер Ш. Гуно, принятые в 1930-е годы, повсеместно звучали весьма скептически:

...по-бытовому «сниженный» образ Фауста, мещанская «сладоэротичность» чувств Ромео и Джульетты<...>².

Об А. Тома, К. Сен-Сансе, Л. Делибе, Г. Шарпантье (с его популярной еще в начале 1920-х годов «Луизой»), не говоря уже об их менее удачливых на театральных подмостках коллегам, отдельно речи вообще не заходило³. Напротив, высоко оцененный в целом и особо пропагандируемый в Ленинграде при участии И. Соллертинского Гектор Берлиоз широкой публике в качестве оперного автора был совершенно неизвестен. А вот оперному Оффенбаху в брошюре И. Соллертинского, посвященной композитору, т.е. характеристике его единственного в этом жанре сочинения, но безусловного шедевра со вселюбящей популярностью, о которой упоминает автор, — «Сказки Гофмана» — посвящено лишь несколько страниц с характерным заключением:

¹ Там же. *Друскин, М.С.* Вступительная статья // Французская музыка второй половины XIX века: сб. переводных работ Ж. Тьерсо, Ж. Комбарье, Э. Истеля, Ш. Кехлина и Ж. Продомма / подбор материалов, вступ. ст. и ред. М.С. Друскина. М.; Л., 1938. С.11.

² Там же. С. 10.

³ Первая монография о Сен-Сансе на русском языке появилась лишь в 1970 году: *Кремлев, Ю.А.* Камиль Сен-Санс. М.: Советский композитор, 1970. Ей предшествовала книга о Массне того же автора, в предисловии к которой было сказано: «Если же мы обратимся к русской музыковедческой литературе, то не найдем в ней ни одной книги или брошюры, посвященной Массне. <...> А это, безусловно, не согласуется с <...> несомненной любовью русских слушателей к музыке Массне<...>» (*Кремлев, Ю.А.* Жюль Массне. М., 1969. С. 10). В 1961 скромный список литературы о французской музыке пополнился книгой об инструментальных сочинениях: *Алексеев, А.Д.* Французская фортепьянная музыка конца XIX — начала XX века. М., 1961.

Оффенбах-фантаст и разочарованный мечтатель, естественно, оказывается ближе Западу наших дней, нежели Оффенбах-сатирик, подаривший миру сенсационные разоблачения буржуазной государственности и морали¹.

Таким образом, актуальным для советской культуры признается лишь сатирическое направление в творчестве этого композитора,

...потому что Оффенбах — не груз мертвого прошлого, а хорошая зарядка и пример смелости, задора, остроты и умения ненавидеть врагов².

В свою очередь характерной иллюстрацией для сомнительной репутации и самого Оффенбаха и оффенбаховской оперетты в советской культуре может служить фильм «Новый Вавилон» конца 1920-х, в котором, невзирая на его «немоту», присутствие музыки Оффенбаха как «некоронованного короля Второй империи» и значительно и многозначительно. Канканирующий Париж кануна капитуляции при участии героев «Прекрасной Елены» на сценических подмостках становится портретом «разлагающейся европейской буржуазии». В титрах несколько раз цитируется текст, исполняемый кафешантанной певичкой: «Все мы жаждем любви». Эта фраза из выходной арии Елены («Прекрасная Елена», I д.)³ озвучена в музыкальной партитуре, созданной для фильма Д. Шостаковичем. Еще более знаменитый оффенбаховский канкан из «Орфея в аду», накладываясь на «Марсельезу», превращается здесь в абсолютный символ почти апокалиптической пошлости⁴.

¹ Соллертинский, И.И. Жак Оффенбах. Л., 1933. С. 44.

² Поляновский, Г.А. «Мадам Фавар». Московский театр оперетты // Правда. 1935. 24 авг.

³ В силу своей известности она послужила поводом для появления на сценах Императорских театров «оперетты-мозаики» под одноименным названием. Музыка на материале разных оперетт составил Э.А. Кларрот, либретто с французского перевели В.А. Крылов и М.П. Федоров. Впервые она была поставлена в 1869 году в Александринском театре (см.: Вольф, А.И. Хроника петербургских театров: [в 3 ч.]. СПб., 1884. Ч. 3. Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета: с конца 1855 до начала 1881 года. С. 40).

⁴ Нужно заметить, что один из соавторов «Нового Вавилона» Л. Трауберг через десятилетия напишет увлекательную книгу об Оффенбахе (*Трауберг, Л.З. Жак Оффенбах и другие*. М., 1987), но индульгенцию ему и всему опереточному жанру выдаст от лица советского кинематографа еще раньше — в своем фильме «Актриса» (1943, ЦОКС, сценаристы Н. Эрдман и Н. Вольпин, реж. Л. Трауберг, комп. О. Сандлер). К теме «Шостакович и Оффенбах» см.: *Брагинская, Н. Д.Д. Шостакович в мире классической*

Без преувеличения можно сказать, что французская культура в советской литературе о музыке получила неадекватное слушательскому успеху осмысление. М. Брук писала в 1938 году в предисловии к сборнику переводных работ французских историков о так называемом периоде «музыкального обновления»:

Этот во многих отношениях интересный период, давший французской музыке Бизе, Делиба, Шабрие, Лало, Сен-Санса, Франка, Массне, Брюно, Шарпантье и др., не получил в нашей литературе не только должной оценки, но даже и чисто фактологического освещения¹.

Подобное положение принципиально не изменилось и до настоящего времени.

Выдвижение Бизе на этом фоне объяснялось самими советскими музыковедами именно с помощью категории «реализм»:

Именно этот углубленный музыкальный реализм бесконечно возвышает Бизе над всеми его оперными современниками — Тома, Гуно, Массне, Сен-Сансом и прочими².

Однако настоящим основанием для такой безукоризненной репутации стало всего лишь одно произведение Бизе — опера «Кармен», тогда как другие как бы «брались за скобки» музыковедческих штудий о французском классике. Действительно, только в связи с «Кармен» о ее авторе можно было с полным основанием сказать:

...общих мест в стиле, излюбленной французами сентиментальной лирики у него совершенно не встречается...³.

Но и «Кармен» пришлось в течение советских десятилетий, пройдя через словесные и исполнительские интерпретации, утратить некоторые из сопровождавших ее в русской культуре коннотаций и приобрести новые, прежде чем она стала поистине «советской» «Кармен».

оперетты // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. / ред.-сост. О.Г. Дигонская, М.А. Якубов. М., 2005. Вып. 2. С. 55-95.

¹ Брук, М.С. От редактора // Французская музыка второй половины XIX века. С. 3.

² Соллертинский, И.И. Кармен. Опера Жоржа Бизе. Л., 1937. С. 32.

³ Браудо, Е.М. Всеобщая история музыки: в 3 т. М.: Прометей, 1927. Т. 3. От середины XIX столетия до наших дней. С. 58.

Еще до революции «Кармен» Бизе стала в России частью массовой культуры. Примечателен тот факт, например, что два самых знаменитых высказывания главной героини оперы были записаны на грамофонные пластинки мегазвездой русской эстрады Анастасией Вяльцевой, наряду с «цыганскими» романсами, русскими народными песнями и популярными ариями из оперетт Оффенбаха и Эрве¹. О том, что «Кармен» была хорошо знакома самому широкому зрителю и столиц и провинциальных городов, как с сюжетной, так и с собственно музыкальной стороны, вполне наглядно свидетельствуют два курьеза периода Гражданской войны. В 1918 году в Самаре была издана брошюра революционных стихов, включавшая текст нового «Марша рабоче-крестьянской армии». В подзаголовке указывалось, что слова должны исполняться «на мотив Тореадора» из «Кармен» Бизе². Другой эпизод датируется августом 1920 года и связан с именем Маяковского. В одном из «Окон» РОСТА «поэт революции» прибег к контаминации оперных названий, используя, надо полагать, наиболее популярные среди массовой аудитории, к которой и обращалась пропагандистская продукция такого рода. Среди них по праву оказалась и опера Бизе:

1. Смотрите делающееся у военных действий в театре.
2. Печальная мелодрама на Западе.
Смотрите с грустью, слезами не закапайте:
«Куда, куда вы удалились...»
3. На Востоке скушные арии — Семенов кончает «Жизнь за царя».
4. На фронте внутреннем, после стольких мен,
с большевиками меньшевистская Кармен. <...>³.

¹ В 1903 году петербургская фирма «Патэ» записала в ее исполнении «Хабанеру», а в 1905 — петербургские «Граммфон» и «Зонофон» «Цыганскую песню» Кармен.

² *Перекасти-поле* [Калмансон, Г.Л.] Первое мая. Интернационал. Могилевский, Л. [Кальмансон (Калмансон), Л.Г.] Марш Рабоче-Крестьянской Армии (На мотив Тореадора из «Кармен» Бизе). Самара, 1918.

³ *Маяковский, В.В.* Остановитесь минуты на три! [Окно сатиры РОСТА. 1920. № 228] // *Маяковский, В.В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1958. Т. 3: «Окна» РОСТА 1919—1922 / подгот. текста и примеч. В.Д. Дувакина. С. 140. В цитате воспроизводится авторская нумерация строк.

В первых трех строфах дается комментарий к победоносному наступлению советских войск на Польшу¹ и ожесточенным боям войск атамана Г.М. Семенова с Народно-революционной армией пробольшевицкой Дальневосточной республики. В четвертой делается намек на переход официального меньшевизма к политике условной поддержки правящей партии РКП(б)². Таким образом, здесь меньшевики уподобляются Кармен как женщине «легкого поведения».

Это обращение к «Кармен» не осталось для Маяковского единственным. Так, в 1928 году он вновь прибегает к тому же мотиву в стихотворении, пропагандирующем «культурную жизнь», приходящую с помощью радио в дом рабочего в образе оперного театра:

... Накануне полочки
пустой карман.
Тем более —
семейство.
Нужна ложа.
— Подать, говорю,
на дом
оперу «Кармен», —
Подали,
и слушаю,
в кровати лежа.
<...> Покончил с житьишком
пьяным
и сонным.
Либо —
с лекцией,
с музыкой либо³.

Легко угадывающаяся здесь, пусть и добродушная, но все же ирония по поводу буржуазного времяпрепровождения, доступного отныне советскому

¹ Вскоре, однако, оно внезапно закончилось для них чудовищной катастрофой, получившей в польской истории название «Чуда на Висле».

² Поворот в стратегии меньшевиков обозначился в 1919 году и получил продолжение в программе «Мировая социальная революция и задачи социал-демократии», принятой в марте-апреле 1920 года на совещании РСДРП в Москве (однако намечавшаяся на август конференция РСДРП, которая должна была закрепить это компромиссное положение, не состоялась из-за массовых арестов меньшевиков).

³ *Маяковский, В.В.* Рассказ рабочего Павла Катушкина о приобретении одного чемодана // *Маяковский, В.В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1958. Т. 9: 1928 / подгот. текста и примеч. В.А. Арутчевой. С. 319.

«люмпену», нередко приобретала откровенно негативный оттенок и у самого Маяковского и у его окружения. В 1929 году в пьесе «Баня» музыка «Кармен» сопутствует образу советского бюрократа:

Победоносиков: (<...> Мотивом тореадора) «Алло, алло!»¹.

Подобное отношение органично вписывалось в контекст борьбы с «пассеизмом», олицетворением которой с легкой руки ЛЕФа воспринимался оперный театр во второй половине 1920-х годов². В свою очередь в 1932 году, как бы подхватывая от ушедшего поэтического учителя эстафету негативизма по отношению к оперному жанру, Семен Кирсанов тоже поминает недобрым словом оперу Бизе:

Прорехи войны еще недоделаны,
А тут довоенные носятся Демоны.
Заслуженные гении затягиваются и тянут,
Престарелые Онегины и застарелые Татьяны.
<...> После Демона утром в цех токарь пришел,
Мурлычит при всех — «О кто ты, речь твоя прекрасна!»
<...> Стоп, у нарезки выкушен край.
Стоп! Обломался резец у другого.
Вбегают завкомовцы, с браком знакомятся,
И в уши вчерашних альтов и басов,
Гнусивших Аиды, Кармены, и Тоски,
Впивается желтое слово «позор»³.

Специфическую репутацию «Кармен» в советской культуре рубежа 1920—30-х годов подтверждает и знаменитая театральная миниатюра молодого Сергея Образцова — «Хабанера», в которой громоздкая Кармен угрожающе надвигалась на беззащитного карапуза Хозе. Характерно, что появлению этой сценки в творчестве начинающего кукольника сопутствовали пародии на популярные «жестокие» романсы («Минуточка»,

¹ *Маяковский, В.В.* Баня // *Маяковский, В.В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1958. Т. 11: киносценарии и пьесы 1926—1930 / подгот. текста и примеч. А.В. Февральского. С. 34.

² См. об этом подробнее: *Раку, М.Г.* Кармен на советской оперной сцене // *Искусство музыки: теория и история.* 2012. № 4. [Электронный ресурс]. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/133/raku.pdf>.

³ *Кирсанов, С.И.* Из поэмы «Пятилетка» (1932). Цит. по: *Житомирский Д.В.* Мифология «классового» искусства // *Музыкальная академия.* 1993. № 2. С. 148.

«Мы только знакомы», «Налей бокал», «Глядя на луч пурпурного заката») и даже на сочинение Чайковского («Мы сидели с тобой»), уравненное с ними таким образом. Кукольная «Хабанера» имела невероятно длительный успех. Она стала любимицей вождя и получила вторую жизнь в виде рисованного мультфильма, сделанного на основе этого концертного номера¹.

Для борьбы с «академическими штампами» оперного спектакля «Кармен», таким образом, оказывалась самым подходящим «полем битвы». «Первый бой» был дан петербургским Театром музыкальной драмы под руководством И.М. Лапицкого в спектакле 1913 года: рецензенты писали об особой натуральности атмосферы действия, о преодолении оперных стереотипов, уходе от штампа «испанистости». Сугубой натуралистичностью решения были отмечены и первые появления «Кармен» на советской сцене — перенос спектакля И.М. Лапицкого и постановка 1920 года А.Н. Феона в ЛГАТОБе (бывшем Мариинском театре)²: Лапицкий в Москве подчеркнуто разрабатывал тему «будней», на петроградской сцене появилась «простая фабричная работница».

Судьба оперы Бизе в двух постановках Лапицкого показывает, как переменялись буквально за несколько лет и театр и публика. Некогда сенсационный петроградский спектакль 1913 года, будучи перенесен в 1921 году на сцену уже московского театра Музыкальной драмы (которую

¹ Мультфильм «Хабанера» (1938, режиссеры С. Образцов, А. Мазур, А. Рыкачев, сценаристы А. Мазур, С. Образцов, художник С. Кузнецов) (см.: Интернет-портал «Российская анимация в буквах и фигурах». URL: http://www animator.ru/db/?p=show_film&fid=2904.

² Имеются в виду новые постановки, поскольку после революции старые постановки «Кармен» оставались в репертуаре различных российских театров. Опера продолжала идти и в Петрограде и в Москве (в оперном театре Зиминой). Однако обращает на себя внимание тот факт, что в Большом театре ее прекратили давать в 1917 году, хотя с момента своей первой московской постановки на русском языке в 1898 году она не уходила из репертуара ни на один сезон (См.: Федоров, В.В. Репертуар Большого театра СССР). В любом случае информация о том, что на советской сцене опера Бизе была впервые поставлена 13 мая 1922 года в Большом театре (имеется в виду постановка А. Санина, о которой речь впереди), является неверной (См.: Н. Гр. «Кармен» // Театральная энциклопедия / гл. ред. П.А. Марков. М., 1963. Т. 2. Стлб. 1154). Как видим, спектакли А.Н. Феона в Петрограде и И.М. Лапицкого в Москве опередили ее.

Лапицкий после переезда в Москву создал на основе Малой государственной оперы), утратил свою былую притягательность. Как констатировал впоследствии критик и историк театра П.А. Марков, «свежесть творчества исчезла»¹. Возможно, это было связано и с заменой протагонистки — музыки Блока Л. Дельмас (Л.А. Андреевой). На первый план вышла не «таинственность» заглавного образа, о которой писал Дельмас восхищенный ее интерпретацией Блок, а бытовая драма — такие детали постановки, которые раньше лишь сильнее подчеркивали необъяснимость, мистичность внутренней сущности событий и поступков, тогда как теперь становились знаком грубой натуралистичности сценического решения.

Вот фрагменты разгромной рецензии на этот спектакль, авторы которой В.Э. Мейерхольд и его ближайший последователь режиссер В.М. Бебутов скрылись под псевдонимом «Озлобленные новаторы»:

Где же «эрос», соблазнительно играющий, демонически неотразимый? Это просто кабацкая пошлость, достойная погребенного «Яра».

<...>. Что за бестактность выпустить Кармен в облике цыганки с бубном из «Нивы»!

<...> Кому придет в голову чарующий *couleur locale* новеллы Мериме, чарующе переданный в музыке Бизе, который так искусно использовал инспирацию страстного Сарасате, выразить пошлейшей, ультрамещанской обыденщиной?

Стереть все краски Севильи, построить на сцене задворки с мусором, с аптеками и Сухаревской толчеей!

<...> Эскамильо — прямо сюда с одесской набережной! Серый пиджак, фланелевые крем-брюки; но (о, ужас!) поясок на месте, так зачем же еще и подтяжки?

<...> Но что может привести в совершенное уныние — так это замена великолепного традиционного броска наземь Кармен доном Хозе, захлебнувшимся от яда ревности, — массированием шеи пальцами.

Как случилось, что мы тебя вспомнили, Фигнер?! Ты для роковой встречи не выходил с бельевой корзиной.

Мы являемся свидетелями нападков на все левое искусство и покровительства «свободной торговле» антитеатральной, безвкусной и разнузданной пошлостью.

<...>. Коммунизм уже освободил рабов капитала, а развращающее искусство (мы говорим о «Кармен» в «Музыкальной драме») все еще не освободилось от господского духа, а публика, воспитанная «традициями» бывших императорских театров, все еще не пресытилась господскими удовольствиями².

¹ Марков, П.А. Режиссура Вл.Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 56.

² Озлобленные новаторы [Мейерхольд, В.Э., Бебутов, В.М.] «Яркие театры». «Кармен» // Вестник театра. 1921. № 89-90. С. 13-14. На страницах того же номера журнала был дан весьма критичный разбор музыкальной стороны спектакля: Углов, А [Кашилицев, Д.А.] «Кармен» и музыка // Вестник театра. 1921. № 89—90. С. 14-15.

Оглядывая спустя несколько лет завершившийся путь Музыкальной драмы и оценивая результаты деятельности в ней Лапицкого, театровед Г.К. Крыжицкий писал:

Упустив из виду, что оперное искусство самое условное из всех искусств, он принялся насаждать на сцене своей “Музыкальной Драмы” натурализм с неменьшим рвением, чем Станиславский на своей. <...> Итак, попытка насадить натурализм в оперном искусстве потерпела фиаско. Тем не менее она очень показательна и важна, как выражение основного течения данной эпохи¹.

В свою очередь постановку Феона² постоянный рецензент газеты «Жизнь искусства» Игорь Глебов (Б. В. Асафьев) обвинял в отсутствии единой связующей и сплавливающей роли: представление, по его мнению, распалось на «ряд групповых картинок»³: «Получается непрерывное, настойчиво преследуемое усилие чем бы то ни было заполнить пространство»⁴, — писал он. Перечисляя различные режиссерские «трюки», заполнявшие действие, критик подытоживал: «Подобные дешевые приемы вряд ли можно оправдать стремлением к реализму»⁵. На страницах того же критического обзора он предлагал свою интерпретацию оперы Бизе, сводя ее к мифологии жертвы, приносимой ради достижения всеобщей гармонии. Здесь соединились различные мотивы и сюжеты его личного творчества и самой жизни: увлеченность солярным мифом, которая в ту пору проступала в трактовке им ряда других знаменитых классических опер, прежде всего «Снегурочки» («Симфонические этюды», 1922), подступы к исследованию творчества Стравинского («Книга о Стравинском», 1929), включавшие в контекст восприятия новых художественных событий незабываемое

¹ Крыжицкий, Г.К. Режиссерские портреты / предисл. С.А. Воскресенского. М.; Л., 1928. С. 23, 24.

² Дирижер Э.А. Купер.

³ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] «Кармен» // Жизнь искусства. 1920. № 413.

⁴ Там же.

⁵ Там же. К этому спектаклю Асафьев возвратился в следующей своей рецензии: Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Еще о «Кармен» // Жизнь искусства. 1920. № 417. В 1921 году он написал о «Кармен» Бизе статью, посвященную сравнению ее автора с Чайковским и Мусоргским. Как уже говорилось выше, последняя аналогия в те же годы неоднократно проводилась наркомом А. В. Луначарским, который относил и Мусоргского, и Бизе к «веристам» при общей довольно невысокой оценке самого веризма.

впечатление от «Весны священной», наконец, новое самоощущение русской интеллигенции, вполне созвучное Асафьеву.

Феона, Лапицкий и значительная часть оперных режиссеров «предреволюционного призыва» пришли в музыкальный театр из драмы и находились под обаянием эстетики МХТ, с которым многие в этом поколении были связаны «биографически» с самого начала театрального пути¹. Кровно был связан с МХТ А.А. Санин — ближайший сподвижник Станиславского. Однако его «Кармен» 1922 года в Большом театре полемически оспаривала заданную временем тенденцию, «сочетая привычные для него приемы работы с массой, идущие от метода МХАТ, с оперной условностью. <...> Постановка Санина была реакцией на подчеркнута будничную трактовку оперы Лапицким <...> и Феона <...>»². «Главным героем» спектакля стал художник Ф.Ф. Федоровский, поразивший публику экспрессивным сочетанием красок, выплеснувшихся на сцену, и конструкциями в виде площадок и лестниц. Он же и дал главный повод нареканиям. Луначарский парировал, защищая создателей спектакля:

Смешно <...> упрекать Федоровского и Санина в том, что они не дают реальной Испании. <...> Они дают Испанию идеальную. Испанию Бизе³.

Убежденный противник реализма на оперной сцене, он назвал спектакль Санина «сверкающим великолепием пряным цветком, как-то внезапно развернувшимся на нашей оперной сцене», оценив его как «первый шаг в деле реформы оперы»⁴. Но Санину оказалось не по пути с советским театром: именно «Кармен» стала последней постановкой режиссера перед эмиграцией. По иронии судьбы — в Испанию (!).

¹ Как известно, ученица В.Н. Давыдова Комиссаржевская, у которой работал ученик Давыдова Феона, начинала свою сценическую биографию в спектаклях московского Общества литературы и искусства под руководством К.С. Станиславского. И.М. Лапицкого же в свою очередь благословил на занятия режиссурой тот же Станиславский, под началом которого он работал как актер.

² *Гозенпуд, А.А.* Русский советский оперный театр (1917—1941). Л., 1963. С. 67.

³ Цит. по: Там же.

⁴ Цит. по: Там же.

Будущее советской сцены все же состояло в дальнейших поисках соответствия оперных решений эстетике МХТ, из натуралистической постепенно незаметно переименованной в реалистическую. Не сумев сполна овладеть для этих целей Большим театром¹, отцы-основатели МХТ создали музыкальные студии: Немирович-Данченко — Музыкальную студию при Художественном театре (1919), Станиславский — Оперную студию-школу при Большом (1920). На волне этих исканий Немирович и создает в 1924 году свою переделку оперы Бизе на текст поэта и переводчика Константина Липскерова под названием «Карменсита и солдат»².

Непосредственно перед предъявлением этой работы публике³ Немирович в прессе заявил:

Я враг оперного натурализма и противник постановок А.А. Санина и отчасти И.М. Лапицкого. Новые формы для оперных постановок еще не найдены — я надеюсь найти их в процессе работы⁴.

На сохранившихся фотографиях обращает на себя внимание именно ярко выраженная сценическая форма этого представления: обостренная пластика персонажей, динамичные мизансцены хора, складывающиеся в

¹ «В 1919 г. — в годы наибольшей внутритеатральной тревоги и неуверенности — одним из поисков выхода для МХТ оказалось распространение сферы влияния на оперу. <...> Оперный гигант, утерявший твердые сценические традиции и живший старой оперной рутинной, в целях своей реформы, намеревался отдать себя под протекторат Художественного театра. <...> Под председательством Немировича-Данченко была организована коллегия по руководству Большим театром. Даже балет предполагали подчинить влиянию МХТ» (Марков, П.А. Режиссура Вл. Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 10-11). Потерпев фиаско в работе над «Снегурочкой» Римского-Корсакова, которая так и не была поставлена, Немирович-Данченко отказался от реорганизации и «мхатизации» Большого театра.

² Литературный дебют К.А. Липскерова состоялся еще до революции и был замечен коллегами по поэтическому цеху, в частности В.Ф. Ходасевичем. После 1917 года он входил в группу «неоклассиков», был членом объединения «Круг», на рубеже 1920—30-х годов перешел к поэтическому переводу, прославившись на этом поприще и перестав публиковать собственные стихи. В качестве драматурга в 1920-х годах сотрудничал также с МХТ.

³ Премьера состоялась 4 июня 1924 года. Художественный руководитель постановки В.И. Немирович-Данченко, режиссеры Л.В. Баратов, К.И. Котлубай. Дирижер В.Р. Бакалейников.

⁴ В.И. Немирович-Данченко о том, почему и как поставлена «Лизистрата» // Зрелища. 1923. № 54. С. 7.

особый графический рисунок и отвечающие линиям сценографии И.М. Рабиновича. Даже более четверти века спустя верный «Эккерман» Немировича, завлит Музыкальной студии П.А. Марков писал о том, что в этом спектакле режиссер обострил «формальные поиски до предела»¹. Критика вполне уяснила себе эстетическую сверхзадачу представления как очередную попытку борьбы с «вампукой». Л. Сабанеев констатировал:

В итоге реалистическая опера Бизе превратилась в полусимволистскую трагедию, и наиболее пострадавшей частью была музыка, которая имела всегда наибольшую обаятельность².

Перечисление наиболее заметных изменений в партитуре занимает целую страницу книги Маркова³. Это не вызывает удивления, поскольку мода на «актуализацию» в советском оперном театре достигла своего пика: год 1924-й был особенно богат на такие опыты⁴. Но даже критика, готовая исходить из возможности и почти обязательности актуализации классического репертуара, была поражена особыми размерами «разрушений»:

Признавая аксиомой, что чем «классичнее» какая-либо театральная вещь, тем больше не только какого-нибудь «права», но прямую обязанность имеет современный режиссер ее революционизировать как со стороны текста («содержания»), так и со стороны сценической («формы»), мы должны квалифицировать замыслы постановщика, причем литературно-драматургическая часть <...> нас интересовать в данном случае не будет.

¹ Марков, П.А. Режиссура Вл. Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 97.

² Сабанеев, Л.Л. О музыке «Кармен» в художественном театре // Известия. 1924. 8 июня. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919—1943: в 2 ч. / сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарева, общ. ред., вступл. к сезонам и примеч. О.А. Радищевой. М., 2009. Ч. 1: 1919—1930. С. 120.

³ Марков, П.А. Режиссура Вл. Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 101.

⁴ Переделка либретто с самого начала 1920-х оказывается главным способом адаптации классического оперного наследия к новым идеологическим условиям. Кульминацией той «эпидемии» актуализации традиционного оперного репертуара, которая имела неоднократные рецидивы на протяжении 1920—1930-х гг., представляется 1924 г., когда в прессе было объявлено сразу о нескольких готовящихся премьерах: «Король забавляется» («Риголетто»), «В борьбе за коммуну» («Тоска»), «Жизнь за народ», «Серп и молот», «За власть народа» (все три — по «Жизни за царя»).

Музыка в «Кармен» Немировича подвергнута безжалостному опустошению. Негативная работа, «купирование» и перетасовки едва ли имеют сравнимые прецеденты¹.

Для нас сегодня интересен сам характер этих изменений. Едва ли не самое существенное из них, прямо влияющее на драматургию и жанр сочинения, заключалось в том, что партия Микаэлы была передана хору. Действие в результате получило постоянное сопровождение: хор начал выступать в роли античного комментатора. В более поздней сценической редакции этот радикализм будет сглажен: партию поручат матери. Но изначально такое решение сообщало поведению хора особую логику существования, а событиям особый — трагедийный — масштаб осмысления. Режиссер «сводил драму к минимуму действующих лиц»². Любовный треугольник действовал на фоне неотступно следящей за ним хоровой массы. Певец Н.Н. Озеров описывал свои впечатления от спектакля так:

Постановка <...> в духе античной трагедии, в которой герои драмы — игрушки в руках неумолимого «рока» <...>. Хор, неподвижный, симметрично расположенный по бокам сцены и словно изрекающий приговор героям драмы, неразумно идущим против рока, подчеркивал замысел режиссера, увлеченного классической драмой, своеобразной силой заложенного в ней мировоззрения и трагичностью ее сценического воплощения. <...> Любовь нависла над героями подобно грозовой туче и несла с собой либо счастье, либо смерть³.

Погружая действие во вневременную атмосферу, режиссер искал образ спектакля в «обобщенной» Испании, которая представала в этой бунтарской интерпретации страной фатальных страстей, землей, обильно политой кровью, ареной борьбы полов и мировоззрений. Единая декоративная установка, погруженная в «торжественный сумрак»⁴, оказывалась средоточием красно-желто-коричневых тонов, как бы оспаривая выбор Санина и Федоровского, интерпретировавших в своем сценографическом решении конфликт красного и черного.

¹ Углов, А. [Кашиинцев, Д.А.] Дискуссия, полемика. «Кармен» слева // Новый зритель. 1924. № 27. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919—1943: в 2 ч. Ч. 1: 1919—1930. С. 124-125.

² Марков, П.А. Режиссура Вл. Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 100.

³ Озеров, Н.Н. Оперы и певцы. Высказывания и впечатления. М., 1964. С. 174-175.

⁴ Марков, П.А. Режиссура Вл. Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 106.

Все эти особенности театрального видения Немировича обнаруживают сходство с эстетикой экспрессионизма: деперсонализация хора, выступающего рупором авторской идеи, «масочность» актерского образа, запечатленная на сохранившихся фотографиях, абстрактность сценографии, активно использующей геометрический рисунок, в мизансценический диалог с которым вступали массовые сцены. Эти определяющие черты спектакля находили опору в специфике самого повествования, акцентировавшего идею фатальной обреченности персонажей, погруженного в мрачно-мистический колорит освещения, сопровождаемого заметно утрированным актерским жестом.

Направление поисков Немировича в постановке «Карменситы» параллельно не только устремлениям европейской и российской драматической режиссуры первой половины 1920-х годов (Вс.Э. Мейерхольда¹, Е.Б. Вахтангова², А.М. Грановского³, А.Я. Таирова⁴ и ряда других), но и эстетике западного (в первую очередь немецкого) немого кинематографа, который переживал тогда кульминацию экспрессионистских опытов⁵. Это сходство, хотя и в негативном смысле, было отмечено критикой:

Сцепление несвязанных, но надолго запечатлевающих туманных картин уподобляет новую «Кармен», прежде всего, образцовой кинофильме. Каждая поза просится на экран.⁶

Притязания кинематографа на лидерство в общественном сознании серьезно волновали в то время режиссера, о чем он писал в письме

¹ «Человек-масса» и «Разрушители машин» в Театре революции (1921—1922).

² «Гадибук» (1922) и «Голем» (1925) в студии «Габима».

³ «Ночь на старом рынке» (1925) в ГОСЕТ.

⁴ «Антигона» (1927) в Камерном театре.

⁵ «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине (1919), «Усталая смерть» (1921) и «Доктор Мабузе-игрок» (1922) Ф. Ланга, «Носферату» Ф.-В. Мурнау (1922), «Паганини» Х. Гольдберга и К. Фейдта (1923), «Нибелунги» Ф. Ланга (1924), «Кабинет восковых фигур» П. Лени (1925), «Последний человек» Ф. Мурнау (1925), «Метрополис» Ф. Ланга (1926).

⁶ *Гаманюн* [псевдоним не раскрыт]. Театры и кино. «Кармен» в Художественном театре // Вечерняя Москва. 1924. 6 июня. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919—1943: в 2 ч. Ч. 1: 1919—1930. С. 119.

Станиславскому из Москвы весной 1923 года¹. Более того, замысел сближения оперы Бизе с литературным первоисточником, как и само обращение к «Кармен», могли быть инспирированы популярной немой немецкой кинолентой «Кармен» по новелле Проспера Мериме, снятой в 1918 году режиссером Э. Лабичем, и в середине 1920-х имевшей чрезвычайно успешную прокатную судьбу в России под названием «Табачница из Севильи»².

Свою роль в оформлении режиссерского замысла Немировича сыграла, по-видимому, и модная эстетическая ориентация на экспрессионизм, возникшая на оперной сцене. Европейский оперный театр к тому времени уже познал искус экспрессионизма, хронологически даже опередив в этом и драму и кино. Рихард Штраус, Арнольд Шенберг, Пауль Хиндемит и Альбан Берг, каждый на свой лад, испробовали возможности новой эстетики на театральной сцене. Петербургский зритель смог оценить новинку уже в 1913 году, когда Мейерхольд поставил «Электру» Штрауса в Мариинском театре. Встреча советского театра с подобным репертуаром пришлась как раз на середину 1920-х годов³. На общеевропейскую эстетическую тенденцию к началу нового десятилетия отреагировали и советские композиторы⁴. То, что

¹ См.: Вл.И. Немирович-Данченко — К.С. Станиславскому. 1923 г. [март] // *Немирович-Данченко, Вл.И.* Творческое наследие: в 4 т. Письма. Из прошлого / сост., ред., коммент. И.Н. Соловьевой. М. 2003. Т. 3. Письма [1923—1937]. С. 17.

² Этот факт указан С.К. Лащенко.

³ В 1924 году ЛГАТОБ, а на следующий год и Большой театр поставили «Саломею» того же автора, в 1925 году на сцене ЛГАТОБ появился «Дальний звон» Франца Шрекера; в 1926 году в Ленинграде (МАЛЕГОТ) впервые была показана опера Эжена д'Альбера «Долина» («В долине»), знакомая российскому зрителю по предвоенной поре; 1927 год ознаменовался легендарными постановками «Воццека» Берга в ЛГАТОБе и «Прыжка через тень» Эрнста Кшенека в МАЛЕГОТ; 1928— появлением в МАЛЕГОТ оперы Кшенека «Джонни наигрывает».

⁴ Премьера «Носа» Шостаковича в МАЛЕГОТе, «Льда и стали» Владимира Дешевова в ЛГАТОБе и в Оперной студии Станиславского, «Северного ветра» Льва Книппера в Музыкальном театре Немировича-Данченко, в Большом театре — показ «Вышки Октября» Болеслава Яворского, а в МАЛЕГОТе — «Фронта и тыла» Арсения Гладковского (новая редакция «музыкальных хроник» «За красный Петроград», ранее написанных Гладковским в соавторстве с Евгением Прусаком). Все это события одного 1930 года, свидетельствовавшие об обострении борьбы с романтическим «большим стилем» на оперной сцене.

сам Немирович осознанно разрабатывал экспрессионистскую стилистику в различных ее преломлениях, подтверждает и его обращение в 1929 году к опере Эрнста Кшенека «Джонни наигрывает». Впереди же была этапная работа возглавляемого им театра над «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича («Катерина Измайлова», 1934), партитура которой явственно отмечена разнообразными влияниями экспрессионистского толка. Таким образом, экспрессионистский модус постановки Немировичем «Кармен» был предуказан самой художественной атмосферой времени. Логика его движения, угадываемая режиссером, вела к осмыслению фатализма человеческой судьбы через призму экспрессионизма, будь то история испанской цыганки или русской купчихи. В центр спектакля Немировича по опере Бизе закономерно выступала тема смертельной борьбы полов.

В результате «Кармен» в постановке Немировича, воспринимаемая как символ оперного жанра, вступала в прямую полемику с привычными ожиданиями «среднего», обыкновенно консервативно настроенного посетителя оперного театра. Сомнению подвергался и традиционный образ Испании, олицетворяемый оперой Бизе. И, наконец, возникал кричащий диссонанс с важнейшим идеологическим тезисом — требованием «оптимистичного» искусства и «душевного здоровья», а также «здорового» и «общественно полезного» эроса¹. Немирович-Данченко, создавший на этом фоне бескомпромиссно трагическое зрелище, обрек свой спектакль на негативную реакцию большей части музыкально-критической прессы.

Оптимизм, сопрягаясь с бытовой достоверностью, понимаемой как «народность», и должен был породить феномен социалистического реализма в оперной режиссуре. Подходы к этой стилистике в оперном жанре были опробованы в 1935 году признанным создателем советского «реалистического» театра Станиславским именно на «Кармен»². Как было

¹ *Калтат, Л.Л.* Об эротической музыке. С. 18.

² Художественный руководитель спектакля К.С. Станиславский, режиссер П.И. Румянцев, дирижер Б.Э. Хайкин, художник Н.П. Ульянов.

давно заведено в отношениях двух основоположников Художественного театра, между ними и здесь продолжалось негласное соревнование. «Неизвестно, как отнесся Станиславский к “Карменсите и солдату”, но его высказывания об опере Бизе, характер осуществленной им постановки “Кармен” убеждают в том, что позиция Станиславского была противоположна подходу Немировича-Данченко»¹. Рецензенты же постановки, осуществленной под руководством создателя театральной системы, распространенную в эти годы на всю советскую театральную империю, не сговариваясь, варьировали одни и те же определения: «народность», «демократичность», «оптимистичность», «реалистичность»².

Эти постулаты параллельно отрабатывались в музыковедческой литературе, закрепляясь за классическими шедеврами разных авторов, школ и эпох. Особую значимость приобретали словесные интерпретации классики, которой таким образом навязывалось необходимое, идеологически «верное» и «современное» содержание. Они выполняли роль своего рода «вектора» сценической эволюции сочинения.

Проанализируем те словесные интерпретации, которые возникли в течение 1920—30-х годов на немногих страницах музыковедческих работ, посвященных на русском языке главному творению композитора. Их «средним арифметическим», безусловно, можно назвать причисление этой оперы к неоспоримым художественным шедеврам, что в глазах советских музыковедов оказалось недостижимым для других французских композиторов. На этом тезисе настаивал, например, Е.М. Браудо:

В области оперного творчества Франция, игравшая в конце 30-х годов руководящую роль в Европе, не смогла удержаться на этой высоте. <...> Французские музыканты предпочитали идти по традиционным путям, воспринимая те или иные технические приемы других национальных школ. <...> Если Гуно и Тома объединяли в своем творчестве различные влияния и принадлежали, в сущности говоря, к эпигонам, то гениальному Жоржу Бизе удалось найти самостоятельный подход к бытовой опере, чуждой показной эффектности³.

¹ Гозенпуд, А.А. Русский советский оперный театр (1917—1941). С. 249.

² См.: Там же. С. 249—251.

³ Браудо, Е.М. История музыки (сжатый очерк). Изд. 2-е доп. и испр. М., 1935. С. 239, 240.

Кремлев заканчивает свой монографический очерк о Бизе утверждением:

...из всех французских музыкантов XIX века никто, кроме него, не изображал жизнь с такой потрясающей правдивостью, никто не проникал так глубоко в толщу бытовой, массовой, повседневной психики, никто так горячо не верил в неистощимые силы и мощные жизненные импульсы человека¹.

Близкую мысль проводит Соллертинский:

Именно этот углубленный музыкальный реализм бесконечно возвышает Бизе над всеми его оперными современниками — Тома, Гуно, Массне, Сен-Сансом и прочими ...»².

Определение «реалистическая», опиравшееся, по-видимому, на характеристику этой оперы как «бытовой», прочно закрепляется за сочинением Бизе на протяжении 1930-х годов, хотя само по себе понятие «музыкальный реализм», как в исторически-конкретном, так и в стилистическом плане, с годами так и не прояснится в советской литературе о музыке. Так, в 1927 году Браудо еще называет «Кармен» «крестьянской трагедией»³ и настаивает на ее идеологической и стилистической автономии:

При такой творческой обаятельности лучшего произведения Бизе невольно отпадает мысль о какой-либо его обусловленности извне⁴.

К середине 1930-х он уже утверждает, что

...в своей деятельности Бизе тесно связан с французской реалистической литературой своего времени. В его творчестве последовательно замечается отход от позиций романтической оперы к утверждению жизненной правды. Его лучшая опера — «Кармен» — яркое художественно-законченное произведение из жизни городского пролетариата⁵.

Более того, по его версии,

...нет сомнения в том, что неуспех «Кармен» у парижского обывателя вызван был организационным классовым сопротивлением против пролетаризации оперного сюжета. <...> Опера «Кармен» написана через четыре года после падения

¹ Кремлев, Ю.А. Жорж Бизе. Краткий очерк жизни и творчества. Л., 1935. С. 46.

² Соллертинский, И.И. Кармен. Опера Жоржа Бизе. С. 32.

³ Браудо, Е.М. Всеобщая история музыки. Т. 3. С. 56.

⁴ Там же.

⁵ Браудо, Е.М. История музыки (сжатый очерк). С. 240.

Парижской коммуны, и провал ее был триумфом торжествующей крупной буржуазии¹.

Тезис о связи оперы Бизе с историей Парижской коммуны также становится с середины 1930-х годов расхожим. Исключения редки и показательны как последние попытки «инакомыслия» в сфере интерпретации этого шедевра. Таким исключением предстает брошюра о Бизе Кремлева, который, в частности, писал:

Элементы стихийного протеста, анархического бунтарства не исчерпывают сути «Кармен» и даже, пожалуй, не являются в ней главным. По своему объективному смыслу, несмотря на свои поразительные жизненность, реализм и демократизм, «Кармен» — антиреволюционное произведение <...> «Кармен» силами и средствами художественных образов вскрывает исторический крах как индивидуалистического романтизма (Хосе), так и мелкобуржуазного бунтарства-анархизма (Кармен). Они вытесняются новой могучей, самоуверенной силой (Эскамильо). <...> И в «Кармен» симпатии Бизе остаются на стороне контрабандистов, богемы, на стороне романтического анархизма. <...> Он не видит и не понимает пролетариата. Он хоронит мелкобуржуазное бунтарство под поступью новой «героики»².

Кремлев даже делает парадоксальный вывод о «капитуляции» Кармен перед новым «сильным» человеком, имея в виду ее интонационное «подчинение» Эскамильо в финале:

...не заметили того, что в четвертом действии Кармен — не сильная, а слабая фигура, что ее смелость перед смертью есть смелость отчаяния, а не убежденного героизма. <...> Конец третьего действия и все четвертое действие суть этапы падения анархической автономии Кармен³.

В духе вульгарно-социологических сближений, все еще характерных для этого периода, он утверждает даже, что «в этом плане “Кармен” соприкасается с идеями французского реваншизма (после поражения в войне 1871 г.) и с идеями французского предъимпериализма»⁴. Однако, сама его трактовка вызывает к более близким историческим аналогиям: мысль о приходе «сильного человека» и поражении индивидуального анархизма

¹ Там же. С. 242.

² Кремлев, Ю.А. Бизе. С. 37, 41, 42.

³ Там же. С. 39.

⁴ Там же. С. 41.

могла быть порождена размышлениями о недавней российской истории, испытавшими явное влияние Ницше, на которого ссылается попутно Кремлев, хотя тот в эти годы стремительно утрачивал популярность у советских идеологов.

Неожиданно остро полемичным предстает и заключение автора о том, какими путями могло бы пойти искусство французского композитора, если бы не его ранняя смерть. Его прогноз весьма неутешителен:

...ни опера «Сид», ни оратория «Женевьева» не были записаны Бизе. Но, несомненно, в них должен был наметиться резкий творческий поворот. <...> Вероятнее всего, творчество Бизе двинулось бы в сторону гуманистической религиозности Цезаря Франка, отражая этим новый этап шатаний и мучительных поисков мелкобуржуазной идеологии¹.

Однако даже в контексте подобных размышлений основополагающие характеристики детища Бизе соотносятся с общепринятыми в это время. Показательно, что они включают в себя все основные идеологические «пароли» того классического искусства, которое отбирает из прошлого советская культура. Это «здоровье», «простота» («доступность массам», «запоминаемость»), «опора на бытовые жанры» (танец, марш, песня), «реализм», «классическое мастерство», «симфонизм»:

Автор «Кармен» — глубоко здоровый композитор — ему чужды и болезненный невроз и изощренная чувственность того же Вагнера <...>. Здоровье Бизе вытекает из его крепкой связи с демократическими низами <...>. Здесь же коренятся причины изумительной доходчивости, общепонятности музыки Бизе. Вряд ли во второй половине XIX века можно найти другого композитора, который при столь же высоком качестве музыки, был бы столь же доступен широким массам, как Бизе. Мелос Бизе обобщает огромное количество бытовых интонаций и именно поэтому обладает исключительной выпуклостью, яркостью, запоминаемостью. Его гармонии в огромном большинстве случаев чужды всякой изысканности и, в то же время, сочны, рельефны, выразительны: его ритмика отличается замечательной упругостью, чеканностью и моторной напряженностью. Бизе любит завораживающий вихрь бурного танца <...> или энергичную акцентированную поступь марша <...>. Оркестровка Бизе — мастерская, блестящая — опять-таки поражает своей простотой и доходчивостью. Ясные, классически рельефные комбинации тембров сочетаются тут со смелым употреблением, казалось бы, самых банальных звуковых красок. <...> «Вульгарное», «шаблонное» постоянно возводится Бизе на вершины высококвалифицированного и ярко впечатляющего искусства. <...> Реализм музыки Бизе коренится опять-таки в широкой, типической

¹ Там же. С. 42.

обобщенности его интонаций, мелодий, ритмов, выхваченных из самой гущи быта. Однако одними реалистическими тенденциями его творчество не исчерпывается. <...> Два лейтмотива, пронизывающих все действие оперы (мотив «судьбы» Кармен и мотив Тореадора) как бы воплощают борьбу некоторых отвлеченных начал. Поэтому можно говорить о симфонизме «Кармен», поглощающем в ряде мест конкретные жизненно-сценические ситуации¹.

В характеристике Кремлева, как уже говорилось, отсутствует только само собой подразумевающийся тезис о прямом (и позитивном!) влиянии на композиторский замысел «революционных» событий Парижской коммуны, ставший общим местом советской литературы о Бизе. Иногда он до такой степени вульгаризировался, что даже встречал отповедь на страницах самой советской центральной прессы. Так, большой фельетон был посвящен брошюре, изданной Ленинградским Бюро обслуживания зрителей в 1933 году². Ее автор С. Богоявленский был заклеямен анонимом, скрывшимся под звучным и подходящим случаю псевдонимом Эскамильо, всеми возможными обвинениями — от невладения пером до идеологической невежественности. Последнее, конечно, звучало более устрашающе:

Уши пошляка, мещанина, безграмотного халтурщика вылезают из каждой строчки книжки С. Богоявленского. Причем — придерживаясь стиля автора — можно сказать, что уши эти не так безобидны. <...> До каких <..> цинизма и гнусности нужно дойти, чтобы Кармен возводить ... на баррикады Коммуны!

«Как знать, — глубокомысленно вещает распоясавшийся графоман Богоявленский — в условиях, сходных с обстановкой Коммуны, не оказалась ли бы Кармен в числе тех некоторых отверженных (?! — Эск.) женщин Парижа, которые на баррикадах показали себя в героическом плане, умирая в напряженно-эмоциональном порыве? Скорее всего — да!»³.

Ясно, что коннотация «революционности» выполняла вполне актуальные задачи. Именно она позволяла надеяться на то, что опера Бизе сможет выполнить в новой культуре роль отсутствующей «советской классической оперы», к созданию которой вожди призывали современных композиторов. Этот популярный у публики и театров, полностью

¹ Там же. С. 43-45.

² [Богоявленский, С.Н.] Кармен. Комическая опера в 4 актах. Музыка Ж. Бизе. Текст по новелле П. Меримэ, Г. Мильяк [sic!], Л. Галеви. [Краткое либретто и статья С. Богоявленского Жорж Бизе и его опера «Кармен»]. Л., 1934.

³ Эскамильо. «Явление Богоявленского народу» или Как ЛенБООЗ «помогает» зрителю // Советское искусство. 1934. 7 янв.

приемлемый в эстетическом отношении (как это видно, например, из перечисления его достоинств Кремлевым) и постепенно приспособляемый советскими интерпретаторами в идеологическом отношении шедевр должен был с помощью последних превратиться в некую «советскую Кармен»: «песенную оперу» с опорой на бытовые жанры и доходчивым мелосом, творчески преломляющим фольклорные влияния¹, построенную на принципах симфонизма и блестяще инструментованную, в центре которой социальный конфликт с участием представителей фабричного пролетариата и народной массы, но одновременно — на близкую сердцу публики всех времен и народов любовную тему и обладающую отчетливым оптимистическим зарядом. Даже если сами постановки не всегда дотягивали до этого «идеального» представления об актуализированной «Кармен», оставалась возможность их правильно словесно интерпретировать в критическом жанре. Так, о постановке Н.В. Смолича 1933 года в МАЛЕГОТе рецензент писал:

Освобожденная от буржуазных традиций, раскрывающая оптимистичность эмоций Бизе, полнокровная Кармен превращена в женщину капиталистического города, пытающуюся сбросить его путы и со всей силой жизнью своей и смертью восстающую против кулацко-собственнической психологии, выразителем которой является наивный и жалкий Хозе².

Тезис о «революционности» «Кармен» пытались использовать и для того, чтобы более прочно вписать ее и в контекст отечественной истории, когда наметился процесс реабилитации российской культуры и истории.

¹ Соллертинский, например, замечал, что автор «Кармен» «не раз создает иллюзию подлинно испанской музыки» (*Соллертинский, И.И.* Кармен. Опера Жоржа Бизе. С. 31). А двумя десятилетиями позже А.А. Хохловкина развивала эту тему в пользу неосознанного родства авторского материала с народным: «Как и в “Арлезианке”, мало подлинных народных мелодий. <...> Но странно! — чем дальше углубляются фольклористы в изучение музыки “Кармен”, тем больше обнаруживают они в ней испанских народно-музыкальных элементов» (*Хохловкина, А.А.* Бизе. М., 1959. С. 54).

² Цит. по: *Гозенпуд, А.А.* Русский советский оперный театр (1917—1941). С. 249.

Режиссер А.Я. Таиров в своей экспликации, возникшей в связи с замыслом постановки «Кармен» в ленинградском ГАТОБе в июне 1934 года¹ писал:

Любопытно, что «Кармен» написана Бизе в 1845 году. Меня интересует здесь не просто дата. А то, что опера написана за три года до второй французской революции². Я совсем не собираюсь приписывать революционность произведению Бизе — нужно сказать другое: Бизе отнюдь не был революционером, несмотря на то, что был радикальным человеком, но у него было предчувствие революции. Он знал, что вольность уже была необходима, вольность, которая является выражением всех сложных процессов, возникающих в структуре общества, в его социально-экономической структуре, и эту вольность ему захотелось воплотить. Интересно, кого же он выбрал как олицетворение вольного духа? Женщину-цыганку. Он, европеец, француз, не видел в своей среде такого человека, мужчину или женщину, который мог бы выразить эту стихию вольности, и нашел ее в цыганке... Занятно, что несколько раньше, в 1824 году, наш великий поэт А. С. Пушкин за год до восстания декабристов тоже обратился к теме вольности и тоже не нашел для выражения ее никого, кроме цыганки, и написал изумительную поэму «Цыганы» с образом Земфиры³.

«Любопытно» и «занятно» здесь, однако, другое, а именно то, что в 1845 году была написана не опера Бизе (год ее завершения — 1875-й), а одноименная новелла Мериме, ставшая ее сюжетной основой. Но Таиров, бессознательно подменяя дату, в то же время вполне целенаправленно одним махом сближает музыкальный опус с французской революцией 1848 года, а Бизе, приписывая ему «радикальность» (свидетельств которой категорически невозможно отыскать на страницах биографии композитора), — с Пушкиным, другом декабристов. И слово «вольность» в качестве ключевого

¹ О планах постановки сообщала газета «Литературный Ленинград» за 20 июня 1934 года. Новый перевод был заказан поэту и композитору М.А. Кузмину. Дир. А. Коутс, худ. В.М. Ходасевич. Причиной, по которой постановка не состоялась, могла быть и смена руководства театра (увольнение главного режиссера Сергея Эрнестовича Радлова), и сопротивление труппы новому переводу. См. в записях М. Кузмина от 14-15 декабря: «Собираю сведения о театре. Все весьма неблагоприятно. Сережу ушли начисто. <...> Чуть ли не искореняют следы Сережиного царствования. Пожалуй, при таком положении дел и мои текстики полетят к черту, тем более что какие-то хористы и солисты отказываются переучивать “Кармен”» (*Кузмин, М.А. Дневник 1934 года / сост., подг. текста, вступ. ст., коммент. Г.А. Морева. СПб., 1998. С. 140*).

² Очевидно, здесь имеется в виду революция 1848 года, которая положила начало Второй республике, но исторически эта революция не была второй: ей предшествовала Июльская революция 1830 года.

³ *Таиров, А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма / сост. Ю.А. Головащенко; ред. и авт. вступ. ст. П.А. Марков; коммент. Ю.А. Головащенко, К.Н. Кириленко и В.П. Коршунова. М., 1970. С. 355.*

для понимания основной интриги оперы, применено несомненно для включения оперы Бизе в пушкинский контекст. Традиция восприятия «Кармен» в контексте освободительной борьбы в «разные эпохи, в разных странах, классах и т. д.» останется действенной на многие годы. Достаточно сказать, что экспликация Таирова по «Кармен» опубликована в книге «Записки режиссера», вышедшей в 1970 году, и прошедшей по правилам того времени изрядную редактуру, но вопиющая ошибка режиссера никак и никем не прокомментирована, поскольку вписывается в структуру представлений об опере Бизе и ее героине.

В этих сформированных в течение десятилетий представлениях важное место заняло, вслед за отказом от темы Эроса (закономерно последовавшим в пореволюционные годы), отрицание уже с 1930-х годов какой бы то ни было сексуальности в образе главной героини и гендерной проблематики как таковой в самом сочинении. В 1934 году М.С. Брук категорично заявляла:

В ее характеристике нет эротики, созерцания, томления или эстетического психологизирования. Все ее поступки, порывы и движения естественны и непосредственны. Это — натура необычайно цельная, она живет, любит, увлекается и страдает, не рассуждая. <...> И — пусть это не кажется парадоксом — от всего ее образа веет каким-то целомудрием»¹.

«Деэротизация» героини Бизе могла еще остро ощущаться свидетелями ее прежних сценических воплощений. Так, поэт и композитор М. Кузмин, вспоминая в том же 1934-м гастрольные выступления 1925 года дирижера Отто Клемперера в ленинградском ГАТОБе, записал:

Новизна нового. <...> Иногда исполнителям удается вернуть это первоначальное обаяние, трепет, как Клемперер вернул весь романтизм Моцарту и семитические половые завыванья Кармен, но публике этого не нужно. Она любит стерилизованные или бездарностью автора, или временем вещи².

Однако советское музыковедение настаивало:

Кармен полна страстных порывов, но совершенно лишена эротизма (как справедливо замечает Мирра Брук)³.

¹ Брук, М.С. Бизе и проблема реализма в опере // Советская музыка. 1934. № 12. С. 49.

² Кузмин, М.А. Дневник 1934 года. С. 122 (запись от 17 октября).

³ Кремлев, Ю.А. Бизе. С. 24.

Особую роль в оформлении образа «советской Кармен» сыграла коннотация «народности», отработывавшаяся в музыковедческих работах. А. Альшванг в своей знаменитой статье 1938 года «Оперные жанры “Кармен”» строит свою концепцию именно на том, что драматургия этого сочинения опирается на народные песенные и танцевальные жанры. Посмертная история оперы Бизе в буржуазной культуре предстает как драматичная коллизия адаптации шедевра к чуждым ей и враждебным идеологическим требованиям эпохи:

Народная основа оперы была грубо выхолощена. И вот в таком виде «Кармен» завоевала буржуазный Париж¹.

А весь путь самого Бизе трактован как неуклонное продвижение к «реализму» и «народности»:

Увлечшая композитора драма Альфонса Доде «Арлезианка» отличается реалистической обрисовкой народных характеров. Драма ревности передана с исключительной силой. Как в «Кармен», так и в «Арлезианке», основу составляют волнующие страсти простых людей из народа. Именно эта народная основа, правильно понятая композитором, создала величие лучших произведений Бизе. Бизе как бы нашел самого себя в этих новых для него сюжетах, нашел свою, близкую ему «большую тему».

Он шел к ней ощупью, не без оглядки на обычную «красивость» поверхностного музыкального языка французской лирической оперы. Он нашел ее поздно, в последние годы своей творческой жизни, — и в таких условиях смерть Бизе представляется трагическим событием...².

Изящная риторическая подмена «темы ревности» на «большую тему» «волнующих страстей простых людей из народа», совершаемая в этом абзаце, позволяет продлить рассуждение о творчестве Бизе уже в контексте судеб оперного жанра, ведь

...лучшие «лирические» и «романтические» оперы той эпохи («Фауст» Гуно, «Миньон» и «Гамлет Тома) исключали всякую возможность толкования их в плане социальных драм³.

Бизе же, по мысли Альшванга, выходит из этих жанровых «тенет» современного ему оперного театра под непосредственным влиянием событий

¹ Альшванг, А.А. Оперные жанры «Кармен» // Советская музыка, 1938. № 12. С. 27.

² Там же. С.29.

³ Там же.

Парижской коммуны, которую он, хотя и «не понял», но «мучительно пережил»¹. Исключительно гипотетические предположения об острой реакции Бизе на разгром коммуны венчаются выводом:

Весь строй его мышления, неуклонное стремление к народности и реализму — все это говорит о том, что композитор был бесконечно далек от идеологии господствующей касты, как бы ни был ограничен его кругозор².

«Передовые» черты мышления композитора поставлены во взаимосвязь с «прогрессивной» направленностью его центрального сочинения. Едва ли не важнейшее его «предвидение» — значение бытовых и даже «массовых» жанров для стилистики его оперы:

Пока Кармен излагает свой взгляд на любовь, ее пение ограничено пределами танцевальных жанров (первый и второй акты). Но как только она становится любящей женщиной в подлинном и глубоком смысле этого слова, музыкальный язык ее партии приобретает черты широкой, взволнованной песенности (третий и четвертый акты)³.

«Широкая и взволнованная песенность» высказываний героини в третьем и четвертом акте на самом-то деле явственно несет на себе отпечаток чисто оперной ариозности, монологичности, порой речитативности. Но в разгар борьбы за советскую «песенную оперу» возникает непреодолимый соблазн представить снискавшую непоколебимый авторитет «Кармен» в качестве лучшего образца для подражания с точки зрения актуальных запросов оперного театра. Ведь, помимо всего прочего,

Многообразное значение массовых музыкальных жанров, их обобщающая сила служат композитору верным и безошибочным средством оперного реализма⁴.

Подобная интерпретация шедевра, безусловно, имела в советской культуре куда большие шансы на успех, чем попытка вписать его появление в контекст нарождающегося французского «натурализма», а затем и оперного

¹ Там же.

² Там же. С. 39.

³ Там же. С. 35.

⁴ Там же.

«веризма»¹, к которым идеологи на протяжении 1920-х — 1930-х годов демонстрировали опасливое отношение, все активнее противопоставляя их прокламируемому «реализму». Статья же Альшванга завершается весьма конкретным рецептом:

Небесполезно было бы рассмотреть этот положительный опыт прошлого в применении к задачам нашего, советского, оперного творчества².

Для того, чтобы «опыт прошлого» стал применимым и обрел «положительный» смысл с точки зрения нового дня, он и был переосмыслен советской «мыслью о музыке». Результаты этой работы подытоживает современный исследователь: «...широко распространенный в современной отечественной музыкальной культуре (и образовании) образ Ж. Бизе представляет собой не что иное, как устойчивую трансляцию советского мифа об этом композиторе³. <...> Бизе — уникальный реалист с недооцененным интеллектуальным потенциалом, борец с официальным обществом. Это по-настоящему «народный» композитор, т.к. его музыка доступна для понимания всем, а опера «Кармен» — шедевр в показе чувств простых людей на все времена. В качестве гаранта подобной оценки неизменно выступает мнение Чайковского, приводимое во всех этих отечественных изданиях о Бизе. <...> Апофеоз этого истинно советского мифа — утверждение об уникальности “Кармен” как одинокой вершины французской оперы второй половины XIX века, единственной реалистической оперы того времени, которая не имела достойных последователей в западной музыке. А в качестве ее настоящего преемника выступает только музыкальная культура СССР, идущая “по пути социалистического реализма”. Тем самым миф создан: “чужой” и

¹ Подобная параллель неоднократно проводилась в речах А. Луначарского и в первой половине 1930-х годов еще встречается на страницах музыковедческих трудов. Ср.: Браудо, Е.М. История музыки (сжатый очерк). С. 240.

² Альшванг, А.А. Оперные жанры «Кармен». С.41.

³ О различиях в восприятии и интерпретации «Кармен» в начале и конце XX в. см.: Купец, Л.А. Ж. Бизе и его «Кармен» в XX веке (опыт демифологизации). С. 236-241.

“непóнятый” Бизе провозглашается исключительно “нашим” — практически идеалом советского композитора»¹.

История сценической жизни «Кармен» в советскую эпоху представляет убедительный пример того, как смысловые, идейно нагруженные интерпретации постепенно преображали постановочный и музыкально-исполнительский канон трактовки шедевра. На примере критических рецензий в музыкальной прессе очень хорошо видно, как постепенно меняется характер театральных воплощений знакомого до последней ноты сочинения. Если на страницах периодики 1920-х годов еще находится место характеристикам индивидуальных особенностей режиссерского стиля или актерской игры, пусть даже не всегда встречающим одобрение рецензента, то начиная с 1930-х годов описание спектаклей все больше сводится к «общему знаменателю» пресловутой идеологической триады «реалистичность — народность — оптимизм»; любой выход за ее границы сурово карается. Постепенно рецензии становятся все менее и менее информативными, отнимая у историка возможность сколько-нибудь адекватно судить о характере постановки. Но вряд ли этот процесс был односторонним: становившаяся все более нетерпимой критика, предполагавшая, как правило, жесточайшие оргвыводы, наверняка добивалась в результате единообразия режиссерского стиля советской сцены. Впрочем, об этом можно судить и по тем спектаклям, которые дожили до конца советской эпохи, десятилетиями оставаясь в афишах театров².

Персоналии этой главы наиболее показательны для понимания того, насколько их общепринятые в современной культуре образы зависимы от исторических коллизий их существования в культуре предшествующих десятилетий. Становится также ясно, что устойчивые характеристики, связанные с ними, влиятельны не только в тех областях, которые нацелены

¹ *Купец, Л.А.* Советский миф о Бизе: контексты и подтексты // *Социология музыки: новые стратегии в гуманитарных науках.* С. 190, 185-186.

² Об исполнительской традиции см. подробнее: *Раку, М.Г.* Кармен на советской оперной сцене.

на вербальную интерпретацию художественных смыслов, но распространяются на все сферы, так или иначе сопряженные с их рецепцией.

Рассмотрим далее особенно «выразительные» случаи «работы над композиторами» в советской культуре на примере нескольких имен классиков, выдвинутых на передний план идеологической борьбы и прошедших через диаметрально противоположные переоценки. Именно на основе идеологического переосмысления их наследия был сформулирован некий эстетический «канон», следование которому и предписывалось создателям советской музыки. Как показывает И. Воробьев, теоретическое конструирование новой музыкальной эстетики и нового музыкального стиля «в сталинскую эпоху <...> превратилось едва ли не в отрасль музыкознания, причем в такую отрасль, которая явно “опережала” художественный опыт»¹.

¹ Воробьев, И.С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930—1950-е годы). С. 158.

Глава III

Конструирование «генеалогии» советской музыки: кодификация предтеч

III.1. Мусоргский.

«Пробоваться» на роль «революционера» Мусоргский начал сразу же после революции. 23 февраля 1919 года (к этому дню была условно приурочена первая годовщина Красной армии¹) в Мариинском театре был дан «Борис Годунов» с участием Шаляпина. Это не случайное совпадение — тогда же журнал «Вестник театра» декларирует:

Опера «Борис Годунов» Мусоргского должна быть основной пьесой в репертуаре оперных советских театров².

Однако она входила в ряд тех сочинений, которые рабкоры критиковали за появление на сцене царя и бояр. При таких политических обвинениях вряд ли можно было ожидать дальнейшего триумфального шествия этой оперы по российским сценам. Но и профессиональной критике Мусоргский порой вовсе не казался воплощением революционного духа.

В 1918 году Б. Асафьев, сопоставляя его индивидуальность с Чайковским, парадоксально сближал их, в обоих подчеркивая лирическое начало, называя искусство Мусоргского «лирикой отчаявшейся воли», а Чайковского — «лирикой мятущейся воли»³. В первой половине 1920-х полемизировал с попытками определить Мусоргского в лагерь борцов за новую жизнь и Сабанеев:

¹ 15 (28) января 1918 года Совет народных комиссаров РСФСР издал Декрет о создании Рабоче-Крестьянской Красной Армии (опубликован 20 января (2 февраля) 1918 года). Годовщину создания РККА большевистские руководители решили отпраздновать в начале февраля 1919 года, после чего по организационным причинам праздник пришлось перенести на 23-е. Впоследствии, в 1938 году, И.В. Сталин официально заявил, что в этот день в 1918 году Красная Армия якобы одержала победы под Псковом и Нарвой, и это вымышленное событие вошло в советскую историографию (Прим. ред.).

² Казанцев, Н.К. Опера «Борис Годунов» М.П. Мусоргского как истинный образец революционной музыкальной пьесы // Вестник театра. 1919. № 31-32.

³ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Пути в будущее // Мелос. СПб., 1918. Кн. 2. С. 78.

Он — ироник, даже сатирик. Но не агитатор¹.

Эта трактовка расширялась Сабанеевым до характеристики всего направления «новой русской школы»:

Творчество кучки было в сущности совершенно лишено столь характерного для народников и передвижников элемента агитации и социального протеста. Даже в наиболее ярком из кучкистов — Мусоргском — характерно именно смакование быта, как художественной ценности, своеобразный дикий эстетизм варварства, а не протест против этого быта².

Сабанеевская концепция «кучкизма» вовсе не так уж произвольна и по своему весьма симптоматична для начала 1920-х годов. Направление в целом и отдельные его представители характеризуются им с ясно выраженных классовых позиций:

Нетрудно обнаружить, что эти черты типичного славянофильства, с некоторой (незначительной) примесью «кающегося дворянина», являются господствующими в тоне миро- и звукоощущения кучки, которая в своем творчестве отражала тип звукозерцания помещичьего, спокойно-созерцательного и объективно-наблюдательного быта, склонного к известному скепсису по отношению к народным бытовым формам, но скепсису, проникнутому некоей симпатией и специфическим коллекционерским оттенком. <...> Культ абсолютной ценности всех проявлений народа-богатыря, вытекающие отсюда реализм и изобразительность, основанные на идеализации существующего быта, характерное устремление сюжетности всего творчества в глубь веков, в легендарную даль, когда быт был еще ярче и чище — живое и могучее отрицание европеизма и прогресса вообще³.

Отсюда естественно рождаются весьма невыгодные для оценки роли кучкистов в современности выводы:

Их тон мироощущения — социологически ультрареакционный; эстетически, как всегда бывает у представителей угасающего класса, резко-прогрессивный, «новаторский». <...> Вообще «передовизм» в искусстве обратно пропорционален социологической левизне. Опирающаяся на наиболее широкие слои революция в искусстве принуждена базироваться на наиболее доступном, агитативном, первобытном и простом⁴.

Итак, «кучкизм» как материал для построения революционного искусства забракован Сабанеевым. Вместе с ним под сомнение поставлена и кандидатура Мусоргского как «композитора-революционера».

¹ Сабанеев, Л.Л. История русской музыки. С. 62.

² Там же. С. 57.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 58.

Исполнительская практика вносит свою разногласию в этот хор суждений о Мусоргском и «кучкизме». Знаменитая постановка «Хованщины», осуществленная Шаляпиным в Мариинском театре в сентябре 1918 года, выявляла трагизм человеческих судеб, брошенных в горнило истории. Асафьев, суммируя свои представления об опере Мусоргского и впечатления об этом ее сценическом воплощении, характеризовал «Хованщину» как историко-романтическую оперу — «действие о споре тела и души, жизни и смерти»¹. Строки 1922 года перекликаются с тем, как в то же время в 6-й симфонии Мясковского интонационность Мусоргского сопоставлялась с темой «расставания души с телом», «разъясненной» автором с помощью музыкальной цитаты из этого духовного стиха.

Для Асафьева и Мясковского, которые в эти годы были особенно близки, образ музыки Мусоргского мистериален, тогда как для Сабанеева он этнографичен. А молодой хореограф Федор Лопухов находит в Мусоргском столь важную для себя тему дионисийства, но русского и озаренного кровавыми сполохами, предвещавшими современную Лопухову революционную эпоху. Космологические замыслы хореографа, подчеркнута обращенные к осмыслению современных ему событий, последовательно развивались от «танцсимфонии» «Величие мироздания» на музыку бетховенской 4-й симфонии (1923) через «Ночь на Лысой горе» Мусоргского (1924) к балету на музыку Владимира Дешевова «Красный вихрь» (1924). Движение Лопухова от дионисийства «Величия мироздания» к «бесовству» у Мусоргского, продолжено и разъяснено «Красным вихрем». Тема Революции исподволь вызревает как тема хаоса, стихии:

«Ночь на Лысой горе» — пьеса трагическая.<...> В «Ночи на Лысой горе» я видел глумление скоморохов над церковной обрядностью. Скоморохи — наследники древнего язычества, искони гонимые православной церковью.<...> И в

¹ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Письма о русской опере и балете (2-ое). «Хованщина» // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1922. № 4. С. 42.

«Ночи на Лысой горе» я изобразил тайное сборище язычников, которое многим христианам представлялось бесовским шабашем¹.

Но наиболее устойчивой характеристикой Мусоргского становится титул «первого, и если хотите, единственного творца подлинной музыкальной драмы», присвоенный композитору Луначарским². Этого результата, по мысли Луначарского, Мусоргский достигает в поисках, с одной стороны, «правдивости», «реализма», даже «натурализма», с другой же — величия «содержания», «глубины психологического проникновения», делая «изображаемую им правду многозначительной, поднимая ее высоко над той обыденной правдой, которую мы можем встретить в жизни»³. Так уже в музыкальной критике начала 1920-х годов в связи с Мусоргским начинает определяться такое понимание реализма, которое оторвет его трактовку от термина «натурализм» и максимально подготовит к соединению с понятием «социалистический реализм».

Однако прежде чем это произойдет, «экспроприация» Мусоргского, производимая с помощью музыкально-критического перетолкования его произведений, пройдет ряд стадий.

Мусоргский в конце 1910-х — начале 1920-х годов считался, возможно, наиболее непререкаемым авторитетом в истории русской музыки. И он же был единственным, кто без оговорок и скидок рассматривался в контексте мировой культуры:

Что у нас было? Ряд даровитейших композиторов с гениальными воззрениями и богатейшими природными данными, поражавших силой эмоциональной выразительности, богатством материала и дерзкой импровизационностью. Среди них Мусоргский, на творчество которого сейчас с изумлением взирает Европа⁴.

¹ Лопухов, Ф.В. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. М., 1966. С. 247.

² Луначарский, А.В. «Борис Годунов» Мусоргского // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. С. 57.

³ Там же. С. 57-58.

⁴ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Кризис музыки (Наброски наблюдателя ленинградской музыкальной действительности). С. 102.

Его имя сопоставляли с именем общепризнанного гения мирового искусства:

Мусоргский может быть назван русским Вагнером¹.

Между тем, как это ни удивительно, в первой половине 1920-х годов Мусоргский не был в центре музыкально-критического или музыкально-исторического интереса. Столичная пресса после октября 1917 года лишь изредка и скупо откликается на отдельные исполнения его сочинений (по одной-две заметки в год!). Показателен 1922 год, когда о нем появилось пять публикаций в советской прессе (из них две — информация об исполнении Мусоргского за рубежом), а в иностранной (немецкой, французской, английской) — 13. Следующие ближайшие — 1923, 1924 и 1925 — подтвердили ту же тенденцию: западная пресса демонстрировала куда более живой интерес к русскому классику², откликаясь на повсеместные постановки «Бориса Годунова»³.

Задача «переоценки значения творчества» Мусоргского, поставленная Асафьевым в статье, написанной в 1917 году и изданной лишь через пять лет (в 1922), по-прежнему звучала актуально:

К тому же и проблема о Мусоргском в течение данного промежутка времени как-то не продвинулась, не открыла новых перспектив⁴.

В том же 1922 году личный врач и близкий друг покойного композитора Л.Б. Бертенсон сетовал:

¹ *Казанцев, Н.К.* Опера «Борис Годунов» М.П. Мусоргского как истинный образец революционной музыкальной пьесы. С. 9.

² См.: Библиография (О Мусоргском и его произведениях) // М.П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881—1931: статьи и материалы / под ред. Ю.В. Келдыша и В.В. Яковлева. М., 1932. С. 238-310.

³ В одном только 1923 году опера была поставлена в Штутгарте, Бреславле, Франкфурте, Дрездене, Мангейме, Берлине, Аахене, Гамбурге, Брюгге, Брюсселе, Мадриде, Барселоне.

⁴ *Асафьев, Б.В.* Симфонические этюды / общ. ред. и вступ. ст. Е.М. Орловой. Л., 1970. С. 194. По собственному признанию автора (Там же), статья была опубликована «почти без изменений» в 1922 — сначала в виде брошюры (*Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Мусоргский (1839—1881). Опыт переоценки его творчества.* Пг., 1922), а затем и как глава важнейшей его книги этого периода (*Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Симфонические этюды.* Пг., 1922).

<...> о Мусоргском не только не сказано у нас последнего слова, но пока даже сколько-нибудь полного очерка, в котором был бы должным образом освещен и оценен этот блестящий самоцветный самородок <...>¹.

«Переоценка», заявленная Асафьевым, оспаривала прежде всего радикализм причисления Мусоргского к стану «реалистов», идущий от В. Стасова, тем самым споря с вышедшим одновременно в свет переизданием его статей в тематическом сборнике «Статьи о Мусоргском и его произведениях» (М., 1922), продолжавшими оставаться единственным влиятельным «словом» о композиторе:

[Мусоргский] жаждал выразить правду в звуках.

Небольшой кружок его почитателей подхватил этот лозунг, не совсем отдавая себе отчет, о какой правде тут шла речь: о правде воплощения (т.е. воплощения того, что пережито, «нутром» схвачено) или о правде видимой, т.е. о соответствии воплощаемых образов данной действительности? Во главе наиболее яростных ревнителей тезисов символа веры Мусоргского стоял горячий и убежденный поклонник его и пламенный проповедник русского искусства той блестящей поры — Владимир Васильевич Стасов. С его помощью «правду» композитора быстро приспособили к пониманию служебно-утилитарной роли искусства, свойственному той эпохе, и Мусоргский получил внешнюю, мало характерную для него как для глюковского психолога-музыканта кличку народника-реалиста. Видимо, кличка пришлась ему по душе. Он сочинял «народные драмы», старался «правдиво» (т.е. изобразительно) выявить быт и исторические данные, живо- (звуко-) писать не только душевные переживания, но весь видимый облик, повадки, привычки людей. <...> Сюжет, тенденция (направленчество) и внешний повод порой заслоняли у Мусоргского непосредственное, интуитивное чутье художника и склоняли его творческую энергию на путь, недостойный ее подлинного значения и призвания; вместо воплощения жизненного — воплощение житейского, вплоть до сочинения музыкальных анекдотов, побасенок или наивных карикатур, имевших и имеющих преходящее и ничтожное право на успех².

Признавая, что «титул народника-реалиста в то время был необходим Мусоргскому», Асафьев тем самым отрицает необходимость сохранения его в новую эпоху. Характеризуя художественное восприятие Мусоргского как романтическое визионерство, он полемически подчеркивал:

Оперы Мусоргского ни с какой стороны не народные музыкальные драмы по существу своему. В них нет народа как действующего свободно коллектива, ни драматического развития, в котором народ действительно играл бы главную роль³.

¹ Бертенсон Л. К биографии М.П. Мусоргского // Еженедельник Петроградских академических театров. 1922. № 3. С. 19.

² Асафьев Б. Симфонические этюды. С. 197-198.

³ Там же. С. 209.

В другой своей работе того же времени он так определял жанр «Хованщины», а заодно и психологический тип самого ее автора:

Историко-романтическая хроника Мусоргского — духовидца, мечтателя-народолюбца, идеолога правды выражения жизни и рыцаря смерти <...>¹.

Печать символистских увлечений Асафьева, на разнообразные источники которых указывала одна из его «душеприказчиц» и биографов Е.М. Орлова², лежала и на его восприятии Мусоргского начала 1920-х годов и на других интерпретациях, определивших облик «Симфонических этюдов». Эта книга являлась порождением и во многом — завершением Серебряного века в сфере «слова о музыке». Уже в начале 1930-х, «и, особенно, в 1940-е годы отношение к творчеству Мусоргского», по характеристике Орловой, «в корне переосмысливается»³ Асафьевым. Рубежным моментом на этом пути оказалась кампания по восстановлению аутентичного текста «Бориса Годунова», ставшая одной из самых ярких страниц музыкальной жизни 1920-х годов. Широко разрекламированная статьями Б. Асафьева⁴ и осуществленная текстологом П. А. Ламмом, она привлекло внимание всей музыкальной общественности — без различий идеологических установок.

¹ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Письма о русской опере и балете (2-ое). «Хованщина». С.40.

² Орлова, Е.М. «Симфонические этюды» в пути Асафьева — исследователя русской музыки // Асафьев, Б. Симфонические этюды / общ. ред. и вступ. ст. Е.М. Орловой. Л., 1970. С. 6-9.

³ Там же. С. 9.

⁴ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] В борьбе за Мусоргского // Жизнь искусства. 1928. № 7; *Он же*. Музыкальный абсолютизм и его личины // Жизнь искусства. 1928. № 8; *Он же*. Перед премьерой «Бориса Годунова» // Красная газета, веч. вып. 1928. 10 февр.; *Он же*. «Борис Годунов» // Красная газета, веч. вып. 1928. 18 февр.; *Он же*. «Борис Годунов» и его «редакции» в свете социологической проблемы (к выходу в свет полного клавира «Бориса Годунова» Мусоргского // Музыка и революция. 1928. № 7-8. С. 6; *Он же*. «Борис Годунов» Мусоргского (Лен. Аопера) // Музыка и революция. 1928. № 3. С. 41; *Он же*. К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: сб. ст. М., 1928. (статьи переизданы в виде отдельных статей в изд.: Асафьев Б.В. Избранные труды. М., 1954. Т. III; в частности: «Почему надо исполнять «Бориса Годунова» в подлинном виде». С. 68-77); Асафьев, Б.В., Дранишников, В.А., Штейнберг, М.О. В спорах о «Борисе Годунове» // Красная газета, веч. вып. 1928. 1 марта. О ходе совместной работы Асафьева и Ламма над наследием Мусоргского см.: Переписка Б.В. Асафьева с П.А. Ламмом. Публ. О. Ламм // Из прошлого советской музыкальной культуры: сб. статей / сост. и ред. Т.Н. Ливанова. М., 1975. С. 104-141.

В 1924 году в главном официальном органе советской прессы появляется информация Е. М. Браудо о работе Ламма над рукописями Мусоргского, имеющая целью восстановление Urtext'a «Бориса Годунова»¹. В 1925 сообщение о работе Ламма над рукописями и проекте издания нового клавираусцуга уже попадает в зарубежную прессу и вызывает обостренный интерес на Западе². Высказывается даже предложение о подключении к этой работе известного немецкого текстолога К. Вольфурта, работавшего в это время над монографией о Мусоргском, и посылки ему автографов с этой целью³. Ажиотаж подогревался тем, что в 1924 году венская фирма Universal Edition⁴, а в 1926 лондонское нотопечатательство Chester переиздали клавир «Бориса» (изданный с одобрения автора фирмой Бессель в 1874 году в соответствии со сценической версией премьеры оперы в Мариинском театре). Сообщениями о новых постановках «старого» «Бориса» (в Милане, Неаполе, Венеции, Шверине, Эрфурте) в 1926 году пестрят отделы хроник зарубежной музыкальной жизни в советской прессе.

Возвращение к «подлинному» «Борису» становится главной сенсацией советской музыкальной жизни середины 1920-х годов, приобретшей широкий общественный резонанс. Луначарский осторожно, с массой оговорок поддерживал это движение:

Я нисколько не сомневаюсь в том, что Мусоргский часто сам сознавал, что лишь приблизительно сумел выразить свой первоначальный замысел и что приблизительность эта вытекала из недостаточности его школы, его опытности. И все-таки, даже подходя с чисто музыкальной точки зрения, можно не только заподозрить, но с уверенностью утверждать, что Римский-Корсаков, придав опере значительную изящность, во многом загубил ее первоначальную мощь. <...>

¹ Браудо, Е.М. Восстановление подлинного «Бориса Годунова» Мусоргского // Правда. 1924. 25 ноябр.

² Belaiev, V. Restoring Authentic Boris Text // The Musical Digest. 1925. № 17; Wellesz, E. Die Originalfassung des Boris Godunoff // Musikblätter des Anbruch. 1925. März; Wolfurt, K. Das Problem Mussorgskij — Rimskij-Korsakoff: Ein Vergleich zwischen dem Original-Klavierauszug von Mussorgsky Boris Godunoff und Rimskij-Korssakoffs Bearbeitung // Die Musik. 1925. № 17.; Belaiev, V. Un nuovo Mussorgsky// Il pianoforte. 1926. № 1.

³ Изучение произведений Мусоргского в Германии // Вечерняя Москва. 1925. 7 авг.

⁴ См.: Бобрин, О.А. Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из советской России. История сотрудничества в 1920—30-е годы. СПб., 2011. С. 219-225 (Раздел 10.2. Сочинения Мусоргского в «Universal Edition»).

Освобожденные народы СССР имеют право знать, что завещал им Мусоргский в своих рукописях и что в них задушила цензурная стихия, что в них истончила, ослабила отбросила изящная рука мастера, делавшая со всей любовью неуклюжему, титаническому сыну своего народа прическу и туалет, учившая его манерам, с которыми можно хоть как-нибудь показаться в свет.

Восстановление первоначального замысла Мусоргского есть наш общественный долг, и я совершенно убежден, что за исполнение этого долга гениальнейший из русских композиторов заплатит нам самым волнующим наслаждением¹.

На стороне этого проекта оказались не только лидеры «современничества», но и пролетарские музыканты, чья поддержка была в первую очередь информационной. Так, с марта² по сентябрь 1926 года журнал ОРКИМД³ «Музыка и революция» буквально из номера в номер отслеживает судьбу «нового» «Бориса». В мае в разделе «Хроника» там сообщается о принятом редколлегией Музсектора Постановлении по поводу издания Полного собрания сочинений Мусоргского в академической редакции, «каковую поручить П. Ламму», а также о целесообразности восстановления и издания полной партитуры оперы «Борис Годунов»⁴. В следующем номере журнала проходит информация о предполагаемой постановке «Бориса Годунова» в Музыкальной студии МХТ под руководством Вл.И. Немировича-Данченко, известного своими поисками в области «обновления» оперного жанра⁵ (его постоянный соперник К.С. Станиславский через год вознамерится обратиться к «подлинному» Борису Мусоргского на сцене своей Оперной студии)⁶. А в сентябре журнал объявляет, что новый «Борис» появится в Большом театре усилиями

¹ Луначарский, А.В. Подлинный «Борис Годунов» // В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. С.327, 328.

² Беляев, В.М. Новая редакция Бориса Годунова Мусоргского // Музыка и революция. 1926. №3. С. 15-18.

³ ОРКИМД — Объединение революционных композиторов и музыкальных деятелей (1925—1929).

⁴ [Хроника] // Музыка и революция, 1926. № 5. С. 32.

⁵ [Хроника] // Музыка и революция, 1926. № 6. С. 34. Постановка не осуществлена.

⁶ См.: Блюм, В.И. Анархия производства // Современный театр. 1927. 4 окт. (№ 5). Постановка осуществлена в 1929 году (без сцены под Кромами, но с польским актом). См. об этом, например: Корчмарев, К.А. «Борис Годунов» в театре им. Станиславского // Музыка и революция. 1929. № 3. С. 35-36.

маститого композитора и дирижера Большого театра М.М. Ипполитова-Иванова¹.

Основным плацдармом для острой полемики по вопросу о Мусоргском между двумя столицами стала ленинградская «Красная газета» (в ее вечерних выпусках, отвечавших за освещение культурных событий)², постоянным сотрудником и рецензентом которой являлся Асафьев. Одновременно он был советником по репертуару в петроградском Малом театре (позже — МАЛЕГОТ³) и ГАТОБе⁴, принимая непосредственное чисто практическое участие и в продвижении на сцену новой версии, и в ее инструментовке совместно с Ламмом. В начале декабря в вечернем выпуске «Красной газеты» появляется отчет о заседании в ЛГАТОБе по поводу запланированной постановки авторской редакции, восстановленной Ламмом⁵. Создается впечатление, что два главных оперных театра страны вступили в негласное соревнование за «право первой ночи» в обладании «аутентичной» постановкой Мусоргского. О накале страстей можно судить хотя бы по тому, что подготовка московской премьеры, состоявшейся 18

¹ [Хроника] // Музыка и революция. 1926. № 9. С. 34.

² См., например: *Оссовский, А.В., Сук, В.И.* Подлинный «Борис Годунов» // Красная газета. 1926. 8 дек.; *Луначарский, А.В.* Подлинный «Борис Годунов» // Красная газета. 1926. 17 дек.; Мусоргский или Римский-Корсаков? (По поводу постановки оп. Борис Годунов в Москве в БТ) // Красная газета. 1926. 24 дек.; Вокруг Бориса Годунова (Включение сцены у Василия Блаженного в новую постановку оп. Борис Годунов в БТ в Москве) // Красная газета. 1926. 28 дек.; *Глебов, И. [Асафьев, Б.В.]* «Борис Годунов» [о постановке в Большом театре] // Красная газета. 1927. 24 янв.

³ Императорский Михайловский театр, существующий в Петербурге с 1833 года, после революции был несколько раз переименован: Государственный академический театр комической оперы (1920), Малый петроградский государственный академический театр (с 1921), Государственный академический Малый оперный театр (с 1926, в обиходе — МАЛЕГОТ, Малый государственный оперный театр), Малый театр оперы и балета (с 1964, с 1990 — им. М.П. Мусоргского). Сегодня вновь носит свое историческое имя Михайловский театр.

⁴ ЛГАТОБ или ГАТОБ — бывш. Мариинский театр. Императорский Мариинский театр (название дано в 1860 году) был переименован в Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ) в 1920 году. С 1924 года возникает аббревиатура ЛГАТОБ — Ленинградский Государственный академический театр оперы и балета. С 1934 года — Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С.М. Кирова («Кировский»). Историческое название «Мариинский» возвращено в 1992 году.

⁵ Мусоргский или Римский-Корсаков? (Постановка подлинного Бориса) // Красная газета. 1926. 7 дек.

января 1927 года, в течение всего декабря находилась под обстрелом ленинградской прессы.

Вспомним, однако, что еще за несколько лет до начала этой громкой художественной акции, оценка Асафьевым «подлинного», «не приукрашенного» редакциями Мусоргского была далеко не однозначной:

Но возможности, открытые его интуицией, предваряли технику музыкального воплощения на несколько десятков лет вперед <...>. Оттого, как ни велики предвосхищения Мусоргского и ни глубоки его замыслы, многие из них <...> погибли или остались в стадии незавершенного воплощения и потребовали усидчивого труда редакторов, главным образом, самоотвержения Римского-Корсакова. Что же получилось в результате: то, что в большинстве случаев мы имеем творчество Мусоргского отраженным в зеркале чужой работы. <...> И действительно, нет спору, что сочность иных эскизов Мусоргского при всей своей корявости дороже профессорского лоска, но ведь для воспроизведения музыки эскизы не годятся <...>¹.

В 1928 году — подготавливая почву для издания Музсектором Госиздата клавираусцуга и партитуры «Бориса» в редакции Ламма² — Асафьев писал уже нечто принципиально иное:

Опыт Мусоргского оказался настолько впереди своего времени, что через двадцать приблизительно лет после его осуществления понадобилось редакторское вмешательство Римского-Корсакова, чтобы приспособить партитуру Мусоргского к вкусам театральной публики и пышному стилю барокко «последней империи». <...> Что же получилось? Получилось блестящее историческое театральное представление с фигурой кающегося злодея Бориса на первом плане с его пышным коронованием и не менее пышной кончиной. Народная драма отошла на задний план и народ, как актуальный элемент, был смягчен и облагорожен³.

Сам же вклад Римского-Корсакова оценивался им теперь, хоть и с одобрительным снисхождением, но с едва ли не унижительными для памяти этого крупнейшего музыканта оговорками:

Но как бы там ни было работа Римского-Корсакова, благодаря чудесной музыке Мусоргского, встретила широкое и общее признание. Этому помогло еще и

¹ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Мусоргский. Опыт характеристики. М., 1923. С. 3-40.

² В 1928 году клавираусцуг «Бориса Годунова» в редакции П. Ламма был издан Музсектором Госиздата в Москве совместно с издательством Oxford University Press в Лондоне.

³ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде? // Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: сб. ст. М., 1928. С. 12-13.

то обстоятельство, что одна из сильных ролей Шаляпина — роль царя Бориса была выучена артистом, именно в корсаковской редакции¹.

Более того, по новой оценке Асафьева, в которой легко угадывается парафраз знаменитого возгласа пушкинского Сальери,

...не Мусоргский стал выразительнее, а стиль Римского-Корсакова углубился и вырос, когда произошло слияние музыки Мусоргского как материала (а не как омузыкаленного мира идей и переживаний композитора) с приемами сочинения Римского-Корсакова. «Борис» же Мусоргского остался существовать сам по себе.

Представим себе, что Микель Анджело «редактировал» бы Рафаэля, Вагнер «правил» бы Дебюсси, Родэн заканчивал бы Канову, Боровиковский реставрировал бы Андрея Рублева, а Стравинский «чинил» бы Шенберга или Скрябина².

А.Н. Римский-Корсаков, вынужден был напоминать современникам, отвергая упреки в редакторских «вольностях» отца:

...вольности последнего были все же вольностями не рядового музыканта или досужего умника, а делом видного художника³.

Вступая в спор с этой позицией еще в период, когда работа Ламма не была завершена, не оспаривая ее исторической ценности и возможности появления на ее основе студийных постановок, он все же предупреждал:

К сожалению, при том безмерном «углублении» основного задания, с которым встречаешься на стороне безоговорочных энтузиастов подлинной редакции, не только не приходится ожидать вполне справедливого и объективного отношения к делу, совершенному в свое время Римским-Корсаковым, как редактором «Бориса», но иной раз и становится прямо страшно и за самого Мусоргского: под сомнение ставится и сама авторская редакция 1875 г., как художественное целое. Черновики Мусоргского мобилизуются против его же «чистовиков»⁴.

¹ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде? С. 13.

² Там же. С. 15.

³ Римский-Корсаков, А.Н. «Борис Годунов» Мусоргского // Браудо, Е.М. Римский-Корсаков, А.Н. «Борис Годунов» Мусоргского. М.:Л., 1927. С. 40.

⁴ Там же. Мнение А.Н. Римского-Корсакова о том, что «нет никаких оснований думать, что Мусоргский отказался от первоначальной редакции своего “Бориса” и пришел к редакции 1875 г., подчиняясь соображениям внешним или навязанным ему со стороны» (Там же. С. 40-41), находит поддержку у некоторых современных музыковедов (См.: Лащенко, С.К. Опера Мусоргского «Борис Годунов» на пути к сцене Мариинского театра (1874): факты, герои, версии [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. 2011. №1—2. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/ede/lashenko.pdf>). Очевидно, что полемика о приоритете редакций является частным случаем широко и давно обсуждаемой в текстологии проблемы законности и границ применения правила «последней руки», кодифицирующего окончательную авторскую версию. По поводу современного состояния вопроса о редакциях «Бориса Годунова» см.: Левашев, Е.М. К публикации «Бориса

При этом Е. Михайлова, изучившая полную хитросплетений сценическую историю «Бориса» и его редакций, обратила внимание на то, что «собственно, работа П.А. Ламма, проведенная в 1920-е годы, реализовала на практике направление в изучении “Бориса”, заданное А.Н. Римским-Корсаковым»¹ в статье 1917 года, где им была впервые поставлена проблема «истинного плана первой редакции»².

Московская премьера обогнала ленинградскую (та состоялась 16 февраля 1928 года) более, чем на год. Невзирая на то, что редакция Ипполитова-Иванова не получила такой мощной рекламы, как ламмовская³, ее опережающее появление в значительной степени ослабило впечатление от ленинградской премьеры. Принципиальная новизна редакции Ипполитова-Иванова заключалась в восстановлении сцены у Василия Блаженного из первоначальной редакции оперы в собственной инструментовке дирижера, а также в ряде других менее заметных отличий от редакции Римского-Корсакова⁴. То, что впервые прозвучали фрагменты редакции 1869 года, вызвало отповедь Асафьева в той же «Красной газете»: «Это совершенно произвольный выбор»⁵. В свою очередь активный член РАПМ Н.Я. Брюсова обвинила новую редакцию и постановку в эклектизме:

Годунова» Мусоргского в первой авторской редакции // *Мусоргский, М.П.* Полн. акад. собр. соч. / общ. ред. Е.М. Левашева. М.; Mainz, [1996]: Т. 1—2. Борис Годунов. Музыкальное представление в четырех частях. Первая редакция (1869 г.). Партитура. Т. 2. С. 153-166.

¹ Михайлова, Е.А. Путь к подлинному тексту: из сценической истории оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции 1869 г. // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения: сб. ст. / ред.-сост. Л.П. Иванова. СПб., 2012. С.231.

² Римский-Корсаков, А.Н. «Борис Годунов» М.П. Мусоргского (памяти В.В. Стасова) // Музыкальный современник. 1917. № 5—6. С. 108-167.

³ См., например: Браудо, Е.М. Два «Бориса» // Программы Госактеатров. М., 1927. № 65-66; Браудо Е.М., Римский-Корсаков А.Н. «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л., 1927.

⁴ Сцена у Василия Блаженного открывала четвертый акт оперы, за ней следовала сцена смерти Бориса и затем сцена под Кромами, которая завершалась выездом Самозванца (без заключительных причитаний Юродивого). Была также купирована «игра в хлест», но раскрыта купюра с «рассказом о попугае» царевича Феодора.

⁵ Цит. по: Михайлова, Е.А. Путь к подлинному тексту: из сценической истории оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции 1869 г. С. 234.

Неудача БТ зиждется на том, что он, смешав разные редакции муз. текста, смешал также и различные направления в замысле оформления¹.

Включение сцены у Василия Блаженного в стане сторонников редакции Ламма было воспринято враждебно и чуть позже охарактеризовано В.В. Яковлевым как

...неожиданная диверсия в сторону подлинника Мусоргского (только что перед тем восстановленного Ламмом). <...> Вопросы, связанные с художественным и юридическими правами театра на такую планировку мы оставляем здесь в стороне².

Действительно, уже весной 1928 года Ламм подал иск Большому театру о нарушении авторских прав, и эта ситуация также получила разноречивые отклики в прессе³.

Безусловно, речь не шла в прямом смысле слова о соперничестве Москвы и Ленинграда, скорее — о схватке «современничества», одним из лидеров которого был Асафьев, и «консерваторов», к числу которых относились музыканты старшего поколения, непосредственно связанные с традициями кучкизма, не сумевшего по достоинству оценить новаторскую глубину предложений Мусоргского, как это теперь осознавалось в ходе объявленной «переоценки» его наследия⁴. К числу их относились и москвич Ипполитов-Иванов и петербуржец Глазунов. Ипполитов-Иванов предпринял в результате не только попытку вернуть ранее отринутые фрагменты текста Мусоргского, но и вновь внести поправки уже от своего имени в инструментовку этих возвращенных фрагментов. Глазунов — пытался отстоять «правду» Римского-Корсакова, справедливость, необходимость и

¹ Брюсова, Н.Я. Постановка «Бориса Годунова» Мусоргского в Большом театре // Музыкальное образование. 1927. № 1/2. С. 176.

² Яковлев, В.В. «Борис Годунов» в театре. Очерки сценической истории оперы // Мусоргский. М., 1930. Ч. I. С. 166-246. С. 231.

³ Претензии на соавторство с Мусоргским (иск Ламма БТ) // Современный театр. 1928. 22 апр.; Споры вокруг «Бориса Годунова» (по поводу иска Ламма Большому театру) // Современный театр. 1928. 25 дек.

⁴ «<...> Дело Римского-Корсакова, исторически необходимое, выполнив свое предназначение, должно уступить делу Мусоргского. <...> Не пора ли снять с его сочинений налет чужого и чуждого мышления», — писал Асафьев (Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Безграмотен ли Мусоргский? // Современная музыка. 1927. № 22. С. 282-283).

«целительность» его вмешательства для партитуры Мусоргского¹. О том, в какой степени обреченной была эта борьба за «плюрализм» редакций, и как поражение в ней Глазунова было прочно увязано со всей ситуацией академической культуры и музыкального образования, к которому Глазунов был лично причастен как директор Ленинградской консерватории², может свидетельствовать и тот факт, что в 1928 году Глазунов уезжает за границу с тем, чтобы уже не вернуться обратно.

Но «плюрализм» в вопросе о «Борисе», по-видимому, был невозможен уже потому, что работа над «аутентичным» «Борисом» интерпретировалась ее авторами во многом как «актуализация» сочинения. Вопрос об аутентичном «Борисе» приобретал в результате политическое звучание. Так комментировал Асафьев драматургическую логику сочинения, выводя на первый план тему угнетения народа и нарастания народного гнева:

Коронация вытекает у него [Мусоргского — *М.Р.*] из слов «Велят завывать, завоем и в Кремле» (конец первой картины пролога) и вовсе не является предлогом к самостоятельной «гранд-оперной» пышной картине³.

Режиссер постановки С. Радлов так определял свои задачи:

Никакой стилизации и старинности. Напротив, с кинематографической реальностью должно вспомниться зрителю голодное Поволжье 21-го года⁴.

В некотором смысле спектакль претендовал на то, чтобы стать манифестом современничества по вопросу об отношении к классическому репертуару на оперной сцене⁵. Во многом именно сугубо музыкантские

¹ См. об этом: *Проскурина, И.Ю.* А. Глазунов и Б. Асафьев в спорах о «Борисе Годунове» (по материалам «Красной газеты») // Н.А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе: сб. докладов межд. музыковедческой конф. 19-22 марта 2010 г. / редкол. Л.О. Адэр, Н.В. Костенко, Н.И. Метелица, Н.П. Феофанова, Я.В. Шигарева. СПб., 2010. С. 172-177.

² См. об этом: *Гозенпуд, А.А.* Глазунов и Асафьев. Из истории противостояния // Скрипичный ключ. 1996. № 1. С. 3-11.

³ *Глебов, И. [Асафьев, Б.В.]* Оперный оркестр Мусоргского // *Глебов, И. [Асафьев, Б.В.]* К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: сб. ст. М., 1928. С. 30.

⁴ *Радлов, С.Э.* К постановке «Бориса Годунова» // Жизнь искусства. 1928. № 7. С. 8.

⁵ См.: *Глебов, И. [Асафьев, Б.В.]* «Борис Годунов» // Красная газета. 1928. 18 февр.; *Богданов-Березовский, В.В.* «Борис Годунов» в актеатре оперы // Жизнь искусства. 1928. № 9. С. 3; *Малько, Н.А.* Корсаков или Мусоргский? // Рабочий и театр. 1928. № 10. С. 4.

интересы являлись ее вдохновляющими стимулами. Даже непривычные временные рамки спектакля ЛГАТОБа свидетельствовали о несгибаемой принципиальности его создателей, не желавших принимать во внимание интересы простого зрителя: начинаясь в полвосьмого вечера, он заканчивался полпервого ночи. Предложения по исправлению ситуации следовали в том же направлении — выражения особого пиетета по отношению к авторской воле. Одни предлагали изъять польский акт, не входивший в первую редакцию, другие — напротив, «исполнять оперу в два вечера: сначала первоначальную редакцию (без польского акта, без Кром, с первым вариантом сцены в царском тереме и картиной «У Василия Блаженного»); затем — основную (с польским актом и Кромами, но без сцены у Василия Блаженного)»¹. Предъявленный постановщиками подход по справедливости должен быть признан контаминацией.

Как указывает Михайлова, уже клавиш Ламма не отделял текст одной редакции от другой: «Идея о единстве двух редакций и сквозной линии народных сцен в качестве основного “стержня” произведения — именно такой вариант драматургии Б.В. Асафьев считал “подлинным” замыслом автора»². Купюры текста первой авторской редакции, сделанные самим Мусоргским для второй редакции, рассматривались теперь как «вынужденные», возникшие «под давлением» театральной дирекции³.

В результате, как констатирует исследовательница, «спектакль ленинградского Академического театра оперы и балета предоставил

¹ Ван, Д.Ф. Проблемы сценического воплощения оперной классики : История постановок «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского в Мариинском театре: дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2004, С. 75.

² Михайлова, Е.А. Путь к подлинному тексту: из сценической истории оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции 1869 г. С. 232-233.

³ Беляев, В.М. Первая и вторая редакции «Бориса Годунова». М., 1928. С. 19-20. См. об этом: Михайлова, Е.А. Путь к подлинному тексту: из сценической истории оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции 1869 г. С. 233.

поистине народную музыкальную драму. Но драму, которую Мусоргский не писал»¹.

Кампания по поискам «аутентичного» Мусоргского продолжалась и далее². В русле современнической стратегии также шла работа по продвижению «нового» «Бориса» на Запад, изрядно затрудненная проблемой авторских прав. В ней принимали активное участие авторы авангардного по своей направленности журнала «Musikblätter des Anbruch» Асафьев и Ламм, а также Мясковский и Николай Малько, ставший в результате за пульт премьерного радиоспектакля по обновленной партитуре Мусоргского, переданного из Берлина 26 февраля 1932 года³. Однако в самой России в ближайшие десятилетия эта художественная акция продолжения не получила.

В полном согласии с установкой на воспитание «нового зрителя» в советской России предполагалось «приучить» его к новому звучанию «Бориса» и к его новым размерам. Ученик и коллега Асафьева по Российскому институту истории искусств Р.И. Грубер отчитывался со сдержанным оптимизмом:

В первой половине 1928 года КИМБ (Кабинет изучения муз. быта при Музо ГИИИ) <...> последовательно взял под наблюдение постепенное внедрение в музыкальное сознание ленинградского обывателя «Бориса Годунова» Мусоргского в авторской редакции, начиная с генеральной репетиции и кончая последними весенними спектаклями. Результаты таких обследований дали в значительной степени удовлетворительный итог⁴.

Статьи Асафьева, «обрамлявшие» ленинградскую постановку, уже в 1930-м году были выдвинуты на роль неких руководств для советских постановочных бригад:

¹ Михайлова, Е.А. Путь к подлинному тексту: из сценической истории оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции 1869 г. С. 256.

² Ламм, П.А. Восстановление подлинного текста «Бориса Годунова» // Мусоргский: сб. ст. / отв. ред. В.В. Яковлев. М., 1930. Ч. I С. 13-38; Беляев, В.М. Две редакции «Бориса Годунова» // Там же. С. 39-69.

³ Об этих событиях см.: Бобрик, О.А. Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из советской России. С. 219-225.

⁴ Грубер, Р.И. Из области изучения музыкальной культуры современности // Музыкознание. Временник Отдела Музыки Гос. Инст.Искусств. Л., 1928. С. 153.

Там же даны и руководящие принципы для новых постановок, что в данном случае облегчает нашу задачу¹.

Однако «первая авторская редакция как целостное произведение в 1920-е годы на сцене так и не появилась. Вновь найденные фрагменты и сцены стали включаться в спектакли, образуя при этом драматургические версии, самому Мусоргскому никогда не принадлежавшие»². 1930-е годы, по наблюдению Е. Михайловой, предложили различные контаминации авторских редакций и партитур Мусоргского и Римского-Корсакова. Характерно, что «многие периферийные театры в конце 1930-х годов не решаются завершать оперу сценой бунта под Кромами (требование, бывшее почти обязательным для 1920-х годов), жертвуя при этом логикой общей сюжетной канвы, не говоря уже о музыкальной драматургии»³.

В послевоенном фильме «Мусоргский»⁴ Г. Рошалья идеологическая оценка вопроса о редакциях согласуется с принятой сценической практикой контаминаций. Во время сочинения первой версии в ответ на предложение конформистски настроенного Римского-Корсакова (А. Попов) ввести в оперу любовный дуэт Мусоргский (А. Борисов) отвечает: «А зачем мне в “Борисе” любовь?». Отвергает он и предложения друга сделать более пышной инструментовку сцены коронации. После того, как театральная дирекция не принимает первую редакцию, Мусоргский внезапно соглашается переработать оперу, но мотивирует решение не давлением извне, а возможностью через введенную в сюжет Марину Мнишек показать Самозванца как предводителя польской интервенции. Появляется и Сцена под Кромами, увидев которую царский сановник кричит на директора Императорских театров Гедеонова: «Это революция, а не опера!». Образ

¹ Яковлев, В.В. «Борис Годунов» в театре. Очерки сценической истории оперы. С. 233.

² Михайлова, Е.А. Путь к подлинному тексту: из сценической истории оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции 1869 г. С. 234.

³ Там же. С. 239.

⁴ 1950, Ленфильм. Сценарий А.Абрамова и Г. Рошаль, Реж. Г. Рошаль. Композитор Д. Кабалевский.

несколько мягкотелого Римского-Корсакова явно меркнет на фоне бескомпромиссного и лишенного каких бы то ни было человеческих слабостей Мусоргского. Первый женится на энтузиастке нового искусства Н. Пургольд, второй, будучи равнодушен к ее сестре, влюбленной в него самого и в его творчество, дает обет преданности искусству, и на киноэкране категорически не изменяет ему. Вмешательство Римского-Корсакова в партитуру, расценивавшееся в разные времена то как подвиг дружбы, то как неблагоприятный поступок, просто остается за скобками повествования.

В следующей костюмно-исторической кинобиографии Рошалья «Римский-Корсаков»¹ участие Римского-Корсакова (Г. Белов) в продвижении опер Мусоргского на сцену уже весьма уважительно упоминается В. Стасовым (Н. Черкасов). Да и сочиняет Корсаков непосредственно «под приглядом» Мусоргского, чье фото водружено на его письменном столе. Имя Мусоргского возникает и в споре Корсакова со своим учеником Глебом Раменским, под псевдонимом которого выведен Игорь Стравинский. Раменский, только что вернувшийся из Парижа и демонстрирующий учителю свою новую «неблагозвучную» и «модернистскую» (по определению Корсакова) музыку, призывает идти вперед, прочь от «бурлаков» и героев Мусоргского и выслушивает в ответ гневную отповедь Корсакова. На антитезе модернизм «Мира искусства» / реализм «Могучей кучки» строится основная коллизия этого фильма, одним из воображаемых участников которой остается незримо присутствующий за спиной Корсакова Мусоргский.

Вопрос о «чистоте редакций» (Е. Михайлова) вновь встанет лишь в 1970-х годах с появлением уточненной версии партитуры англичанина Дэвида Ллойда-Джонса. Именно в Англии в 1935 году «первая редакция

¹ Ленфильм, 1953. Сценаристы А. Абрамова и Г. Рошаль. Режиссеры Г. Рошаль и Г. Казанский. Композитор Ю. [Георгий] Свиридов.

оперы как самостоятельное произведение»¹ в авторской оркестровке, восстановленной Ламмом, впервые увидела свет рампы. Русскому слушателю пришлось ждать знакомства с ней до 1989 года, когда она была поставлена в Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко².

Еще до начала кампании по возвращению к «подлинному» «Борису» в рапмовской прессе началась та самая «переоценка Мусоргского», о необходимости которой заявлял Асафьев, но проделывалась она с точки зрения марксистской социологии:

В непреклонном следовании Мусоргского заветам 60-х годов, невозможности усвоить запросы и склад нового времени, в этом трагическом срыве художника — глубочайший социологический смысл: Мусоргский, как и все движение 60-х гг., вырос из феодализма. Он воплощает в себе, как и все движения, десятилетиями накопленную силу величайшего протеста против рутины, мертвящей традиционности.<...> Но оторваться от своей почвы он не мог. Мусоргский тщетно пытался примирить свое, хоть и гениальное, но кустарничество, с запросами нарождающегося капиталистического города. И потому, как все общественное движение 60-х гг., его феодальные устремления должны были отмереть, оплодотворив своим богатым творческим опытом дальнейшее развитие основных кадров музыкальной общественности, обслуживавших нарождавшуюся городскую буржуазию и группировавшихся вокруг Консерватории³.

М. Пекелис подчеркивает, что Мусоргский — «народник», но не «славянофил». В скором времени определение «народник» в полемике о Мусоргском все чаще будет подменяться определением «народный», а вместе с тем конкретно-исторические смыслы — актуальными. Но и в 1924 году Пекелис использует «слова-сигналы», позволяющие прямо связать творческую ситуацию Мусоргского с раннесоветской современностью:

Капиталистический город среди прочего потребовал музыкального безропотного жреца⁴.

¹ Михайлова, Е.А. Путь к подлинному тексту: из сценической истории оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции 1869 г. С. 240.

² Подробнее см.: Михайлова, Е.А. «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в редакции 1869 года: истоки концепции. Драматургия. Слово в опере: дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2012.

³ Пекелис, М.С. М.П.Мусоргский (1839—1881) // Музыкальная новь. 1924. № 12. С. 43.

⁴ Там же.

В актуальном политическом контексте все чаще осмыслялось и возвращение к советскому слушателю «подлинного» Мусоргского. Подробно аргументированный вывод Ламма о том, что Римским-Корсаковым было отредактировано около 85% текста «Бориса»¹, позволял одному из вождей РАПМ Ю.В. Келдышу делать далеко идущие выводы об идейном конфликте Мусоргского со своей средой и эпохой, и, как следствие, о его созвучности с устремлениями нового дня:

До недавнего времени существовало мнение, будто бы Мусоргский был технически слабым, безграмотным музыкантом, и на основании этого взгляда его произведения подвергались всевозможным «поправкам» и редакционным изменениям, причем это часто в корне нарушало замысел композитора. На самом деле причиной здесь была не действительная беспомощность Мусоргского, а просто неприемлемость его художественных идей и творчества определенным классам. Знакомясь с настоящим, неискаженным Мусоргским, мы убеждаемся, что он в этом виде гораздо цельнее, ярче, самобытней, и, что особенно важно, ближе нам².

В результате подозрение в «неблагонадежности» закономерно падает на Римского-Корсакова, обвинения в адрес которого станут привычными в среде рапмовцев. Анализируя «Сцену под Кромами», которая вполне ожидаемо предстает в этом описании кульминацией всего сюжетного и драматургического развития «Бориса Годунова», Брюсова пишет:

Нет ничего удивительного и в том, что «завершитель» творческого труда Мусоргского, Римский-Корсаков, при «обработке» этой сцены сделал все, чтобы по возможности изгнать из нее бунтарское, революционное содержание. Римскому-Корсакову такое содержание было просто непонятно³.

После того, как Ламм сразу вслед за «Борисом» восстановил в предполагаемом «аутентичном» виде клавир «Хованщины», выяснилось, что Римский-Корсаков, завершивший и инструментовавший оперу и предоставивший ей таким образом возможность сценической жизни, едва ли не преднамеренно «искажил» также и это сочинение своего друга:

До последнего времени мы не знали «Хованщины» в подлинном виде и поэтому не могли иметь о ней правильного суждения. Римский-Корсаков,

¹ См.: Ламм, П.А. Восстановление подлинного текста «Бориса Годунова».

² Келдыш, Ю.В. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881—1931. М., 1931. С. 6.

³ Брюсова, Н.Я. Сцена под Кромами // Мусоргский. Ч. I. С. 90.

редактировавший ее, счел почему-то необходимым выкинуть из нее именно все наиболее яркие народные сцены¹.

Асафьев предлагал теперь новую трактовку, резко противоречившую с его собственными недавними интерпретациями «Хованщины» как религиозно-мистического «действия»:

Какой представляется теперь драматургическая концепция «Хованщины»? <...> Особенно характерно, что благодаря восстановлению музыки, рисующей московский пришлый люд (народ, по Мусоргскому), который противопоставляется и попам и стрельцам; благодаря выделению сольного элемента в стрелецкой массе (сильно развитая роль Кузьки-стрелца), затем расширению роли Голицына и весьма антиклерикальной фигуре пастора из Немецкой слободы, — заметно снижается значение всей раскольничьей и религиозно-мистической стороны. Если добавить к тому, что с интонаций представителей этой стороны можно и должно снять вовсе не свойственный стилю Мусоргского оттенок монашеско-приторной слащавой слезливости и благоговейной умиленности, словом, если снять и с речей Досифея, и с причитаний Марфы налет «нестеровщины», — то все столь, обычно, выпирающие на первый план мистико-экстатические и церковнические элементы «Хованщины» естественно начинают терять навязанное им самодовлеющее значение².

Неожиданными при сравнении с прежними писаниями Асафьева предстают новые характеристики, выданные им Досифею и Марфе, — главным действующим лицам оперы; неожиданными — но при этом абсолютно органично вписывающимися в политические события, на фоне которых советское музыковедение отмечало юбилей Мусоргского:

Марфа «политическая авантюристка» на посылках у Досифея, который чутко играет на ее помыслах». <...> (кстати, заклинание Марфы тоже очень легко освобождается от мистико-колдовских интонаций). <...>

Подозрительнее фигура Досифея. Но мне кажется, что тут сочувствие композитора к героической морали гибнущих, а не сдающихся внушило ему в известной степени идеализацию образа расколуучителя<...>. Этой интеллигентской слабости Мусоргский не избежал³.

В феврале 1929 г. ЦК ВКП(б) направило в областные и окружные комитеты партии письмо «О мерах по усилению антирелигиозной работы», согласно которому духовенство и рядовые верующие назывались «единственной легальной действующей контрреволюционной организацией,

¹ Келдыш, Ю.В. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. С. 14.

² Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] В работе над «Хованщиной» // М.П. Мусоргский. К 50-летию со дня смерти. 1881—1931. Статьи и материалы / под ред. Ю.В. Келдыша и В.В. Яковлева. М., 1932. С. 82-89.

³ Там же. С.83, 89.

имеющей влияние на массы». Ровно через год Президиум ЦИК Союза ССР утвердил постановление ЦИК и СНК Союза ССР «О борьбе с контрреволюционными элементами в руководящих органах религиозных объединений». Появление статьи Сталина «Головокружение от успехов», где якобы намекалось на необходимость послабления антирелигиозной борьбы в деревне, привело лишь к кратковременному отступлению от взятого еще в 1917 году политического курса «воинствующего атеизма». Уже с середины 1931 г. гонения на церковь в самых крайних формах возобновляются. 7 апреля открывается Всесоюзная конференция Общества воинствующих материалистов-диалектиков, на которой звучат обвинения духовенства и простых верующих «во всякого рода заговорах против колхозов». И, наконец, XVII партийная конференция, проходившая в Москве с 30 января по 4 февраля 1932 г., поставила окончательную точку в борьбе государства против церкви и религии. В директивах к составлению второго пятилетнего плана социалистического строительства, принятых на ней, была поставлена задача окончательной ликвидации «капиталистических элементов». Первыми в этом изрядно поредевшем за годы репрессий списке предположительно числились представители духовенства. Как естественное следствие принятой на ближайшее время политической программы в конце 1931 года был совершен разгром «Союза православной церкви», его руководители были отправлены в лагеря.

Нетрудно было представить в их рядах «твердого верой» Досифея и мятежную Марфу. Для того, чтобы оправдать их появление на страницах опуса Мусоргского, мало было извинить автора в его интеллигентской слабости. Истинным виновником теперь становился «ложный друг», фигура которого то в образе Жуковского при Пушкине, то в образе Кукольника при Глинке начнет сопровождать русских классиков на страницах их советских жизнеописаний. Генезис двух наиболее одиозных с точки зрения нового времени персонажей, вышедших не только из-под пера Мусоргского-композитора, но и либреттиста, возводится к «Китежу». Одновременно

выносятся и окончательный приговор творению самого Римского-Корсакова, исполнительскую судьбу которого уже пресекла цензура¹.

Мистические Досифей и Марфа созданы театром эпохи религиозного «мир-искуснического» эстетизма. Они прибыли в «Хованщину» из «Китежа», а не наоборот. Отсюда же и весь елейный тон обычного (отвратительного, на мой взгляд) исполнения «Хованщины». <...> Теперь, имея в руках подлинник Мусоргского, легко отвыкнуть от привычных умильных интонаций, какими насыщена «Хованщина», и услышать величавую в своей «земной» естественности речь живых, осязаемых людей, Досифея и Марфы, — теперь не трудно снять повязку с собственных глаз и спросить себя: да где же я был?

Потому-то появление клавира в редакции Ламма (1931) руководитель Музгиза старый большевик А. Верхотурский ставил в особую заслугу своему издательству. Приведем обширную выдержку из его вступления к юбилейному сборнику, посвященному Мусоргскому. Оно безусловно являлось программой на будущее, выполнение которой должно было лишь начаться с Мусоргского:

Государственное музыкальное издательство поставило себе целью очистить произведения великих мастеров прошлого от того редакционного наслоения, которое явилось следствием различной интерпретации исполнителей нескольких поколений.

Каждая эпоха и каждый класс имеет свой художественный стиль. <...>

Почти все классики подверглись такой участи. Достаточно вспомнить многие произведения Баха, Бетховена, Мусоргского... <...>

Но вот наступают так называемые «созвучные эпохи» — эпохи, весьма сходные по своим методам и формам борьбы, по своим целям (разумеется, только сходные, но не тождественные: история точного повторения эпох не знает). И тогда восстановление подлинного, оригинального содержания, так называемого уртекста, является неизбежностью. Возьмем, например, «Бориса» Мусоргского. Над радикальным изменением и идеологическим приспособлением «Бориса» как известно, много потрудился Римский-Корсаков и с точки зрения требований своей эпохи и своего класса сделал это в высшей степени талантливо. <...> Успех редакции Римского-Корсакова был вполне понятен. В самом деле, приспособить музыку Мусоргского к требованиям, понятиям и настроениям господствующего класса — это ли не заслуга великого мастера своей эпохи: ведь музыка и текст Мусоргского служили отражением настроений, мыслей и требований чуждого им, поработанного класса. Но также понятно и то, что мы теперь хотим слышать подлинную речь художника созвучной нам эпохи, а не тенденциозное толкование инакомыслящего человека².

¹ О судьбе оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» в советской культуре см. гл. III.3.

² *Верхотурский, А.Г.* К юбилею Мусоргского // М.П. Мусоргский. К 50-летию со дня смерти. С. V-VI.

«Восстановление уртекста произведений Мусоргского» объявляется «политически важной задачей Музгиза», «восстановление подлинного Мусоргского в полном объеме», издание «полного собрания реставрированных сочинений гениального композитора» — лозунгом издательства¹.

И все же главной целью такой громадной работы (которую, безусловно, немислимо было выполнить к уже наступавшему 50-летнему юбилею, как громко заявлялось в этой декларации о намерениях) было не столько знакомство с «экспроприированным» некогда «господствующим классом» наследием гения в его подлинном виде, сколько поиск «родственной» пролетарским композиторам души, возможной предтечи искусства социализма.

Естественно, что и перед нами встает вопрос — нельзя ли нащупать в произведениях композиторов прошлого, в которых нашел отражение стиль созвучной нам эпохи, некоторые признаки, свойственные пролетарской музыке².

Сборник, вышедший к памятной дате смерти композитора, наглядно демонстрирует единение вокруг его многообещающей фигуры. Имена Асафьева (Глебова), Брюсовой, Верхотурского, Келдыша, Ламма, Яковлева встречаются здесь под одной обложкой. На «очищенного» от «ретуши» своей эпохи Мусоргского, таким образом, с надеждой взирали со всех флангов советского искусства.

«Крайняя потребность в сатирико-юмористической опере»³ заставляла внимательнее взглянуть в потенциал его неоконченных комических партитур.

В 1925 году на сцену Большого театра вернулась дореволюционная (1913 года) версия завершения «Сорочинской ярмарки», осуществленная Ю.С. Сахновским. В 1931, когда отмечалось 50-летие со дня смерти

¹ Там же. С. VI.

² Там же.

³ *Иорданский, М.В., Козлов, П.Г., Таранущенко, В.А.* К проблеме советской оперы (Оперное творчество советских композиторов за 15 лет) // Советская музыка. 1933. № 1. С. 38.

классика, в ленинградском МАЛЕГОТе состоялась премьера «Сорочинской ярмарки», законченной В.Я. Шебалиным. А на следующий год «Сорочинская ярмарка» была поставлена на сцене московского Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко уже в версии Ламма-Шебалина ¹.

В 1931 году Ипполитов-Иванов предложил свой вариант завершения «Женитьбы», дописав три акта из четырех (опера прозвучала единственный раз по радио). Попытка возвращения «Женитьбы» в советский репертуар таким способом не удалась². Возможно, что препятствием послужил именно ее речитативный стиль, овладение которым поставил своей целью Мусоргский в этой работе. Ставя в контекст к ней «Нос» Шостаковича, критика высказывала недовольство тем, что молодой композитор якобы излишне утрировал этот прием:

Композитор Шостакович в опере «Нос» <...> как бы гипертрофирует приемы Мусоргского, преувеличивая типичное в интонациях персонажей своей оперы, доводя его до гротеска³.

Понятно, что в этом обвинении косвенно выражена и опаска относительно эстетического потенциала предполагаемого первоисточника.

Совсем иначе воспринимался в качестве возможного прототипа «Борис Годунов». В репертуаре советских оперных театров 1920-х — первой половины 1930-х годов сложилось абсолютное преобладание историко-героического жанра⁴. «Народная музыкальная драма» Мусоргского стала не только тематической, сюжетной, драматургической, но в громадной степени

¹ В 1923 году в Монте-Карло прозвучала «Сорочинская ярмарка» в редакции Н.Н. Черепнина на французском языке, в 1924 в Барселоне она же — на русском.

² Ее судьбу на Западе в версии А.Н. Черепнина, хотя и краткую, все же можно считать успешнее: в 1937 она была поставлена в Эссене на немецком, в 1939 в Париже — на русском.

³ *Иорданский, М.В., Козлов, П.Г., Таранущенко, В.А.* К проблеме советской оперы (Оперное творчество советских композиторов за 15 лет). С.38.

⁴ О том, что это было характерно не только для столичных, но и для периферийных театров, можно судить, в частности, на примере весьма удаленных от «центра» театров Уральского региона: «Наиболее плодотворным для исторической оперы был период до 1932 года, когда в театрах Свердловска и Перми было поставлено столько же опер советских композиторов на историческую тему, сколько за последующие пять десятилетий» (*Губницкая, С.З.* Советская опера в театрах Урала (критики, репертуар, слушатель): автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1986. С. 12).

и стилистической его моделью. В этом качестве она определилась в первой успешной (то есть, воспринятой критикой как идейно-художественный ориентир) работе советского музыкального театра на исторический сюжет — опере Андрея Пащенко 1925 года «Орлиный бунт» («Пугачевщина», либретто Сергея Спасского, ЛГАТОБ). Уже в Прологе этой пятиактной композиции, обозначенной как «народная музыкальная драма», воспроизводятся, как драматургические контуры, так и интонационные обороты «Бориса Годунова»: появление Пугачева сопровождается колокольным вступлением и монологом, народными плачами, основанными на нисходящих хроматизмах и триольных опеваниях. И в дальнейшем интонации плача из «Бориса» неоднократно цитируются в сходных ситуациях (во II д. в партии киргизов, в III д. — с характерными причитаниями — в хоровой сцене со слепцами, торговками и монахами и т.д.). Казачий пляс II д. с его характерными “раскачиваниями баса” на восходящую кварту отсылает к Песне Варлаама.

Первая опера Пащенко запечатлела некоторые основополагающие жанровые особенности историко-героического жанра на советской музыкальной сцене, определив генеральное жанровое направление советского оперного театра ближайшего времени. Но если отдельные сюжетные положения, драматургические приемы или интонации русского классика поддавались воспроизведению, то богатство его декламационного стиля не нашло отражения в партитуре, хотя именно декламационность стала определяющим способом музыкальных характеристик. Ведь декламационность Мусоргского в «Борисе» опиралась на психологическую многозначность героев, которая совершенно нехарактерна для оперы Пащенко, как не станет типичной и для дальнейшего развития жанра. Значение же оперных форм, которые призваны концентрировать эмоциональные состояния и музыкально оправдывать их смену, полностью сведено на нет, речитативны все диалоги, и лишь любовный «дворянский» дуэт решен ансамблевыми средствами. Традиционные оперные формы

отступали перед декламационностью, но мелодико-гармонический язык оказывался весьма бедным. Вместе с тем включение дивертисментов оказывалось почти спасительным приемом удержания зрительского внимания. Они являлись и поводом для театрализации, и жанровым «маркером» на довольно бесцветной музыкальной ткани.

Бедность лексики не компенсировалась и сколько-нибудь значительной семантикой. «Выходы» в семантический слой текста однообразны — наряду со славильными жанрами и причитаниями, с одной стороны, и аристократическим дивертисментом с другой, в качестве своего рода лейтинтонации образа Пугачева используются различные фанфарные обороты. Они сопровождают появление Пугачева, его триумф, крушение, гибель и символическое воскресение, создавая, таким образом, несокрушимую статичность центрального музыкального образа. Герою придана та статуарность, которая предопределяет психологическую и образную неподвижность других персонажей. Пащенко музыкальными средствами весьма точно воспроизводит излюбленный монументальный жанр эпохи: скульптурный барельеф, к которому тяготели уже ранние революционные музыкально-драматические апофеозы.

В сочинениях историко-героического жанра и в дальнейшем Мусоргский остался верным ориентиром для показа образа «угнетенного народа», охарактеризованного через жанр причитания и хроматизированные нисходящие интонации плача. Все же подобный образ в глазах эстетиков и идеологов нового искусства имел серьезные ограничения. Даже лидеры РАПМ, ориентировавшие композиторскую молодежь на этот образец, вынуждены были признать:

Но все же «народ» остается у Мусоргского неподвижной массой, а не активной, революционной общественной силой¹.

¹ Келдыш, Ю.В. Творчество Мусоргского // За пролетарскую музыку. 1930. № 2. С. 10.

Эти «но» постоянно сопровождают рапмовские суждения о Мусоргском на пороге 1930-х годов:

Но Мусоргский не был способен понять революционной роли рабочего класса. <...> Мусоргский не может быть политическим учителем пролетариата¹.

В результате на долю Мусоргского РАПМ оставила именно презентацию «темы народа», «революционность» же его не была столь же очевидной. С ролью полноценной предтечи «музыки революции» Мусоргский явно «не справлялся»:

Если одной половиной своего существа Мусоргский примыкает к передовым общественным тенденциям эпохи 60-х и 70-х годов, то другая его половина — от умирающего и разлагающегося дворянства, со страхом чувствовавшего неизбежность своей гибели. Отсюда двойственность его идеологического облика, которая заставляет нас дифференцировать его творчество, беря его положительную материалистическую сторону и отвергая содержащиеся в нем моменты мистицизма, упадничества и реакционно-шовинистической ограниченности².

С мнением Келдыша был солидарен и пролетарский композитор Мариан Коваль, отвечавший на вопросы анкеты о Мусоргском вместе с другими товарищами по объединению:

Именно такое творчество должно воспитывать наше сознание и растить новых пролетарских художников, творчество которых будет проникнуто духом пролетарской революции и строительства социализма. Однако в творчестве Мусоргского есть элементы нам чуждые (проявления шовинизма, религиозности, индивидуалистического психологизма), поэтому пропаганда творчества Мусоргского должна сопровождаться строжайшей критической оценкой этого творчества.

Сейчас влияние Мусоргского в моем творчестве уже пройденный этап. Для меня творчество Мусоргского уже мало активно и средства его творчества недостаточны для воплощения в музыке борьбы пролетариата³.

Другой рапмовский композитор, Александр Веприк, рассматривая Мусоргского как возможный ориентир композиторского творчества, выносил неутешительный приговор:

¹ *Он же*. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. С. 15.

² *Келдыш, Ю.В.* Мусоргский и проблема наследства прошлого // Пролетарский музыкант. 1931. № 5. С. 26.

³ Анкета о Мусоргском (к пятидесятилетию со дня смерти) // Пролетарский музыкант. 1931. № 2. С. 20-21. В опросе приняли участие М. Коваль, А. Веприк, Н. Чемберджи, А. Давиденко, В. Белый, В. Шебалин, Сара Крылова, Ан. Доливо, Игорь Глебов, М. Иванов-Борецкий, М. Пекелис, А. Верхотурский, Б. Шехтер.

... мы сделали бы ошибку, пытаясь механически внести в наш творческий метод приемы Мусоргского, не видя в творчестве Мусоргского его классового отношения к миру. Не весь Мусоргский кажется мне в одинаковой степени приемлемым. Иные стороны его творчества даже далеки нам<...>¹.

И даже пенял музыке Мусоргского за то, что «она не знает строительства нового мира»².

Выводом из этого могла стать только задача «исправления» классика. Выращивание новых «улучшенных» Мусоргских виделось возможным с помощью «скрещивания» русского композитора с другим, пусть тоже «несовершенным», но все же «революционным» художественным дарованием — Бетховеном:

... нельзя сказать, чтобы все, что было в области музыки, кроме больших моментов борьбы буржуазии с феодализмом, близко нам и сейчас. Для ясности, конечно, нужно выделить, например, Бетховена, Мусоргского...³.

Келдыш в статье по материалам доклада на Первой всероссийской конференции ассоциации пролетарских музыкантов писал, отчитываясь о проделанной объединением работе:

Благодаря целому ряду причин в большей степени был усвоен и преодолен Мусоргский и в меньшей степени — Бетховен. Собственно большинство композитов только сейчас по-настоящему подходит к овладению бетховенским творческим методом. Преобладающая роль Мусоргского в свое время была вполне естественна.<...>. Но теперь, в связи с новыми задачами, возникшими перед пролетарским музыкальным творчеством, необходимо основной упор с Мусоргского перенести на Бетховена. Основной слабостью Мусоргского, вызвавшей ряд противоречий у него, была неспособность его подняться до диалектического мышления. В противоположность ему Бетховен был гениальнейшим диалектиком и воплотил с наибольшей полнотой и яркостью черты диалектики в своем музыкальном творчестве. <...> Диалектический метод не может быть оторван от материалистической основы; эти два момента представляют собой по существу единство.<...> Тем не менее в определенные периоды необходимо делать акцент на одной или другой стороне этого метода⁴.

¹ Там же. С. 21.

² Там же. С. 24.

³ Из доклада заместителя заведующего Главискусством Л. Оболенского. Цит. по: *Власова, Е.С.* 1948 год в советской музыке. С. 86. Главискусство — Главное управление по делам художественной литературы и искусства, организованное в 1928 году.

⁴ *Келдыш, Ю.В.* О творческих принципах пролетарской музыки // Пролетарский музыкант. 1931. № 3—4. С. 41.

Водружение двух этих имен на знамя РАПМ в конце 1920-х годов автоматически оправдывало их перед лицом любых обвинений. При всех оговорках, которые делались идеологами РАПМ, при всем стремлении указать на «противоречия» облика обоих композиторов, «историческую ограниченность» их творчества, эти классики попадали в разряд «неприкасаемых», оставаясь там в демонстративном одиночестве. Это и ставилось в укор пролетарским музыкантам уже после разгона организации, как делал это один из видных функционеров в области музыкального искусства В.М. Городинский:

Рапмовцы неправильно канонизировали Мусоргского, но они совершенно правильно выдвинули его на одно из первых мест в музыкальной классике. Откуда, наконец, появилась нелепая идея «уравниловки» среди классиков? Мы совсем не обязаны подходить ко всем классикам одинаково. Напротив, мы обязаны критически различать классиков¹.

Однако Мусоргский, так и оставшийся в советской культуре «на одном из первых мест в музыкальной классике» даже после свержения РАПМ, в 1930-е и последующие годы был канонизирован уже окончательно, все реже вызывая критику в свой адрес и все чаще представляя борцом со своей эпохой. Окончательно определив место композитора в пантеоне созвучных современности классиков, его музыку прочно впишут в подходящий идеологический контекст:

<...> творчество Мусоргского является музыкальным выражением философско-эстетических воззрений Чернышевского².

Уже в начале 1930-х годов важнейшим из этих контекстов станет соцреализм. А пресловутое определение «народность» и через двадцать с лишним лет без каких-либо оговорок будет сопровождать его творчество³.

«Народность» и «революционность» вновь образуют нераздельный синтез в кинобиографии Мусоргского 1950 года. На роль главных его

¹ *Городинский, В.М.* К вопросу о социалистическом реализме в музыке // Советская музыка. 1933. № 1. С. 9.

² Там же.

³ *Келдыш, Ю.В.* Певец народа (к 75-летию со дня смерти М.П. Мусоргского) // Известия Советов депутатов трудящихся СССР. 1956. 28 марта.

сочинений выдвигаются «Борис Годунов», «Песня о блохе» и «Раек» — сочинение на «народно-революционную тематику» и два сатирических опуса, получающих в контексте киносюжета вполне определенного адресата — театральную дирекцию, отклоняющую сочинения композитора. Связь Мусоргского с народом постоянно иллюстрируется в различных эпизодах его экранной биографии. Неотступно опекаемый людьми «из народа» — то няней, то дядькой-служгой, он постоянно оказывается наблюдателем революционных взрывов и бунтарских проявлений. Мужики, бегущие поджигать барскую усадьбу, зовут его с собой, напутствуя после нерешительного отказа: «Одному негоже на земле!». В качестве сюжета для оперы «о дружбе, о битвах, о победе народа» друзья подсказывают ему «Спартака». Однако тему оперы «Пугачевцы», по версии создателей фильма, он заимствует из самой жизни, за которой как бы записывает свои сочинения. Прилежный наблюдатель он черпает оттуда жанры (будущий цикл «Раек»), эпизоды (Сцена под Кромами), саму музыку (мотив Юродивого, в точности воспроизводящий пение нищего слепца, и Песню Марфы, дословно воспроизводящую услышанный из-за леса напев). На экране Мусоргский предстает таким образом не только «певцом народа», но его «воспитанником», как и полагается, по мысли идеологов, настоящему интеллигенту.

Творческий путь Мусоргского предвосхищает в такой интерпретации путь развития советского художника и соответствует его мировоззрению и эстетике. Замысел оперы о «пугачевщине» и других народных восстаниях суждено было осуществить именно советским продолжателям дела Мусоргского. Весьма актуально звучит в его устах на киноэкране 1950-го года тезис о том, что «жизнь есть музыка». Но озвучить его эстетическую программу создатели ленты поручают В.В. Стасову, и оттого она воспринимается как манифест всего кружка, более того — всего русского реалистического искусства, независимо от исторических обстоятельств. Речь Стасова, произнесенная на судебном процессе по обвинению в оскорблении

некоторых музыкальных критиков¹, в темпераментном исполнении Н. Черкасова поразительно напоминает доклады, прозвучавшие в ходе антиформалистической кампании 1948 года. Обращаясь к своим обвинителям, он в результате перенимает на себя роль прокурора-громовержца:

Вы так воинственно тянули русскую музыку назад, на задворки. <...> А что вы увидели в Европе? Вы вместе с теми, кто сходит с ума от мармеладных трелей, кто расслонявился перед итальянскими примадоннами и вопит коленопреклоненно: «Божественная Патти!».

<...> Что им наши народные таланты?! А они растут! <...> Чего мы хотим? Мы хотим самобытного, русского, реалистического искусства!... Русский народ испокон века любит песню — широкую и мудрую, как сама природа нашей бескрайней земли! Негоже наследникам Глинки и Даргомыжского бить поклоны у чужих порогов! Мы ввели нашу правдивую русскую светлую горницу искусства!.. Мы удесятерим свои силы, постигнув ее. Она уже звучит в наших операх и симфониях, мы оснастим ее новыми крыльями. <...> Лети вперед! Зови вперед! К тем неминуемым временам, когда в раздольи и счастья запоет наш народ! И услышат его во всех отдаленных уголках земли и возрадуются!².

Легко распознаваемая риторика борьбы с космополитизмом за национальное искусство и его главных представителей в советском музыкальном творчестве — «песенные» оперу и симфонию — усиливается и другими умело поставленными идеологическими акцентами: недаром критик и один из основоположников изучения народной музыки в России³ крупнейший представитель славистики этого времени А.С. Фаминцын превращен здесь в «фон Меца», явно рифмуясь с «немцем»⁴. Обличающую роль играет и гендерная характеристика: Фаминцын на экране (Г. Шпигель)

¹ В апреле 1870 года В.В. Стасов был привлечен к суду за публичное оскорбление ряда оппонентов, в частности, критика, музыковеда-этнографа и композитора А.С. Фаминцына, подавшего иск в результате появления стасовской статьи «Музыкальные лгуны» (Санкт-Петербургские ведомости. 1869, 6 июня).

² Черкасов, Н.К. Записки советского актера / ред. Е.М. Кузнецов. М., 1953. С. 253-254.

³ Ему принадлежат, в частности, капитальные исследования «Божества древних славян» (1884), «Скоморохи на Руси» (1889), «Гусли, русский народный музыкальный инструмент: Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами» (1890), «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа: Балалайка. — Кобза. — Бандура. — Торбан. — Гитара: Исторический очерк» (1891).

⁴ Единственным биографическим основанием для этого могло быть только то, что этот потомственный русский дворянин окончил Лейпцигскую консерваторию.

наделен по-бабьи высоким голосом, истеричными интонациями и округлыми, откровенно женственными формами.

Написанная в 1957 году Д.Д. Шостаковичем 11-я симфония «1905 год» подтверждает устойчивость сложившейся семантики образа Мусоргского и его музыки. «Тематический комплекс Дворцовой площади»¹, экспонирующийся на первых страницах симфонии, включает в себя и фанфару засурдиненной трубы с мотивом из двух одинаковых нисходящих малых секунд на вершине. В творчестве Шостаковича эта фигура, восходящая к мотиву Юродивого из «Бориса Годунова», встречается, начиная со Второй симфонии², бесчисленное число раз в функции символа жалобы или бессильного протеста³. В симфонии, чья программа адресует слушателя к событиям первой русской революции, завершившейся крахом, подобно историческим восстаниям, изображенным в операх Мусоргского, этот символ сопрягается с трагической темой «народного бунта». Опус, построенный почти целиком на цитированном материале, заимствованном из революционной песенности, в том же ряду цитирует и образность Мусоргского, к этому времени утратившую в восприятии слушателя свою амбивалентность, приобретающую в советской культуре столь же отчетливое толкование, какое несут снабженные идеологически однозначными текстами песни революционной эпохи.

III.2. Бетховен.

Творчество Бетховена, вероятно, подверглось наиболее активной мифологизации в истории мировой музыкальной культуры⁴. Самыми

¹ Сабина, М.Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М., 1976. С. 332.

² См. об этом: Гринберг, М. Дмитрий Шостакович // Музыка и революция. 1927. № 11. С. 40.

³ Многочисленные случаи использования «мотива жалобы» в музыке Шостаковича разных лет и жанров приведены в изд.: Акопян, Л.О. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества.

⁴ См. об этом, например: Comini A. The changing image of Beethoven. A study in mythmaking. Santa Fe: Sunstone Press, 2008.

разнообразными перипетиями отмечена прежде всего рецепция его Девятой симфонии. В передаче Русской службы Би-Би-Си 7 мая 2003 года «"Политическая" симфония Бетховена» корреспондент Марк Дэвис азартно перечислял:

Это произведение в последние годы играли на концерте по случаю падения Берлинской стены, Иэн Смит выбрал его в качестве гимна Южной Родезии, а в 1992 году оно стало гимном Евросоюза. Девятая симфония звучала в спорном фильме Стенли Кубрика «Заводной апельсин» и на церемонии вступления в должность Франсуа Миттерана. Протестующие студенты на площади Тяньаньмынь в Пекине пускали его через динамики назло китайским властям. <...> Девятая симфония Людвиг ван Бетховена — это не только одно из наиболее известных классических произведений, но и одно из наиболее политизированных¹.

Невозможно вычеркнуть из причудливой биографии этого сочинения, ставшего сегодня гимном Европейского союза, и страницу, о которой свидетельствует запись из дневника Нины Берберовой августа 1941 года:

В кинохронике видела войну на русском фронте, и там шли немецкие танки (сотни) по болотам, дорогам, по спелой ржи, по молодому лесу, вброд по рекам — и все это под Девятую симфонию².

Интересна и весьма важна для понимания общекультурных процессов история рецепции бетховенского творчества в России. Подходы к ее воссозданию предпринимались неоднократно³, но при всей своей значимости и плодотворности они остаются лишь своего рода «предисловием» к тому

¹ Дэвис М. «Политическая» симфония Бетховена [Эл. ресурс] // BBC.Russian.com. URL: http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/entertainment/newsid_3008000/3008943.stm. Дата обращения: 01.07.2013. Передача была основана на американском издании книги аргентинского историка музыки Эстебана Буха: *Buch E. Beethoven's Ninth: A Political History* / Transl. by Richard Miller. Univ. of Chicago Press, 2003.

² Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. М., 2010. С.513.

³ Яковлев В.В. Бетховен в русской критике и науке. Исторические справки и наблюдения // Русская книга о Бетховене. К столетию со дня смерти композитора (1827—1927). М., 1927. С. 51—75; Иванов-Борецкий М.В. Poleмика о Бетховене в 50-х годах прошлого века // Там же. С. 36-50; Кремлев Ю. Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке: в 3-х т. Л., 1954—1960; Ливанова Т.Н. Бетховен и русская музыкальная критика XIX века // Бетховен. Сб. статей. Вып. II / Ред.-составитель Н.Л. Фишман. М., 1972. С.161-211; Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. Т. I. М., 2009. С. 27-29. Особое значение имели в этом ряду библиографические указатели: Алексеев М.П., Берман Я.З. Материалы для библиографического указателя русской литературы о Бетховене. Вып. I. Одесса, 1927; Вып. II. Одесса, 1928; Григорович Н.Н. Библиография литературы о Бетховене на русском языке // Бетховен. Сб. статей. Вып. II. С. 310-370.

исследованию, которое было бы важно осуществить. Как писала Т.Н. Ливанова, автор объемной публикации на эту тему, «русская бетховениана, вне сомнений, проблема большой монографии, а не скромной статьи»¹.

Советская рецепция бетховенского наследия привлекала куда меньшее внимание², хотя и «советская бетховениана» тоже может стать «проблемой большой монографии». В музыкальной культуре пореволюционной России Бетховен сразу же занял особое место, несопоставимое по значимости даже с такими, призванными символизировать революцию музыкантами, как Скрябин и Вагнер. И судьба его в советской культуре (также в отличие от этих двух композиторов) оказалась наиболее «успешной» и длительной. В некотором смысле можно считать, что именно Бетховен с самого начала и до конца советской эры стал наиболее незыблемым и неоспоримым ее музыкальным олицетворением. Однако это совсем не означает, что фигура Бетховена никогда не вызывала никаких идеологических опасений и могла без зазоров вписаться в прокрустово ложе требований, предъявленных культуре новыми элитами. Что-то настораживало в его музыке, требовало оговорок, приспособления к запросам разных социальных страт и идеологических групп.

Для того, чтобы использовать «образ Бетховена» в интересах наступившей революционной эпохи, его требовалось пересоздать. О том, как

¹ Ливанова Т.Н. Бетховен и русская музыкальная критика XIX века. С.161.

² Это прежде всего две работы 1970-х годов на сходную тему, изданные почти одновременно: Прянишникова М.А. Луначарский о Бетховене (Из истории пропаганды бетховенского творчества в Советской России 20-х годов) // Людвиг ван Бетховен. 1770—1970. Людвиг ван Бетховен. 1770—1970 Эстетика, творческое наследие, исполнительство. Сб. статей к 200-летию со дня рождения / Ред. Ю. Кремлев. Л., 1970. С. 241-254; Нестьев И.В. Музыка Бетховена в Советской России (1917—1927) // Бетховен. Сб. статей. Вып. II. С. 239-256; а также появившиеся позже: Раку М.Г. «Работа над Бетховеном» в советской культуре 20-х годов // Русская музыкальная культура. Современные исследования: Сб. тр.: Вып. 164 /РАМ им. Гнесиных / Ред.-сост. В.Б Валькова. М., 2004. С. 149-173; Кириллина Л.В. Бетховен и проблемы отечественной музыкальной историографии // Келдышевские чтения — 2005. К 60-летию Е.М. Левашева. Множественность научных концепций в музыкознании / сб. ст. М., 2009. С. 127-134; Она же. Бетховен. Жизнь и творчество. Т. I. С.28-31.

протекала «работа над Бетховеном», и какие рецептивные характеристики закрепились в результате за образом бетховенской музыки, пойдет речь дальше.

Ту кульминацию интереса исполнителей и слушателей к бетховенскому творчеству, которую можно было наблюдать уже в первые годы революции, подготовила предреволюционная эпоха. В течение 1900-х годов новая русская музыка заметно потеснила зарубежную классику — Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена — из концертных программ¹. Первое десятилетие нового века стало для австро-немецкой классики в России не самым успешным временем. Перелом произошел в 1911 году².

С начала 1910-х годов слушатели российских столиц воспитывались на сложнейшей части наследия Бетховена: его струнные квартеты звучали для них в исполнении таких прославленных коллективов, как Чешский квартет и парижский Квартет Люсьена Капэ³. В течение летнего сезона 1911 года К.С. Сараджев исполнил в рамках концертов «Сокольнического круга» (проводившихся в московском парке Сокольники) все симфонии и концерты Бетховена, а также отдельные номера из оперы «Фиделио». С. Кусевицкий в конце сентября того же года сразу вслед за Сараджевым начал еще более смелую акцию, продирижировав всеми бетховенскими симфониями подряд в течение четырех вечеров в Москве с однодневным перерывом (в концерты этого цикла были включены и некоторые другие бетховенские сочинения крупной формы — концерты и увертюры). Цикл был повторен через несколько дней в Петербурге. «Концерты его привлекли к себе пристальное

¹ См. об этом: Юзефович В.А. Сергей Кусевицкий. Т.1. Русские годы. М., 2004. С. 234.

² Ему предшествовало появление двух монографий о композиторе: Кен А.Г. [Гинкен А.А.] Бетховен. Жизнь. Личность. Творчество. Ч. 1—3. СПб., 1909—1910; Корганов В.Д. Бетховен. Биографический этюд. СПб.: т-во М.О. Вольф, [1910].

³ Юзефович В.А. Сергей Кусевицкий. Т. 1. Русские годы. С. 234. Л. Капэ и работе его квартета над бетховенским репертуаром посвятил в начале 1913 года статью «У музыканта» будущий советский нарком просвещения и крупнейший пропагандист бетховенского творчества в советской культуре А. Луначарский (газ. «День», П., 1913, № 298, 3 ноябр. С. 5). Оpubл. в изд.: Луначарский А.В. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. М., 1971. С. 40-45.

внимание культурной России. Залы в обеих русских столицах были полны, пресса пестрила сообщениями о том, что все билеты проданы. <...> Как дополнение к циклу воспринималось исполнение *Missa Solemnis*¹ в феврале 1912 года в Петербурге и Москве. «Полный бетховенский цикл будет повторен им совместно с Александром Орловым в сезоне 1912-1913 года в рамках “Симфонических утр по общедоступным ценам”. <...> В марте-апреле “Бетховенские торжества” состоятся в Одессе, Киеве, Харькове и Ростове-на-Дону»². Оркестр Кусевицкого вообще часто исполнял бетховенские симфонии и в Москве и в Петербурге, включая наиболее масштабную — Девятую.

Имя Бетховена становится своего рода синонимом классической музыки и обозначает высшую шкалу художественных оценок. Знаменитый пианист и музыкальный деятель, участник одного из лучших инструментальных ансамблей этого времени «Московского трио» Д.С. Шор совместно со своим сыном Е.Д. Шором и при содействии Л.В. Собинова создает в том же 1911 году Институт музыкального образования имени Бетховена («Бетховенскую студию»)³, который занимался пропагандой классической музыки и, в первую очередь, музыки самого немецкого композитора. «Бетховенской студией», в частности, в 1913-1915 годах был издан году русский перевод книги Пауля Беккера «Бетховен» (в трех выпусках). Заметным явлением стал цикл лекций Д.С. Шора «О боннском периоде бетховенского творчества», прочитанных за три вечера в Московской консерватории в рамках заседания общества «Музыкально-теоретическая библиотека» в ноябре-декабре 1911 года⁴. Статья Н.Я. Мясковского «Бетховен и Чайковский», появившаяся в 1912 году в органе современничества «Музыка» и вызвавшая большой резонанс у музыкальной общественности, поверяла масштаб дарования русского

¹ Юзефович В.А. Сергей Кусевицкий. Т.1. Русские годы. С.234.

² Там же.

³ Просуществовал по одним данным с 1911 до 1918, по другим — с 1912 по 1916 год.

⁴ Благодарю за эту информацию С.А. Петухову.

композитора сравнением с непрекаемым художественным авторитетом немецкого, как бы возводя отечественную музыкальную культуру на новую высоту.

Таким образом, в начале 1910 годов даже у представителей модернистских течений возникло новое отношение к бетховенской музыке. Известный музыкальный критик В. Коломийцов в рецензии на «бетховенский» концерт Артура Никиша 10 ноября 1912 года признавал:

Да, наш интерес к Бетховену обновился и возрос¹.

Свидетельством этого «обновления» была и работа самого Коломийцева, известного своим вагнерианством, над переводом книги Вагнера о Бетховене, которая вышла в «год Бетховена» в издательстве С. и Н. Кусевицких². Не потерявший остроту и актуальность интерес к Вагнеру пересекался с новым взглядом музыкальной общественности на Бетховена.

Один из крупнейших тогдашних пропагандистов новейшей западной музыки В.Г. Каратыгин, сопоставляя музыку современности с наследием Бетховена, писал:

...как велико то действительное обновление, углубление звуковых образов Бетховена, которое достигается в результате каждого соприкосновения с лучшими образцами модернизма, — и тем больше, тем жарче любишь и ценишь живую музыкальную современность³.

Аттестация Скрябина, «бунтовщика против косности и рутины» в качестве «родного брата Бетховена» становится в устах модерниста Каратыгина наивысшей похвалой. Так уже перед революцией даже в рядах музыкальной критики, ориентированной на поддержку новых направлений в искусстве, складывается ощущение родственности устремлений Бетховена художественным исканиям современности.

¹ Цит. по: Артур Никиш и русская музыкальная культура. Воспоминания, письма, статьи / ред. Л.Н. Раабен. Л.: Музыка, 1975. С.190.

² Вагнер, Р. Бетховен (1870) / пер. и пред. Виктора Коломийцова. М., 1911.

³ Цит. по: Яковлев, В. Бетховен в русской критике и науке. С. 71.

Правда, существенным остается один нюанс. И Каратыгин, и Мясковский, и некоторые другие авторы, писавшие в это время о Бетховене с современных позиций, все же видят его «завершителем предшествовавшей эпохи, не создавшим ни одной новой гармонии, ни одной новой формы», выдвигая на его фоне на первый план интересов новой эпохи Вагнера и, в особенности Скрябина, представляющего «гениальным искателем новых путей»¹.

Как бы то ни было, «обновление, углубление звуковых образов Бетховена» при соприкосновении «с лучшими образцами модернизма» заставляло, по их собственному признанию, «жарче» полюбить не его самого, а «живую музыкальную современность».

В обиход первых революционных лет музыка Бетховена вошла как один из неотъемлемых атрибутов разного рода политических и вообще публичных акций. Под звуки траурного марша из «Героической симфонии» хоронили выдающихся деятелей революции. На спрос отзывается и только что возникшее государственное издательское дело: первая национализированная нотопечатня в декабре 1918 года начинает свою деятельность с выпуска бетховенских сонат. И, конечно же, бетховенская музыка оказывается в центре революционных торжеств.

Одно из наиболее «трудоемких» для выучки и исполнения сочинений немецкого композитора — Девятая симфония, появление которой на афише и сегодня является значительным событием, в трудные годы гражданской войны исполнялось неоднократно. Так, осенью 1918 года она звучит в Москве с интервалом всего в месяц, причем в исполнении разных составов музыкантов. По поводу первого из этих концертов — 3-го октября — рецензент, объясняя особый смысл обращения к этому произведению, писал:

¹ Мясковский Н.Я. Чайковский и Бетховен // Музыка. 1912. № 77. С. 431. Сам же Скрябин демонстрировал более чем прохладное отношение к немецкому классику, не любя в нем «демократическую грубость» и «квадратность», а также (и едва ли не сильнее всего!) пресловутую «гармоническую бедность» (См., например: *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. С.102, 163).

Наивысшим выражением бетховенского демократизма является девятая симфония, благодаря прибавлению к оркестру хора, олицетворяющего соборное, народное начало, — не говоря уже о том, что шиллеровский текст финальной «оды к радости» прославляет всеобщее братство....

<...>

Наиболее гениальные места знаменитой партитуры отведены именно хору, этому раскованному Прометею общественности. Хор, подкрепленный оркестром, то вздымается на величественные высоты в гимне Промыслу, то бурно и стихийно выражает радость всеобщего братства. Вот что нужно помнить нам, начертавшим на своем знамени «все для народа», — когда мы услышим сегодня в Народном собрании знаменитую симфонию под управлением С.А. Кусевицкого, в исполнении Государственного оркестра и хоров: Народной Певческой Академии и А.А. Архангельского¹.

Второго ноября того же года Девятая симфония исполняется в Колонном зале Дома Союзов силами музыкантов оркестра Большого театра, оперного театра Московского совета рабочих и московских депутатов (СРД, бывшего театра Зимины), Народного дома (всего 200 человек) и хора (300 человек), «в котором участвовали представители чуть ли не от всех московских организаций», как писала тогдашняя пресса², а также солисты — Антонина Нежданова, Надежда Обухова, Андрей Лабинский и Василий Петров под управлением Эмиля Купера.

Одним из центральных событий ноябрьских празднеств в Москве 1918 года стало исполнение 7 ноября на сцене Большого театра бетховенской оперы «Фиделио», переименованной в «Освобождение» (постановка была осуществлена силами Театра Совета Рабочих депутатов³). Перед спектаклем на сцену Большого с речью вышел Ленин⁴, в конце же его был специально

¹ А.К. [Коптяев А.] Значение девятой симфонии Бетховена для наших дней (к сегодняшнему ее исполнению) [Музыка] // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театр и литературы. 1918. 3 окт.

² Б.П. [Подгорецкий Борис] Концерт «Союза артистов-музыкантов» 2-го ноября // Артист-музыкант. 1918. № 1. С. 16. Подгорецкий Борис Владимирович (1873—1919) — украинский композитор, этнограф и музыкальный критик. Окончил Варшавскую консерваторию. Учился композиции в Москве у А.А. Ильинского. В 1912 был командирован Музыкально-этнографической комиссией на Украину (вместе с А.Л. Масловым и Н.А. Янчуком) для записи фольклора. Печатался в московской прессе. С 1915 преподавал хоровое дирижирование в Народной консерватории в Москве.

³ Театр СРД (бывш. Опера Зимины, а также Московская советская опера). Дир.А. Орлов, реж. Ф. Комиссаржевский. Опера Бетховена «Освобождение» входило в постоянный репертуар театра (см.: [Хроника] // Жизнь искусства. 1918. 28 нояб.).

⁴ См.: Ильинский И.В. Сам о себе. М.: Искусство, 1973. С. 20-21.

введен эпилог: актеры обращались со сцены в зал — «Влеките колесницу Свободы и Братства всех народов! Ликуйте! Прошедшего не существует более! Жизнь новая возникла!», звучал «Интернационал», затем «Марсельеза», траурный марш из «Героической симфонии» Бетховена и вновь «Интернационал»¹.

Концертный сезон 1919 года открывается в столице концертами, на которых вновь звучит музыка Бетховена: в Малом зале консерватории — цикл скрипичных сонат, в Народном доме им. Петра Алексеева — квартеты. 1 октября в Большом зале консерватории начался «бетховенский» цикл, который по инициативе МУЗО Наркомпроса Сергей Кусевицкий провел в Москве с Оркестром профсоюза работников искусств². Московские «Вечерние известия» отмечали:

«Кажется, в таком концентрированном виде Москва его [Бетховена — *M.P.*] воспринимает впервые³. Все симфонии, увертюры, *Missa solemnis*, четыре концерта — кажется, максимум возможного для прославления искусства великого жизнетворца»⁴, — писали газеты. А 2 октября также по инициативе МУЗО Наркомпроса в Малом зале консерватории начался цикл камерных концертов, посвященных Бетховену, куда вошли все фортепианные и виолончельные сонаты, трио и песни Бетховена. Журнал «Вестник театра» за 25—30 ноября 1919 года констатирует: «Музыкальный октябрь 1919 года прошел под знаком Бетховена».

Первое после революции отдельное издание, посвященное Бетховену, выходит в серии биографий «Кому пролетариат ставит памятники» (№ 4 в

¹ Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября. Октябрь 1917—1920. Хроника. Документы. Материалы. С.106.

² «Бетховенский» цикл был повторен С. Кусевицким с оркестром Большого театра и в его помещении во второй половине декабря того же года.

³ На самом же деле, как было сказано выше, традиция «бетховенских циклов» была заложена еще до революции (и в первую очередь именно Кусевицким).

⁴ Цит. по: *Дрейден С.* Ленин слушает Бетховена. М., 1975. С. 29. Отметим, что «величие» Бетховена оценивается в модернистском ракурсе — через категорию «жизнетворчества».

серии)¹, приуроченной к осуществлению ленинского плана монументальной пропаганды, в ходе которой планировалось сооружение монументов выдающимся деятелям мировой истории на площадях обеих столиц. 8 июня 1919 года в журнале «Искусство» было опубликовано сообщение, что в Москве «в скором времени начнется установка памятников Сквороде, Бетховену и Сурикову»². Однако памятник Бетховену работы С.В. Смирнова, выполненный в стиле кубизма, оказался в числе тех, которые были отвергнуты властями после демонстрации общественности как художественно несостоятельные³.

Музыка Бетховена и само его имя приобрели в самые кратчайшие сроки знаковый характер. 150-летие со дня рождения Бетховена в 1920-м, невзирая на то, что гражданская война еще не закончилась, было ознаменовано в Москве и Петрограде общегосударственными мероприятиями. Среди важнейших событий празднования бетховенского 150-летия в Петрограде три декабрьских симфонических концерта в Мариинском театре с участием Федора Шаляпина (дир. Э. Купер). В завершение этого цикла из симфонических произведений и отрывков из оперы «Фиделио» прозвучала Девятая симфония. Буклет к концертам, озаглавленный «Памяти Бетховена», предварялся статьей Игоря Глебова (Асафьева). О московских торжествах нарком просвещения рапортовал в своей речи на открытии Бетховенского зала в помещении бывшего царского фойе Большого театра 18 февраля 1821 года:

Музыкальный отдел организовал серию концертов, где были исполнены все симфонии Бетховена, его Торжественная месса и некоторые другие произведения. Только что закончилась серия симфоний Бетховена в Большом театре <...>⁴.

¹ Р.-А. Лудвиг Ван-Бетховен. М., 1919. В известной мне справочной литературе этот криптоним не расшифрован.

² Цит. по: Харджиев, Н. Неведомые шедевры. Памяти Петра Бромирского // Декоративное искусство СССР. 1962. № 12. С. 46.

³ См.: Барабанов, Д.Е. Герой и героическое в советском искусстве 1920-х — 1930-х годов: дис. ... канд. искусствовед. М., 2004.

⁴ Луначарский, А.В. Еще о Бетховене // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. С.84.

Примечательно, что, говоря о будущем репертуаре новой концертной аудитории, Луначарский ограничил его исключительно сочинениями немецкого классика, включая

...многие, почти забытые, но вдохновенные страницы великого музыканта¹.

Символичным выглядело появление знаменитой цитаты из финала бетховенской Девятой симфонии — «Оды к радости» — на страницах хорового «Первомайского гимна», написанного в юбилейном бетховенском 1920-м недавно маститым представителем школы синодального пения, а ныне активным деятелем Пролеткульта Александром Кастальским². Так еще до начала истории РАПМ в недрах пролетарской культуры вызревала будущая коллизия «единения с Бетховеном».

К первой половине 1920-х годов присутствие Бетховена в советской культуре становится настолько прочным, особенно при сравнении с его коллегами-классиками, что вопрос о значении Бетховена для современности поднимается лишь чисто риторически. Обсуждая в 1923 году прошедший под руководством Оскара Фрида «бетховенский цикл» симфонических концертов, рецензент патетически вопрошает:

Нужен ли Бетховен современности, созвучен ли он ей? Или, может быть, «бессмертный» умер, «вечный» устарел, и нет надобности тратить общественные силы и государственные средства на нестоящее дело? Встанем на минуту на точку зрения полезности искусства и необходимости государственной пропаганды только тех его видов, которые могут лишь укрепить современную идеологию, а не действовать на нее растлевающим образом³.

Среди тех явлений искусства прошлого, которые «могут укрепить современную идеологию», творчество Бетховена оказывается наиболее проверенным и «благонадежным»:

Нужен ли Бетховен современности? Что может почерпнуть у него революция? Может ли он способствовать воспитанию масс в духе революционной идеологии?<...> На все вопросы мы отвечаем категорически «да»⁴.

¹ Там же.

² На это указывает Доротея Редепеннинг: *Redepenning D. Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Bd.2. Das 20. Jahrhundert. Teilband I. Laaber-Verlag. Laaber, 2008. S. 205.*

³ Чемоданов С. О Бетховене и современности // Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 14.

⁴ Там же. С. 16.

Основные позиции новой культурной политики по отношению к Бетховену были впервые изложены в речи наркома просвещения на концерте-митинге, посвященном 150-летию со дня рождения композитора и состоявшемся 9 января 1921 года. Избранная дата проведения митинга кажется символичной: притом, что точная дата рождения композитора не установлена, она все же падает на середину декабря — торжественный концерт, таким образом, следовало бы провести почти на месяц раньше. Но он совпадает с другой мемориальной датой — днем «кровавого воскресенья», прочно вписанным в «революционный календарь» советской России. Именно к теме революционного искусства — Французской революции, ее празднеств, имен «старика Госссека», Мегюля, Керубини — приводит свое рассуждение о смысле бетховенского творчества Луначарский,

...ибо то, что отражалось в музыке ввремя Великой Французской революции, еще полнее отразилось в гигантской музыке Бетховена¹.

Своей интерпретацией бетховенского наследия нарком просвещения начала 1920-х годов кодифицирует и обобщает положения, к тому времени уже неоднократно сформулированные в советской печати. Так, «Известия ВЦИК» от 3 июля 1919 года утверждают:

Героический Бетховен — живая иллюстрация революционного духа в музыке. Бетховен с первой до последней ноты своей — революционер и великий демократ. Конечно, если бы он жил теперь, то в его лице искусство обрело бы самого стойкого бойца. Ничего от изнеженности, извращенности, от пресыщенности: здоровьем и могучей силой народа веет от тех звуков...²

В одном только абзаце партийной прессы сформулированы основные характеристики образа композитора и его творчества в советской трактовке: связь с революцией, необходимость такого художника современности,

¹ Луначарский, А.В. Бетховен // *Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи.* Изд. 2-е, доп. С. 77. Ссылка на исследование Ж. Тьерсо, к которой прибегает здесь Луначарский, становится впоследствии традиционной для исследований на тему «истоков творчества Бетховена».

² Цит. по: *Дрейден С. Ленин слушает Бетховена.* С. 44.

демократическое социальное происхождение, душевное здоровье, героичность и народность искусства.

Впрочем, мысль о всеобъемлющей революционности музыки Бетховена утвердилась в российских музыкально-критических кругах задолго до наступления революционной эпохи. Романтическая концепция «героического Бетховена», «синтетическое представление о Бетховене как человеке и художнике, чьи творческие замыслы нераздельно связаны с его личной трагической судьбой»¹ наследуется от западного музыковедения второй половины XIX века. «От старой немецкой писательской школы Адольфа Б. Маркса и отчасти от позднейшего Амброса»² шел в своих утверждениях уже А. Рубинштейн: «Вспыхивает Французская революция — появляется Бетховен!». Музыка Бетховена — «музыкальный отклик трагедии, которая называется свобода, равенство, братство!»³. Эти идеи особенно активно популяризировались в России в период первой русской революции⁴.

¹ История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века: в 2 кн. / Отв. ред. Б.Р. Виппер и Т.Н. Ливанова. Кн. I. М.: Наука, 1969. С. 329.

² Яковлев В. Бетховен в русской критике и науке. С. 69.

³ Рубинштейн А.Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. М., 1891. С. 49-50.

⁴ Л.В. Кириллина полагает, что связь Бетховена с идеями Французской революции было обоснована «в пику» немецкому музыковедению французами: «Естественно, что для французских музыкантов и музыковедов было крайне заманчиво увенчать свою апологетическую концепцию революции гигантской фигурой Бетховена <...>. Кроме того, французские критики и писатели гораздо лучше немцев владели искусством броской эссеистики. В итоге французская беллетризованная бетховенистика повлияла на русское музыковедение неизмеримо ощутимее, нежели “скучная” немецкая научная проза с ее опорой на архивные документы» (Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. Ч. 1. С. 36). Однако факты говорят о другом, и это показывает уже процитированный выше В. Яковлев, указывая на ранние — немецкие источники «революционирующей» творчество Бетховена концепции и ее российских апологетов. Работы Ромена Роллана (чья первая «бетховенская» публикация появилась в 1903 году) и Эдуарда Эррио («La vie de Beethoven», 1929), которых в этой связи упоминает исследовательница, появились значительно позже. О влиянии на советскую интерпретацию Бетховена немецкого музыковедения в лице П. Беккера (которому никак нельзя отказать в «эссеистичности») и его неоднозначной трактовке бетховенского симфонизма с точки зрения отражения новой исторической ситуации, речь пойдет дальше. Немецкую научную школу в переводных монографиях представляли и Теодор Фриммель (Жизнь Бетховена / перераб. пер. с нем. З.В. Эвальд под ред. И. Глебова. Л., 1927; 2-е изд. — 1933) и швейцарец Карл Неф, чья книга (Nef K. Einführung in die Musikgeschichte, Basel, 1920) была также значительно отредактирована Б. Асафьевым, выдержав два издания на протяжении 1920-х годов (1930, 1938). Характерно при этом, что Асафьев использовал французское и уже

В «Вестнике Европы» за 1907 год появляется статья с программным заголовком «Музыка и освободительные идеи»¹, где Бетховен выступает в качестве главного героя. Знаменитые «бетховенские» лекции Д. Шора, с которыми он выступал не только в Москве, но и в провинции, получили, благодаря своей политической заостренности, отклик в большевистских кругах: о них писала «Правда», а в одесской газете «Наше слово» известный большевик В. Воровский. В 1910 году в Саратове они даже вызвали репрессии со стороны губернатора, закрывшего Общество народных университетов, где выступил Шор, — за то, что тот пытался «восхвалять Бетховена не как художника, а как революционного деятеля»².

В одном из своих вступительных слов в знаменитых «Исторических концертах» 1907—1917 годов, проводившихся по инициативе композитора и дирижера С.Н. Василенко, известный московский критик и просветитель Ю.Д. Энгель так говорил о влиянии Французской революции на творчество Бетховена:

Рушились старые авторитеты и старые суеверия, со всех сторон давившие человека. Народился новый человек, прозревший божество в самом себе, в своем собственном ничтожестве, и с тех пор познавший восторг и муки вечного раздвоения. Отдельная личность, раньше бывшая ничем, теперь стала всем. <...> Вот это-то новый человек, сознающий себя мериллом самого существования, и нашел себе впервые могучее выражение в музыке Бетховена, который таким образом открывает совершенно новую эру в истории искусства звуков. <...> Любимый

переработанное издание этой книги, подвергнув (по его собственному признанию) дальнейшим «изменениям характеристики отдельных композиторов и их творчества» (Асафьев Б. *Игорь Глебов*). Предисловие // Неф К. История западно-европейской музыки / Перераб. и доп. пер. с франц. Б.В. Асафьева. М., 1938. С. 6). В окончательной «советской» версии книги в уста Нефа вкладывается следующая характеристика: «Бетховен <...> воспитался под влиянием лозунгов свободы, братства и равенства и декларации прав человека и гражданина» (Неф К. История западно-европейской музыки. С. 234). Таким образом, речь может идти об определенной «контаминации» мотивов немецкой и французской мысли о музыке. Это можно заметить уже в первом советском издании, посвященном Бетховену: Р.-А. Лудвиг ван Бетховен (М., 1919). Суждения Ромен Роллана о композиторе соседствуют здесь с высказываниями Вагнера и Беккера. Тем не менее, советские переводы Роллана (с 1933) и Эррио (с 1959) серьезно запоздали по сравнению с немецкими авторами. Последних, кроме того, солидно представлял сборник переводных статей (Проблемы бетховенского стиля» / под ред. Б.С. Пшибышевского. М.: Музгиз, 1932).

¹ Булич С. Музыка и освободительные идеи // Вестник Европы. 1907. Март. С. 5-26.

² См.: Нестьев, И.В. Музыка Бетховена в Советской России. С. 242.

объект ее вдохновения — человек в наивысшем проявлении своей воли, силы, индивидуальности; человек — герой¹.

Подобные мысли Энгель высказывал не только в своих написанных на основе лекций «Очерках по истории музыки», но и в популярном «Энциклопедическом словаре» издательства «Гранат» (1899), в переводе 5-го издания немецкого «Музыкального словаря» Г. Римана, а после Октябрьской революции в период своей работы в Наркомпросе развивал их в многочисленных выступлениях перед самыми разными аудиториями. Обращает на себя внимание абсолютное совпадение бетховенского образа, создаваемого Энгелем в предреволюционные годы, с тем пониманием творчества немецкого композитора, которое станет определяющим для пореволюционной культуры. Еще разительнее сходство с будущим «языком революции» самой использованной Энгелем ницшеанской лексики и риторики: «старые суеверия, давившие человека», «новый человек, прозревший божество в самом себе», вплоть до скрытой цитаты из русского текста «Интернационала»:

...личность, раньше бывшая ничем, теперь стала всем².

Между тем уже к началу XX века русский читатель мог познакомиться и с «деромантизирующими», «дереволуционизирующими» концепциями бетховенского творчества, отрывающими его от прямого воздействия социальной жизни. В течение XX века эта тенденция будет нарастать в западном музыкознании. В ставшей широко известной монографии Пауля Беккера 1911 года концепция «поэтической идеи», созидающей художественную форму, «эстетической автономии» художника и его

¹ Энгель Ю. Очерки по истории музыки. Лекции, читанные в исторических симфонических концертах Имп. Русского Музык. О-ва в Москве в 1907—1908 и 1908—1909 г. М., 1911. С. 67-79.

² Прочитированный фрагмент заставляет вспомнить, что Энгель был видным деятелем еврейского национального возрождения.

творения от событий реальности сформулирована на примере Бетховена вполне отчетливо: «Внешняя жизнь протекает мимо, не касаясь его»¹:

Не революционером-разрушителем выступил Бетховен. Буря и натиск ему неведомы. Да и против чего ему было восставать? Не существовало ни тормозящих традиций, ни узких предрассудков, с которыми приходилось бы бороться².

Полемика вокруг тезиса о «революционности» Бетховена продолжалась до середины 1920-х годов³, хотя отсылка к Бетховену в связи с музыкой Великой Французской революции становится в 1920-е годы широко употребительной. Так, Е. Браудо в своей «Всеобщей истории музыки» посвящает музыке революционной Франции отдельный раздел, мотивируя свой пристальный интерес к ней так:

Не только в бытовом, но и в чисто музыкальном отношении Великая Французская Революция внесла в искусство начало, подготовившее героическую эпоху первой половины 19 столетия и ее сильнейшего выразителя Бетховена⁴.

Музыка революции интересна автору как провозвестница бетховенского стиля, а музыка Бетховена, в свою очередь, вызывает интерес как подготовка современного искусства.

Однако Л. Сабанеев в те же годы, что и Браудо, утверждал прямо противоположное:

Думать, что Бетховен реально и сознательно воплощал в музыке идеи французской революции, было бы наивно и немотивированно: в нем отразился вообще тон эпохи, сотканный столько же из идей революции, сколько из наполеоновского милитаризма, которому Бетховен тоже отдал дань поклонения, сколько из романтических представлений о сущности музыки, которые начали свое воздействие уже в музыке Моцарта⁵.

¹ Беккер, П. Бетховен: в 3 вып. / авториз. с нем. Г.А. Ангерт под ред. Д.С. Шора. М., 1913. Вып. 1. С. 81.

² Там же. С. 85.

³ В зарубежном бетховеноведении его попытался оспорить в 1927 юбилейном году А. Шмитц, что, впрочем, не изменило ситуации: *Schmitz A. Das romantische Beethovenbild*, В. - Bonn, 1927.

⁴ Браудо Е. Всеобщая история музыки: в 3 т. Т. 2. М., 1925. С. 108.

⁵ Сабанеев Л.Л. Всеобщая история музыки. С. 143.

Склонный к парадоксам и острым полемическим выпадам Сабанеев не может, однако, оспорить одно из самых устойчивых представлений эпохи, настолько глубоко оно закрепилось в ней. Как пишет один из редакторов журнала «Музыкальная новь» С. Чемоданов,

...ни один композитор столь тесно не связал себя с судьбами революции, как Бетховен, и хотя это была революция буржуазная, хотя ее лозунги далеки от лозунгов современности, тем не менее музыка Бетховена для нас все еще действенна, она дальше, чем какая-либо другая, от перспектив сдачи в архив¹.

И уточняет, что Бетховен

...«связан» с Великой Французской Революцией, как обычно утверждают, причем едва ли кому в голову приходит анализировать конкретно природу этой связи².

Это отсутствие аргументации «за ненадобностью» говорит в сущности о том, что приведение бетховенского творчества к общему знаменателю «революционной музыки» является для данного времени риторическим приемом. Но в горниле подобной риторики за Бетховеном на многие десятилетия закрепляется роль «медиума» любой революции.

По-видимому, внутренне полемичной по отношению к этой ситуации, складывавшейся в советской культуре на рубеже 1910-х — 1920-х годов, была попытка А.Ф. Лосева интерпретировать одно из самых знаменитых бетховенских творений — Пятую симфонию — в «Очерке о музыке», так и оставшемся незавершенном³. Философ помещает разбор этого сочинения в качестве примера той «музыкальной критики», которая, по его мнению, должна возникнуть в качестве одной из ведущих отраслей современной науки о музыке. Краткая авторская аннотация этого фрагмента точно обозначает оппозиционную суть его словесной трактовки:

Мы дадим здесь отвлеченно-мифическое описание и именно Пятой симфонии Бетховена, пользуясь мифом о Хаосе и Личности, их борьбе и синтезе⁴.

¹ Чемоданов С.М. История музыки с связи с историей общественного развития. Очерк марксистского построения истории музыки. С. 135.

² Чемоданов С.М. О Бетховене и современности. С. 14.

³ Лосев А.Ф. Очерк о музыке // Лосев А.Ф. Форма — Стиль — Выражение. М., 1995. С. 637-667.

⁴ Там же. С. 656.

В официальной советской культуре бетховенской музыке действительно присваиваются другие смыслы, поскольку ясно, что именно

...сила, мужественность, призыв к борьбе, революционный пафос — это те грани Бетховенского творчества, которые обеспечивают ему жизненность и «неумиранье»¹.

Как бы то ни было, до начала 1920-х у русской публики еще был выбор, каким слышать Бетховена, но, начиная с речей Луначарского, возможность такого выбора заметно сужается.

Нарком просвещения наделил облик композитора скульптурной героичностью. Лирический герой бетховенского симфонизма ассоциируется у Луначарского с трагически окрашенным, жертвенным образом революционера-трибуна. Подобно финалу всякой подлинной трагедии, итог бетховенской симфонической коллизии, «реконструированный» в выступлениях наркома культуры, был катарсическим и, следовательно, оптимистическим. От лица героя Бетховена Луначарский говорил:

Если я погибну — моя гибель прекрасна, ее оплачут мне подобные. Но, может быть, я одержу победу. Во всяком случае, ее одержит, в конечном счете, человеческий гений².

Бетховен наделялся новыми чертами: этот образ вождя и героя одновременно приобретал ореол Бога-отца — тот оттенок сакральности, который нередко проступает в текстах бывшего богостроителя — ныне революционного наркома:

Нам хотелось бы видеть сейчас среди нас Гете, Софокла; но никого из них сердце не жаждет так, как Бетховена. <...> Мы благословляем его за эту могучую ласку, так успокаивающую, гармонизирующую все то, чем ужасна наша жизнь. Хотелось бы прижаться к нему, как сын к отцу, хотелось бы поцеловать ту руку, которая запечатлела эту веру и эти страдания на нотной бумаге. Бетховен — герой, Бетховен — вождь, и никогда, я думаю, он не был так нов, так необходим, никогда призывы Бетховена не могли раздаться с такой силой, как теперь. Хотелось бы думать, что не только над головами присутствующих, что скоро проповедь его начнет реять над головами миллионов масс, находить отклик в рабоче-

¹ *Иванов-Борецкий М.В.* Бетховен // Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 33.

² Цит. по: *L.L. [Лебединский Л.]* Бетховен // За пролетарскую музыку. 1930. № 3. С. 16.

крестьянских сердцах, что этот могучий, горячий источник любви, скорби и веры в будущее станет достоянием всего человечества¹.

Характерно признание об успокоении, гармонизации бетховенской «могучей лаской» всего того, «чем ужасна наша жизнь», которое проступает в этих строках. Гармонизация жизни и есть одна из главных целей социальной мифологии. Бетховен оказывается необходимым советской культуре именно в качестве мифа, о чем недвусмысленно свидетельствует не только патетичное, но и по-своему весьма откровенное слово наркома.

В чертах этого музыкального «отца» и «вождя», чья «проповедь» скоро «начнет реять над головами миллионных масс», находя «отклик в рабоче-крестьянских сердцах», заметно сходство с отеческим обликом «вождя мирового пролетариата». Образы Бетховена и Ленина начинают мифологически уподобляться уже при жизни Ленина.

Примечателен следующий эпизод: в ноябре 1918 года Наркомпрос организует первый в Москве государственный квартет, которому присваивается имя В.И. Ленина. Зимой 1919 года руководитель квартета скрипач Л.М. Цейтлин, встретив Ленина на одном из митингов, сообщает ему о наименовании квартета. В ответ он слышит совет присвоить коллективу имя Бетховена. Таким образом, это сопоставление символически получает благословение самого вождя.

Впервые публичное сопоставление имен Бетховена и Ленина показательным образом совместило две даты: оно возникло в год 150-летнего юбилея со дня рождения композитора и по поводу 50-летия вождя русской революции — в статье старого большевика, начальника Особого отдела ВЧК Михаила Сергеевича Кедрова, напечатанной в «Известиях Арханг[ельского] губ. Ревкома и Архгубкома Р.К.П. [(б)]»² от 23 апреля 1920 года под заголовком «Ленин и Бетховен». Получивший образование врача в Берне и Лозанне, товарищ Ленина по эмиграции, чекист Кедров вспоминает, как на

¹ Луначарский А.В. Бетховен. С. 49.

² Губревком — губернский революционный комитет; Архгубком — Архангельский губернский комитет.

швейцарских собраниях он играл по просьбе лидера большевиков бетховенскую музыку:

Он мог часами слушать сонаты и увертюры Бетховена, этого гениального выразителя в музыке духа французской революции¹.

Кедров, — «кость от кости, плоть от плоти московской интеллигенции» (как характеризует его писатель Варлам Шаламов), — присланный в 1918 году на север России для предотвращения контрреволюционного мятежа и отличившийся в своей «профилактической» работе такой жестокостью, что был даже отозван в Москву для выяснения обстоятельств², оказывается по этому поводу на приеме у Ленина. Разговор, в результате которого чекист получил «индульгенцию» и возможность вернуться обратно для продолжения своей деятельности, завершается вопросом Ленина:

— А вы продолжаете заниматься музыкой?

На мой ответ:

— Немного, да и то после часу ночи, — заметил:

— Хотелось бы мне вас послушать³.

С 1924 года, после смерти Ленина фигуры Ленина и Бетховена окончательно обретают мифологическое подобие. Оно закрепляется с помощью апокрифа о слушании вождем «Аппассионаты», пересказанного Горьким со слов пианиста и дирижера Исая Добровейна (Барабейчика) на страницах очерка о Ленине, вышедшего в журнальном варианте под названием «Человек» весной 1924 года (в первой редакции очерк открывался этим эпизодом) сопоставление «Ленин-Бетховен» окончательно кодифицируется.

Выступая в годовщину смерти Бетховена перед концертом, устроенным для комсомольского актива Москвы, Луначарский говорит о

¹ Цит. по: *Дрейден С.* Ленин слушает Бетховена. С. 7.

² См. об этом: *Шаламов В.* Четвертая Вологда / Сост., введ. ст. и примеч. В.В. Есипова. Вологда, 1994. С. 147.

³ Цит. по: *Дрейден С.* Ленин слушает Бетховена. С. 19.

...действительно гениальнейшем политике Владимире Ильиче и гениальнейшем музыканте Бетховене¹.

Специфичная «историософия», базирующаяся на риторических сопоставлениях «Великая пролетарская революция» — «Великая Французская революция», «передовой рабочий класс» — «передовая буржуазия рубежа XVIII—XIX веков», присвоила Бетховену роль «Ленина вчера», еще до того, как в роли «Ленина сегодня» утвердился Сталин².

В течение 1930-х годов художественным творчеством узакониваются и другие исторические сопоставления. Особенно популярными, по понятным причинам, становятся те, что связаны с именем Сталина: Сталин и Иван Грозный, Сталин и Георгий Саакадзе, Сталин и Петр I. Против последнего уподобления и вообще всяческих исторических аналогий сам диктатор публично возражал, следуя в этом за Н. Бухариным³, но фактически поощрял

¹ Луначарский А.В. Почесу нам дорог Бетховен // Луначарский А.В. В мире музыки. Статьи и речи. 2-е изд., доп. с. 382.

² Этот пропагандистский лозунг появился в статье А. Барбюса в 1935 году: «После смерти человек живет только на земле. Ленин живет всюду, где есть революционеры. Но можно сказать: ни в ком так не воплощены мысль и слово Ленина, как в Сталине. Сталин — это Ленин сегодня» (Барбюс А. Сталин. Человек, через которого раскрывается новый мир. Пер. с фр. М., 1936. С. 104). Впоследствии, в 1948 году, эта фраза была включена в текст официальной апологетической книги «Иосиф Виссарионович Сталин. Краткая биография». По свидетельству Н.С. Хрущева, Сталин, правивший текст книги, вписал в нее фразу: «Сталин — достойный продолжатель дела Ленина, или, как говорят у нас в партии: Сталин — это Ленин сегодня» (Хрущев Н.С. Доклад на закрытом заседании XX съезда КПСС «О культе личности и о его последствиях». М., 1959. С.49).

³ «Бухарин в 1922 году высмеивает свойственный «социал-демократическим талмудистам» прием “аналогий и исторических параллелей”, “крайне рискованных” и даже “бессмысленных” («Буржуазная революция и революция пролетарская»). Привычно подражая в определениях “лучшему теоретику”, Сталин вполне искренне солидаризуется с его подходом.<...> “Меньшевистскую группу” в марксизме Сталин порицает именно за то, что “указания и директивы черпает она не из анализа живой действительности, а из аналогий и исторических параллелей”, - и за эту же манеру бранит Троцкого (бывшего меньшевика), увлеченного “детской игрой в сравнения”. В конце 1931 года, отвечая на вопрос Эмиля Людвига о своем предполагаемом сходстве с Петром Великим, Сталин слово в слово повторил формулы не упомянутого им Бухарина: “Исторические параллели всегда рискованны. Данная параллель бессмысленна”» (Вайскопф М. Писатель Сталин. С. 48).

их¹, что и привело к появлению романа и пьесы А.Н. Толстого «Петр I», одноименного фильма В.Петрова по их мотивам, романа А. Антоновской «Великий Моурави» и поставленного по нему фильма М. Чиаурели «Георгий Саакадзе», фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный»², драматической дилогии А.Н. Толстого об Иване Грозном («Орел и орлица», «Трудные годы»)³.

Мифологические подобия связывают прошлое, будущее и настоящее, придавая им единовременный характер. Однако они же проявляют и генеалогию включенных в эту цепь явлений. Для убедительности подобных аналогий необходима редукция описываемых явлений до совпадения их характеристик. Такую же редукцию вынужден претерпевать и творческий облик художника — все, что осложняло бы возможность его прямого уподобления иным авторам или иным эстетическим феноменам, должно быть отсечено. Характеристики целенаправленно спрямляются.

Процедуре мифологического уподобления подвергаются не только эпохи и имена исторических деятелей. Такой же процесс претерпевает смысловая интерпретация самих сочинений. В случае Бетховена стратегия смысловой редукции особенно очевидна на примере создания мифологемы бетховенская симфония.

¹ См. об этом: *Добренко Е.А.* Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008. С. 84-97.

² Как известно, вторая часть фильма С. Эйзенштейна не оправдав ожиданий Сталина, касающихся трактовки образа главного героя и смысла его кровавых деяний, была запрещена.

³ История создания А.Н. Толстым драматической дилогии об Иване Грозном (в замысле — трилогии) является весьма характерным примером подобной мифологизации и драматических перипетий, связанных с ней. «Личность Ивана Грозного — один из ключей, которым отворяется тайник души русского человека, его характера, — объяснял Толстой свой замысел, в котором Иоанн сильно смахивал на Сталина», — пишет исследователь творчества писателя (*Варламов А.* Алексей Толстой. Серия ЖЗЛ. М., 2008. С. 528). Писавшаяся по специальному заказу Комитета по делам искусств, в результате идеологической работы, которая проводилась с ней властями, и в которой принимал участие лично Сталин (в переписке и даже телефонных разговорах формулируя свои пожелания относительно центрального образа), она неоднократно перерабатывалась (три редакции первой части, четыре — второй), подвергалась публичной критике и запрету постановки.

Восприятие бетховенских симфоний по принципу мифологических подобий, хотя еще и не формулировалось отчетливо, но практически осуществлялось уже в начале 1920-х годов. Приведу некоторые примеры.

В марте 1921 года газета «Жизнь искусства» сообщает, что В.Э. Мейерхольд задумал ставить «феерическую пантомиму» на материале Третьей симфонии Бетховена под названием «Дифирамб электрификации». Впервые имя Бетховена было поставлено в контекст этой темы, актуальнейшей для начала 1920-х годов, Луначарским в день открытия VIII съезда Советов. Нарком просвещения связал впечатление от доклада Ленина об электрификации с образом радости из Девятой симфонии, которая и была исполнена после его выступления. Событие слишком примечательное, «знаковое» для эпохи, наделенное сильнейшим мифологическим смыслом («да будет свет!»), и слишком близкое по времени, чтобы выветриться из памяти во всех его подробностях. Однако Мейерхольд предлагает свою версию той же темы. Бетховенскую Девятую в его представлении сполна способна заменить Третья: и та, и другая могут быть исполнены как «дифирамб электрификации».

Для столь тесно связанного с музыкой и энциклопедически образованного человека, как Мейерхольд, подобное решение не может быть случайным. И хотя постановка не была осуществлена, сам замысел знаменитого режиссера представляется чрезвычайно показательным.

Еще более заметным и в своем роде эпохальным для истории балетного мирового театра событием стал опыт постановки Федором Лопуховым танцсимфонии «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена. Характерная для 1920-х убежденность в том, что «немая пластика балета скрывает в себе крики и бури идейного порядка» (А. Волынский) приводила к попыткам содержательного углубления хореографического текста за счет введения в либретто образов, отсылающих к философским, социальным или историческим концепциям и способствующих максимальной актуализации сюжета. На основе этих серьезных

идеологических притязаний и родился жанр танцсимфонии, повлиявший на развитие мировой хореографии, и в частности, на становление театра Баланчина: юный Георгий Баланчивадзе (будущий Джордж Баланчин) оказался одним из очевидцев премьеры.

«Красная газета» от 14 сентября 1922 года сообщала:

Балетный артист Лопухов разработал план постановки балета «Мироздание» на музыку Бетховена. Хореографическим способом предлагается показать современную научную точку зрения на развитие мира. Так как работа эта представляет в художественном отношении большой интерес, союз работников постановил дать Лопухову возможность показать свой новый балет в одном из больших петроградских театров.

18 сентября 1922-го состоялся открытый общественный просмотр танцсимфонии в петроградском ГАТОБе, а 7 марта 1923 года — единственный премьерный спектакль, встреченный разгромной критикой. Название было снято с репертуара театра¹.

Сюжет Четвертой симфонии был расшифрован балетмейстером в названиях сцен. Первая часть состояла из двух эпизодов — «Образование света» и «Образование солнца», вторая называлась «Тепловая энергия», третья — «Радость существования», четвертая — «Вечное движение». Тема торжества добра над злом «виделась балетмейстеру как зарождение света, вытесняющего тьму»². Обратим внимание на выбор тем, ассоциированных с образом бетховенской музыки и Мейерхольдом и Лопуховым. «Величие мироздания», как и «Дифирамб электрификации» — «прометеевские» темы, воплощающие идею покорения природы культурой в соответствии с основным лозунгом времени, сформулированным А. Луначарским:

Социализм есть организованная борьба с природой до полного ее подчинения разуму³.

¹ Утраченный хореографический текст Лопухова впоследствии был восстановлен, и балет показан снова в петербургском Малом театре оперы и балета им. Мусоргского (ныне — Михайловском театре) весной 2001 года.

² Красовская, В.П. Павлова. Нижинский. Ваганова. С. 436.

³ Цит. по: Вайскопф, М.Я. Писатель Сталин. С. 180.

Сохраняя несомненную преемственность от сюжета «Весны священной» Стравинского и даже косвенно к нему отсылавших в таких, например, эпизодах второй части, как «Активно пульсирующее мужское начало» и «Пассивное развитие женского начала» (кажется, эти аллюзии прошли незамеченными в исследовательской литературе о хореографе), сюжет «Величия мироздания» наделял тему иррациональной природной стихии и космогонических игр мотивом становления человеческого начала — через последовательность эпизодов третьей части от «Резвячества питекантропусов» («позднее Лопухов непременно хотел, чтобы это были неандертальцы...»¹) к «Косарям» — крестьянам, предстающим на сцене в организованном движении коллективного труда, окультуривающего природу.

Но еще более явственно, чем в тексте либретто (неудачного с точки зрения самого хореографа и послужившего главной мишенью для критики), эта «прометеевская» тема воплощалась в самой хореографической драматургии первой танцсимфонии. Как точно формулирует В. Красовская, «нова была не тема, а ее носитель, единственный герой танцсимфонии — самозарождающийся классический танец. <...> Намеренно неуклюжие позировки, ломкие, скрученные, захватывающие экспрессивные движения понемногу смещались в привычные ракурсы и линии классического танца»². Это превращение сопровождалось развитием «пластического образа прозрения»³ — рукой, заслоняющей глаза от расширяющегося круга света и отнятой от лица.

Причины неуспеха этого новаторского спектакля могут быть осознаны в разных аспектах. Не последнюю роль, по-видимому, сыграло соперничество с Лопуховым, также претендовавшего на новаторскую роль в петроградском балете критика и руководителя новой балетной школы Акима

¹ Добровольская, Г.Н. Федор Лопухов. Л., 1976. С. 106.

² Красовская, В.П. Павлова. Нижинский. Ваганова. Три балетные повести. М., 1999. С. 435.

³ Там же.

Волынского, возглавившего травлю молодого балетмейстера. Но важнее все-таки оказалась идиосинкразия балетной общественности к идейной «перегруженности» балетного представления. В. Красовская так комментирует ситуацию этого судьбоносного для советского балета провала: «Лопухов попал в ловушку собственной печатной программы. Разбив балет на части, он посулил показать в эпизоде “Тепловая энергия” взаимодействие “пассивного женского” и “активно пульсирующего мужского” начал; в эпизоде “Жизнь в смерти и смерть в жизни” — раскрыть смысл человеческого бытия и тому подобное. <...> Критики высмеяли претензии Лопухова на философичность»¹.

Поиски Федора Лопухова и в жанровом, и в сюжетном направлении как минимум лет на сорок предвосхищают находки современной мировой хореографической классики (даже описанное взаимодействие «женского и мужского начал» напоминает сходные пластические решения Мориса Бежара или Пины Бауш в их постановках «Весны священной»!). Однако настоящей «ловушкой» для Лопухова, по его собственному признанию, стала музыка Бетховена:

Смысл музыки Бетховена, ее содержание я знал хорошо по работам музыковедов. Но так же знал, что и я могу «прочитать» ее, основываясь на своем понимании Бетховена. Я много обсуждал эти вопросы с Б. Асафьевым, с А. Гауком, дирижировавшим моей танцсимфонией, и с Э. Купером, у которого я учился читать партитуру. Асафьев и Гаук склонялись к тому, что для моего замысла надо было бы наново писать музыку. В то же время они не восставали против моего намерения воспользоваться музыкой Бетховена. В его симфонии, помимо общих волновавших его вопросов, есть много так называемых «сельских» созерцательных моментов — любования природой, всем существующим. Все это, хотя и не полностью, отвечало моим наметкам хореографии. <...> По-прежнему отстаивая правомерность хореографического жанра танцсимфонии, я вижу теперь, что в своей работе допустил серьезную ошибку, которая, по-видимому, и решила судьбу постановки. Чем полнее мне удавалось воспроизвести в пластике музыкальные мысли Бетховена, тем дальше я уходил от волновавшей меня темы «величия мироздания». Для нее нужно было написать специальную музыку, а не приспособлять к ней бетховенскую. Сейчас я это понимаю².

¹ Там же. С. 436-437.

² *Лопухов, Ф.В.* Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. М., 1966. С. 244-245.

На музыку Четвертой симфонии Лопухов ставит в сущности «сюжет» Девятой. Движение этого сюжета — от мрака к свету, от Хаоса к Элизиуму. Оппозиция «природа-культура», миф о покорении мироздания человеком, тема «света» может быть раскрыта для Мейерхольда на материале Третьей симфонии, для Лопухова — на материале Четвертой, а для Луначарского — на материале Девятой. Однако важно, что все эти интерпретации, будучи принципиально различны по своей образности, ассоциируются с тем выработанным на рубеже 1910—1920-х годов «портретом» Бетховена, на котором он уподоблен революционеру, действующему по образу и подобию Прометея. В мифологическую цепочку «параллельных мест» встраивается и любая из его симфоний, закономерно уподобляющаяся Девятой с ее столь же стройной сюжетной мифологической перспективой — от Хаоса к гармонии и свету.

Сравнение симфонии с революцией сыграло важнейшую роль в процессе мифологизации бетховенского творчества. Сформулированное во времена Вагнера¹ и подхваченное в статьях Блока, оно активно актуализируется после 1917 года идеологами нового режима в ответ на заклинания 1910—1920-х годов о необходимости создания «музыки революции».

Журналист, большевик с дореволюционным стажем Лев Сосновский в начале 1920-х делился своими ощущениями:

Когда я сижу в Большом театре, слушаю музыку, рассматриваю сцену и красный, позолотой изукрашенный зал, то что-то свербит в моем сердце: «Нет, нет, не то...» <...>. Был ли ты когда-нибудь, уважаемый читатель на всероссийской конференции? Если да, то тебе ничего не нужно больше говорить — ты и сам это пережил. Если нет, тогда доверься мне, дай мне твою руку, я поведу тебя...

¹ Приятелю Вагнера дрезденской предреволюционной поры М. Бакунину принадлежит сравнение революции с концертом. См.: Революционное народничество 70-х годов XIX века: сб. и материалов: в 2 т. / редкол. С.Н. Валк и др. М., 1964. Т. 1. 1870—1875 гг. / сост. В.Ф. Захарина; под ред. Б.С. Итенберга. С. 53. Кроме того, Бакунин утверждал, согласно свидетельству композитора, что в огне мировой революции из всех сокровищ культуры имеет право уцелеть лишь одна Девятая симфония Бетховена (*Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники: в 4 ч. Пер. с нем. Г.А. Ефрона, А.Л. Волынского, М.Ф. Славинской и др. М., 1911. Ч. 1. С. 170*).

Советская конференция — одна из тех великих симфоний, которые узнал теперь мир. Автор симфонии — сто пятидесятиmillionный народ великой страны. Исполнители — тысячи лучших сынов этого народа. Солисты — немногие действительно одаренные мужи мировой истории. Каждая симфония отличается от другой. Кто слышал симфонию № 2 26 Октября 1917 года в Смольном? К моему великому сожалению, я не смог присутствовать на этом незабываемом и несравненном представлении. Декрет о мире, декрет о земле, об отказе от внешних долгов — этих трех аккордов достаточно, чтобы потрясти человечество до глубины сердца и разбить на два лагеря — на друзей и врагов советской России¹.

Как бы ни была подчеркнута массовость авторства этого музыкального творения революции, как бы ни был символичен ее язык («аккорды» декретов которого, и особенно «декрета об отказе от внешних долгов», несомненно должны были «потрясти человечество»), — симфонист-аноним, стоящий за этими строками, все же просматривается сквозь толщу «сто пятидесятиmillionного народа великой страны». Ведь неприятие, которое испытывает большевик Сосновский по отношению к окружающей его театральной атмосфере, выражается им парафразой на текст из финала бетховенской Девятой: «Нет, не те звуки». Эти слова не случайно упомянуты здесь. Натура профессионального революционера не приемлет, собственно говоря, не роскоши Большого театра (он, кстати, в это время постоянно используется новой властью для проведения официальных мероприятий), а фальши старого искусства, которая символизирует в его глазах и фальшь старой жизни: «Нет, нет, не то...». Описанная Сосновским «визионерская» симфония временно замещает несуществующую, ненаписанную, но, как и любая фантазия, она все-таки должна иметь своей опорой нечто реально существующее. Единственным близким мечтаниям большевика музыкальным образом оказывается образ бетховенского сочинения.

Само будущее общество отождествляется вождями революции с образом бетховенской симфонии. Н.И. Бухарин провозглашал:

¹ *Сосновский, Л.С.* Дела и люди. Кн. 1—2. Кн. 1. «Рассея». Изд. 2-е испр. и доп. М.-Л., 1925. С. 157-158.

Мы можем с полной совестью сказать: мы создаем и мы создадим такую цивилизацию, перед которой капиталистическая цивилизация будет выглядеть так же, как выглядит «собачий вальс» перед героическими симфониями Бетховена¹.

В обобщающей эти представления формулировке Луначарского о том, что «каждая революция есть грандиозная симфония»², прочитывается и некий дополнительный смысл. Его разъясняет появившийся в том же 1926 году русский перевод работы немецкого музыковеда П. Беккера «Симфония от Бетховена до Малера»³ со вступительной статьей Б. Асафьева⁴.

Суть концепции этой ставшей знаменитой тогда книги заключается в стремлении автора дать родовое определение симфонии как жанра и сведения его к исключительно социологическим характеристикам:

Подлинная причина, заставившая Бетховена прибегнуть для выявления своих мыслей к столь громоздкому организму, как его симфонический оркестр, может быть выражена следующим образом: он хотел говорить посредством своей инструментальной музыки с массами⁵.

Подобное намерение, по мнению Беккера, преследовал в истории европейской симфонии один Бетховен. Более того, Бетховен, по его версии, ...создал не новый род музыки, но новую аудиторию слушателей⁶.

Именно обращенность к «народному собранию» представляется Беккеру главным требованием, предъявляемым симфонии:

Я считаю высшим качеством симфонического произведения присущую ему силу общественно-массового воздействия⁷.

По характеристике немецкого музыковеда, это качество сродни религии,

¹ Бухарин, Н.И. Ленин и проблема культурной революции (Речь на траурном заседании памяти В.И. Ленина 21 января 1928 г.). С. 390.

² Луначарский, А.В. Музыка и революция // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. С. 124. Оpubл. под названием «Великие сестры» в журн. «Музыка и революция» (1926, № 1).

³ Bekker, P. Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. В., 1918.

⁴ Беккер, П. Симфония от Бетховена до Малера / пер. Р. Грубера под ред. и со вступ. ст. И. Глебова. Л., 1926.

⁵ Там же. С. 18.

⁶ Там же. С. 22.

⁷ Там же. С. 23.

...которая равным образом стремится к организации и возвышению единых личностей в некое единое «содружество»¹.

Ни предшественники, ни преемники Бетховена (за исключением Малера в отдельных его опусах), как полагает Беккер, не достигли того результата, который являет собой в особенности его Девятая симфония:

Девятая симфония в своей внутренней сущности базируется на предпосылке общечеловеческого братства, тогда как идеалом следующих за Бетховеном поколений является объединение не в мировом масштабе, но лишь в пределах отдельных национальностей. <...> Не существует преемника Бетховена в смысле его творческих заветов².

Само обозначение слушательской аудитории как «народного собрания», согласно Беккеру, «применимо, лишь начиная с Бетховенской симфонии»³.

Иными словами: высшее достижение истории музыкальных жанров — это симфония, высшее достижение симфонического жанра — это симфонии Бетховена, а высшее достижение среди симфоний Бетховена — Девятая.

Следовательно, по Беккеру, Девятая симфония Бетховена — высшее и пока непревзойденное достижение истории музыки.

Асафьев в предисловии к этой работе, откровенно прагматически проецируя концепцию Беккера на современную российскую ситуацию, суммирует:

Иначе говоря, проектируется такой путь: музыкально неорганизованная масса людей, воспринимающих симфонию, под воздействием формирующей силы музыки становится союзом, товариществом, в котором на почве общих одинаковых переживаний рождается чувство солидарностей⁴.

Фактически здесь заложена основа того проекта создания «советской музыки», в оформлении которого Асафьеву суждено было принять наиболее активное участие. Со всей очевидностью здесь проявила себя специфика трактовки «искусства для масс» теоретиками 1920-х годов: по сути, оно

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же. С. 21.

⁴ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Предисловие // Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. С. 6

мыслилось ими как «искусство масс». Соответственно массовость Девятой симфонии олицетворялась количеством исполнителей, которые воспринимались не только как посредники, озвучивающие послание автора человечеству, но одновременно и как адресаты этого послания.

Генезис такого понимания ясен: в продолжение утопических традиций Серебряного века Девятая трактуется как род мистерии, целью которой является переделка человека и человечества.

Тот самый рапмовец Лебединский, для которого бетховенский герой близок «идеологии современного рабочего», пишет о завершающей части Девятой:

В этом финале Бетховену представлялось как бы все человечество свободное и перевоспитавшееся, объединенное одним целым, в единый коллектив¹.

Очевидно, что самому Лебединскому это бетховенское «все человечество» представляется большей частью состоящим именно из «современных рабочих». «Перевоспитавшись» же, оно со всей несомненностью образует «единый коллектив» людей труда. Форма Девятой оказывается, таким образом, не статичной, «абстрактно-рациональной» (один из постоянных упреков классическим формам в то время), а действенной, прикладной в самом широком, обобщающем смысле. Она воспринимается как инструмент социального воздействия, более того — как институт коллективного перевоспитания. В качестве такого специфического «института» Девятая является жанровым прототипом искусства будущего ничуть не в меньшей степени, чем прототипом стиля. В способность этого сочинения выполнить подобную задачу верили не одни революционеры. А.Ф. Лосев в книге «Музыка как предмет логики», размышляя о процессах музыкального восприятия, строит свои рассуждения именно на примере Девятой, и это практически единственный в его книге случай обращения к конкретному музыкальному сочинению. Формулируя свою концепцию абсолютной музыки, Лосев пишет: «чистое музыкальное бытие есть план

¹ *L.L. [Лебединский, Л.Н.] Бетховен. С. 12.*

глубинного слияния субъектного и объектного бытия»¹. И завершая рассуждение, развернутое на примере Девятой, суммирует:

Необходимо разрушить дотла те и другие индивидуальности; необходимо превратить в бесформенный материал, перемолоть, перелить, переплавить в одно безразличное смешение все эти индивидуальности, включая и наше «я». Только тогда возникнет возможность для чистого музыкального бытия².

«Безразличное смешение индивидуальностей» — это то состояние «новой аудитории» по Беккеру, или «массового слушателя» по Асафьеву, которого желательно достичь в процессе восприятия бетховенской симфонии. В этом отношении позиция Лосева по сути своей не противостоит им. И если Беккер упоминает о религиозном характере такого единения, то и Асафьев, по умолчанию, вписывает подобное слияние масс в тот же психологический контекст, который предполагает новая «коммунистическая религия».

Важнейшей составной частью проекта «советской музыки» становится идея прямой (в обход Серебряного века) преемственности советской культуры от бетховенского творчества. Важнейшей целью — воспитание тех «продолжателей» бетховенского дела, которых не разглядел в истории «буржуазной культуры» Беккер.

Так, РАПМ подняла Бетховена на щит фактически сразу после своего организационного оформления в 1923 году:

Из всего богатства имен и вещей — лишь единицы принимаются нами целиком. Бетховен — почти единственная фигура, мощно вырисовывавшаяся во весь рост на экране нашей современности³.

Тема «Бетховен и современность» на все лады варьировалась пролетарской критикой. Будущий член ВАПМ Н.Я. Брюсова, обращаясь к имени Бетховена, признавалась:

Наша современность во многом далека даже от недавнего прошлого.<...> Зато все то из прошлого, в чем слышится «лад» новой жизни и нового сознания, воспринимается особенно сильным, благодарным чувством, как речь старшего

¹ Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики. М., 1927. С.70.

² Там же.

³ Пекелис, М.С. Наше музыкальное наследство. С. 13.

товарища, предшественника, вложившего свою творческую часть в дорогое нам новое¹.

Из «интимного соседа социализма» (по Луначарскому) Бетховен превратился у рапмовцев в его «старшего товарища и предшественника». Из романтического трибуна, подобного деятелям Французской революции, — в прототипа большевика-рабочего. В их представлениях революционером мог стать только выходец из рабочей среды, что мало соответствовало реальности исторических событий, свидетелями которых адепты «пролетарской музыки» стали всего за несколько лет до этого: ведь главными действующими силами двух русских революций стали интеллигенция, военные и добровольные вооруженные формирования весьма пестрого социального состава. Но история рапмовцев и не интересовала. Речь для них шла о современном герое, пришедшем на смену жертвенному образу борца-одиночки, и, в отличие от него, уверенном в победе. Л. Лебединский смело утверждал:

Нельзя не увидеть близости подобной суммы идей, подобного мироощущения — идеологии современного революционного рабочего. Он тоже борется с окружающей его действительностью, стараясь изменить ее. Он также уверен в своей победе в конечном счете. Он также отдает порой свою жизнь в этой борьбе, убежденный в том, что так нужно, что такая смерть прекрасна, что о нем будут помнить, его будут оплакивать, у него будут учиться подобные ему люди. Обычно Бетховена ругают именно за то, что его музыка близка идеологии рабочего².

Привычные для прессы 1920-х риторически выстроенные исторические аналогии, такие как «Великая пролетарская революция» — «Великая Французская революция», «передовой рабочий класс» — «передовая буржуазия рубежа XVIII—XIX веков», помогали объяснить некоторые «слабости» гения:

Бетховен <...> почувствовал появление на мировой арене нового сильного класса — буржуазии и сумел отразить в своем творчестве ее романтические чаянья и ее упоение победой. <...> Для того, чтобы суметь полно отразить настроения, возникающие в данную эпоху у передового класса, художник должен проникнуться верой, являющейся наиболее передовой для данной эпохи. Лишь глубоко во что-нибудь веря, можно создать захватывающие произведения, воодушевленные верой и

¹ Брюсова, Н.Я. Бетховен и современность. С. 3.

² Л.Л. [Лебединский, Л.Н] Бетховен. С. 16.

проникнутые искренней экзальтацией. И у того же Бетховена мы можем вспомнить глубочайшую веру в бога, бывшую тогда самым передовым умственным течением¹.

Передовой класс прошлого сопоставляется с передовым классом данной эпохи, «глубочайшая вера в бога, бывшая тогда самым передовым умственным течением» — с передовой верой в построение коммунизма.

Поскольку особую ценность музыке Бетховена в глазах идеологов придавало демократическое «социальное происхождение» ее автора, то на повестке дня встала

...задача — найти социологическую подпочву для всего творческого стиля Бетховена, для каждого его сочинения, а впоследствии, может быть, и для каждого звука!².

Иными словами — необходимость проиллюстрировать, как в музыкальном строе самих сочинений отражается «плебейство», буржуазная идеология восходящего класса:

Бетховен и третье сословие — так ставится вопрос. 3-я, 5-я и 9-я симфонии — ключ к его разрешению³.

«Учеба» у «старшего товарища» Бетховена (объединенного в довольно-таки неожиданный союз с Мусоргским) стала главным лозунгом, выдвинутым идеологами РАПМ. Его происхождение они объясняли насущными задачами идеологической борьбы:

Между прочим, как возник лозунг Мусоргского и Бетховена? Он возник тогда, когда идеологи современничества бросили лозунг об уходе от действительности, когда они ориентировали молодежь на учебу у западной буржуазно-упаднической музыки. Тогда РАПМ противопоставил лозунг против — учебы у Мусоргского и Бетховена <...>⁴.

Но само понятие «учебы» у классиков трактовалось РАПМ своеобразно — отнюдь не в профессиональном плане, поскольку понятие «профессионализма» отвергалось как одно из проявлений так называемого

¹ Корчмарев, К.А. Скрябин в наши дни. С. 15-16.

² Чемоданов, С.М. История музыки в связи с историей общественного развития. Очерк марксистского построения истории музыки. С. 123.

³ Чемоданов, С.М. О Бетховене и современности. С. 15.

⁴ Цит. по: Власова, Е.С. Венера Милосская и принципы 1789 года. Статья первая // Музыкальная академия. 1993. № 3. С. 155.

«жречества». Под «учебой у Бетховена» имелось в виду и «воспитание масс в духе революционной идеологии» и «критическая учеба» основам диалектического метода в музыке.

Первый пункт отражал то представление о симфонии как акте воспитания «новой аудитории», о котором говорилось выше. При этом широкая «демократичность» бетховенского языка вообще не подвергалась сомнению. Популяризаторская литература 1920-х шла порой еще дальше, представляя Бетховена своего рода «народником». Так, в биографии Бетховена из серии ЖЗЛ известный автор сочинений «для детей и юношества», в том числе исторических романов и жизнеописаний великих людей М.В. Ямщикова (выступавшая под псевдонимом А. Алтаев) писала, характеризуя тему «К радости»:

Демократ по убеждению, Бетховен нарочно выбрал эту народную тему в знак того, что народ всего ближе ему, что он любит этот народ и поет только для него¹.

Идеологи РАПМ исходили из этих, унаследованных ими от демократов-предшественников представлений о доступности бетховенского языка широкой публике:

Много у Бетховена и от немецкой народной песни, отличной от нашей русской, но также обладающей мелодией простой и, вместе с тем, выразительной, т.е. качествами, ценными всегда и везде².

Напрасно из лагеря современничества раздавались призывающие увидеть реальное положение вещей отрезвляющие голоса, в частности, Асафьева:

К чему лицемерить перед массами и в «народническом» ослеплении утверждать, что художественная музыка всем сразу доступна, что Бетховен принадлежит всему человечеству, а новая музыка должна быть изгнана как непонятная большинству?³.

¹ Алтаев, А. [Ямщикова, М.В.] Бетховен / Библиотека Молодой России. Серия ЖЗЛ. Пг.;М., 1924. С. 52.

² L.L.[Лебединский, Л.Н.] Бетховен. С. 15.

³ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Кризис музыки. (Наброски наблюдателя ленинградской музыкальной действительности). С. 107.

Капитулировать в ближайшее время пришлось Асафьеву, а не его оппонентам. Ведь когда всего через два года он комментирует книгу Беккера, у него уже не возникает никаких сомнений по поводу того, что та «музыкально неорганизованная масса людей», которую воспитает бетховенская симфония, вообще захочет ее слушать! В сущности примыкая к тем «лицемерам», которых он пытался обличить в 1924 году, Асафьев 1926 года рисует образ такого «массового слушателя» («а на него и должна излучать симфония свое воздействие», — уточняет он), который в отличие от слушателя, «искушенного эстетическими миражами» (читай просто — «искушенного»),

...воспринимая все движение слухом, и только слухом, вне теоретизирования и эстетского любования, — чутко почувствует малейший провал в звуковом напряжении<...>¹.

То есть, окажется более тонким ценителем, чем поднаторевший профессионал, которого

...можно увлечь хитросплетенной схемой, остротой отдельных звучаний, или же заинтересовать художественной обработкой материала «вкусными» деталями до такой степени, что он не заметит «пустот» и перерывов звучащего тока — «просто ему до этого не будет дела»².

Проблема «музыкальной диалектики» трактовалась РАПМ также своеобразно. Вопрос о том, на каких жанрах опробовать диалектический метод, вообще не поднимался в среде РАПМ, хотя в творческой лаборатории ассоциации фактически отсутствовали крупные жанры, которые могли бы дать повод для применения «диалектики», подобной бетховенской и предполагающей развернутое музыкальное высказывание. Ведь РАПМ, как известно, направил основные свои творческие усилия на создание советской массовой песни. Попытки коллективного сочинения оратории «Путь Октября» и нескольких оперных сочинений остались очевидным исключением из правил. Драматургической особенностью эскизов немногих

¹ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Предисловие // Беккер, П. Симфония от Бетховена до Малера. С. 10.

² Там же. С. 10.

крупных сочинений, рожденных в этой ассоциации, является фрагментарность¹. А основным наследием — хоровая миниатюра.

Таким образом, провозглашение РАПМ лозунга «учебы у Бетховена» можно признать чисто полемическим ходом. К реальной практике объединения он практически не имел отношения, превратившись в расхожий демагогический прием.

Обострение противоборства РАПМ и АСМ сделало Бетховена разменной картой в идеологической борьбе этих группировок. Не замолкающее на протяжении 1920-х годов обсуждение бетховенского наследия, те непрестанные «взывания к Бетховену», о которых с некоторым сарказмом говорится в редакционных материалах первого, программного номера органа современничества — журнала «Музыкальная культура» за 1924 год, — обнаруживают проблематичность «бетховенской ситуации» в это время. Непомерное выдвижение его фигуры на первый план усилиями рапповцев провоцирует современничество на резкие выпады в его адрес. На этом фоне выделяется программная статья одного из наиболее агрессивно настроенных членов АСМ и ее лидеров Николая Рославца «Назад к Бетховену», опубликованная в самый разгар идеологической борьбы двух группировок в юбилейном «бетховенском» году. Непосредственным поводом для ее появления послужил выход спецномера журнала «Музыкальное образование» (1927, №1-2) год, посвященного 100-летию Бетховена. Острота реакции была вызвана в особенности тем, что журнал являлся печатным органом Московской консерватории, что предполагало взгляд на музыку

¹ На обсуждении оратории «Путь Октября», состоявшемся после трех исполнений в январе 1927 года, композитор В. Фере подытожил: «Главный недостаток — это отсутствие единства стиля и формы. Это скорее монтаж, чем оратория. Принцип коллективного творчества не оправдал себя — слишком много разных авторов» (Цит. по: *Ряузов, С.Н.* Как создавалась оратория «Путь Октября» // Советская музыка. 1978. № 1. С. 100). Но именно такой тип композиции входил в намерения ее авторов, о чем свидетельствовал участник этой работы С. Ряузов: «Давиденко считал, что это должен быть “монтаж” по типу работ чтеца В. Яхонтова <...>. Бюро остановилось на форме оратории с декламационными моментами» (Там же. С. 96). В том же духе создавались и незавершенные музыкально-драматические опусы А. Давиденко и Б. Шехтера «1905 год» и «Молодость» К. Корчмарева.

Бетховена как на некий ориентир для педагогической деятельности. Рославец возмущался:

Передовая статья так и говорит: для нас он провозвестник того творческого пути, который один только может быть путем нового революционного творческого сознания¹.

Прибегая к военной терминологии, композитор сигнализировал о наступлении «музыкальной реакции»,

...об опасности, надвинувшейся на советский левый музфронт, — фронт, как известно, наиболее активный и близкий революционной действительности².

«Реакционер» Бетховен оказывался в этой диспозиции фактически классовым врагом современных композиторов³. В общей связке с ним в устных дискуссиях упоминались и прочие «обломки культуры прошлого», включая кучкистов. Подобный нигилизм встречал порой отповедь почтенных представителей современничества. Так, член Общества современной музыки с 1910 года М.Ф. Гнесин в одном из публичных выступлений в запальчивости предупреждал:

В еще большей степени обязало бы меня (правда, случайного члена Общества) к спешному уходу малейшее непочтительное упоминание о «Могучей кучке», которой все современное искусство Запада так бесконечно обязано, а уж о русской музыке и говорить не приходится. Попытки политически обосновать реакционность этого течения совершенно неубедительны. Я еще раз повторяю, что Обществу Современной музыки не требуется также заявлять свои суждения о том, нужна ли современности или не нужна народная музыка и музыка Бетховена⁴.

Между тем в реальности вопреки громогласным заявлениям ситуация с отношением представителей современничества к Бетховену складывалась

¹ *Рославец, Н.А.* Назад к Бетховену // Рабочее искусство. 1927. № 49 (91). С. 3.

² Там же. С. 4.

³ РАПИМ не замедлила с ответом (см.: *Белый, В.А.* «Левая» фраза о музыкальной реакции (по поводу статьи Н. Рославца «Назад к Бетховену») // Музыкальное образование. 1928. № 1. С. 43-47). Но в том же 1927 в книге «Новая система организации звука и новые методы преподавания композиции» Рославец подтверждает курс на обобщение различных традиций: «Никакого разрыва в линии развития музыкального искусства у меня нет, в синтетическую систему вошел классицизм, романтизм, импрессионизм, политональная система» (Цит. по: *Лобанова, М.Н.* Николай Рославец. Творчество и судьба // Советская музыка. 1989. № 5. С. 101).

⁴ Цит. по: *Власова, Е.С.* Венера Милосская и принципы 1789 года. Статья вторая // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 182.

противоречивая. И примером тому был не один только Гнесин. Ассоциация современной музыки, враждебным устремлениям которой РАПМ якобы вынуждена была противопоставить тандем из двух классиков, на самом-то деле наследовала бетховенской линии в истории музыки определеннее и последовательнее, чем пролетарские музыканты. Так, Мясковский, встретивший революцию уже зрелым симфонистом, не только сам явный продолжатель европейской «бетховенской традиции», но и пропагандист той точки зрения (в своей дореволюционной статье «Бетховен и Чайковский», о которой говорилось выше), что эта традиция подхвачена русской композиторской школой. При этом творчество Бетховена на его шкале оценок выделяется как основная точка отсчета.

Характер композиторской деятельности АСМ тоже свидетельствует о продолжении той классической традиции, неотъемлемой частью которой является музыка Бетховена. Симфония, концерт, соната, оратория и кантата — эти и другие классические жанры, в которых Бетховену удалось занять «командные высоты» истории музыки, представлены как раз в творчестве В. Дешевова, А. Животова, А. Мосолова, Л. Половинкина, Г. Попова, Н. Рославца, Н. Мясковского, Л. Сабанеева, С. Фейнберга, В. Шебалина, Д. Шостаковича, В. Щербачева и иных представителей АСМ.

В 1920-е годы в советской музыке появляется группа сочинений, обращающих на себя внимание неким жанровым и драматургическим сходством. Еще в 1922 году А.Ф. Пащенко заканчивает Вторую симфонию (с заключительным хоровым «Гимном солнцу» на сл. К. Бальмонта (1922), а затем — во второй половине этого десятилетия появляются «Симфонический монумент 1905—1917» М. Гнесина для оркестра и хора на слова С. Есенина (1925), «Траурная ода» памяти Ленина А. Крейна для оркестра и хора (1926), Вторая симфония («Октябрю») Д. Шостаковича с финальным хором на слова А. Безыменского (1927), и его же Третья «Первомайская» симфония с финальным хором на слова С. Кирсанова (1929). Их «сюжет», как справедливо отмечает Л. Акопян, сводится к общей схеме, которую на

примере Второй симфонии Шостаковича описала М. Сабина: «...вначале — темный хаос, символизирующий беспросветное прошлое, затем — пробуждение протеста, созревание революционной сознательности, и, наконец, прославление Октября»¹. Она, по наблюдению Л. Акопяна, восходит к архетипу «сотериологического мифа о чудесном спасении мира, погрязшего в несчастьях и грехе»², и, «по существу, именно эта мифологическая схема стала исходной основой для позднейшего социалистического реализма»³.

Несомненно, что за этим явственно прочерченным восхождением от мрака Хаоса к свету всемирного Элизиума стоит не только архетипическая сотериологическая схема, но и отчетливый художественный прообраз бетховенской Девятой, которая сама легко укладывается в этот мистериальный сюжет. Специфично и узнаваемо во всех указанных случаях жанровое решение: симфоническое развитие венчает хоровой апофеоз. Так, вслед за симфонией «Октябрю», открывающейся картинами хаоса (на стилистическую аллюзию инструментовки сходного по смыслу вступления из вагнеровского «Золота Рейна» — знаменитому «эффекту педали» — указывает Л. Акопян) и завершающейся «славлением» на стихи Безыменского, Шостакович дает другой, более опосредованный вариант «модели Девятой» в своей Третьей «Первомайской» симфонии (1929): «Весьма любопытен эпизод *Andante*, непосредственно предшествующий финальному хору. Это театрализованный речитатив медных духовых, где на громогласные фразы, произносимые протагонистами (вначале солирует туба, затем ее сменяют тромбоны, играющие в унисон, с эпизодическим включением трубы), отвечают унисонные реплики «хора» струнных. Здесь можно усмотреть символическую реминисценцию инструментального “респонсория” из вступления к хоровому финалу Девятой симфонии

¹ Сабина, М.Д. Шостакович-симфонист. Драматургия. Эстетика. Стиль. С. 59.

² Акопян, Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. С. 56.

³ Там же. С. 55.

Бетховена»¹. То, что в определенной степени следование этой модели постепенно возводится в ранг официозной нормы, показывает следующее наблюдение: «Если в “Посвящении Октябрю” хоровой финал — безотносительно к художественному качеству поэтического текста — выступает в качестве естественной развязки, продиктованной логикой сотериологического мифа, то в случае “Первомайской” он производит впечатление искусственного довеска или подобия *deus ex machina*. Дионисийская, анархическая сущность веселого общенародного праздника, столь точно угаданная в инструментальной части симфонии, переводится здесь в плоскость довольно примитивной, почти официозной гимнодии»².

Упомянутые опусы фактически пытались воплотить образ «советской симфонии» (на что указывает их программность). В них композиторы, в том числе из рядов АСМ, обращались к массовому слушателю, используя модель самой сложной из бетховенских симфоний, дабы, по примеру классика, описанному Беккером, попытаться создать «новую» «советскую» аудиторию.

Существенно, что эти попытки предпринимались в атмосфере подготовки торжеств и празднования бетховенского юбилея 1927 года, то есть вполне органично вписывались в официальный идеологический контекст.

Столетие со дня смерти композитора в 1927 году планировалось отметить с особым размахом. В октябре 1926 года был создан специальный Бетховенский комитет при Наркомпросе, который возглавил Луначарский, и куда вошли представители различных научных, учебных, концертных и театральных организаций. Предполагалось, что в юбилейные дни стартует длительный марафон, имеющий своей целью всестороннюю «бетховенизацию» советской повседневности. Характер «бетховенского движения» представлялся специфично: оно не могло ограничиться концертной деятельностью: в духе первых послереволюционных лет

¹ Там же. С. 69.

² Там же.

планировались массово-агитационные представления. «Слову о музыке» — письменному и устному (с особым выделением значимости радийной работы в заданном направлении) — отводилась особая роль.

СССР в сущности пытался оспорить у Германии право называться «родиной Бетховена». И это при ближайшем рассмотрении оказывается совсем не преувеличением. Комитет по проведению бетховенских торжеств в преддверии праздника «обратился ко всем организациям и учреждениям со следующим призывом»:

В СССР должна быть создана вторая родина Бетховена!
<...>Через Бетховена — к овладению музыкальным наследством!
Через Бетховена — путь к пролетарской музыке!¹

В бюллетене Бетховенской комиссии специально оговаривается тот факт, что торжества планировалось провести в марте, но затем решено было перенести их на 22-29 мая, «подобно всегерманским торжествам в Бонне», где Бетховен родился². Председатель Исполбюро Бетховенского общества П.И. Новицкий вновь подчеркивал:

Бетховен ближе и роднее всех музыкантов для дела пролетарской революции и социалистического творчества.

Волевое устремление [музыки Бетховена — *М.Р.*], мужественный пафос, революционная страсть и чувство всечеловеческого братства выражают основные моральные и эмоциональные силы пролетарской революции³.

Но, возможно, наиболее принципиальное по своей значимости заявление звучит на первых же страницах Бетховенского бюллетеня, изданного Наркомпросом в преддверии праздника:

Пока не появился гениальный композитор, уловивший и выразивший ритмы нашей революционной эпохи сильнее и грандиознее Бетховена, наши чувства, мысли и страсти будет выражать музыка Бетховена⁴.

¹ Музыкальная жизнь в СССР. В комитете по подготовке Бетховенских торжеств // Музыкальное образование. 1927. № 1/2. С. 169.

² Луначарский, А.В., Новицкий, П.И. Ко всем работникам музыкальной культуры в СССР // Бетховенский бюллетень № 1. М., 1927. С. 4.

³ Новицкий, П.И. Бетховен и СССР // Бетховенский бюллетень. С. 6.

⁴ Там же. С. 5-6.

Этот откровенный прагматизм и раньше находил свое выражение на страницах советской прессы:

...мы, не имея еще Бетховена пролетарской революции, питаемся <так!> Бетховеном французской революции, находя в нем громадные ценности и для нас, за сто лет перешагнувших через этого художника¹.

Бетховен, следовательно, лишь временно заменяет музыку будущего. Современность же, о чем проговаривается автор этой статьи, плотоядно «питается им», «перешагивает через этого художника», попутно «находя в нем громадные ценности». Бетховен оказывается таким же прототипом будущего, как его Девятая — прототипом по-советски понятого «монументального искусства». Таким образом, Бетховен должен выполнить функцию «заместителя» не появившегося еще пока «советского композитора». Из того негласного соревнования середины 1920-х годов на звание лучшего «советского симфониста», в котором ему пришлось соперничать с авторами новых симфоний, созданных по модели его старой, он, по-видимому, вышел победителем.

Однако на пути к осуществлению намеченные планы по проведению «бетховенских торжеств» претерпели заметную метаморфозу, что, по-видимому, стало реакцией на резко изменившиеся политические обстоятельства. Международный политический кризис 1927 года, который позволил вновь поднять голову партийной оппозиции, не просто отвлек советскую общественность от бетховенского юбилея, но поставил под вопрос и сам культ Бетховена, чье имя прямо соотносилось с идеями интернационализма и мировой революции, как и личность главного проповедника этих идей лидера — антисталинской оппозиции Троцкого. Его сестра О.Д. Каменева, возглавившая советскую делегацию на бетховенских

¹ *Чемоданов, С.М.* Печальная действительность // Музыкальная новь. 1924. № 5 (2-й). С. 21.

торжествах в Вене в качестве председателя ВОКС¹, сидела и в президиуме торжественного концерта юбилейного вечера в Москве. Однако он прошел весьма скромно, и не был удостоен внимания первых лиц государства². И в дальнейшем окончательная утрата надежд на осуществление революции «во всемирном масштабе» заставила на некоторое время отчасти померкнуть тот идеологический ореол, который сопровождал образ Бетховена в раннесоветской культуре.

Да, Бетховен «полезен» революции, более того, он ей «желателен». Однако полностью соответствовать ожиданиям идеологов он не в состоянии. Особенно раздражает ряд музыкальных критиков та эволюция, которую претерпевает бетховенский стиль от зрелого («героического») к позднему периоду творчества. Последовательно и энергично критикует поздние произведения композитора известный тогда искусствовед Б. Пшибышевский. На тот момент заведующий секцией музыки Наркомпроса, имеющий устойчивую репутацию проводника рапмовской линии, он, однако, в этом вопросе явно противостоит бетховеноцентристской идеологии пролетарских музыкантов. Более того, занятая им накануне разгрома РАПМ жесткая «антибетховенская позиция», вообще заставляет задуматься о том, не была ли его книга одним из предваряющих важнейшую идеологическую кампанию шагов, своеобразным «актом покаяния» и попыткой избежать репрессий после того, как тучи над ним сгустились³.

Стремительное развитие идеологической полемики обусловило резкое противоречие между этим brutальным натиском на Бетховена образца 1932 года — и того шквала панегириков (с весьма умеренными дозами «дегтя»),

¹ В ее состав вошли композиторы Глазунов, Мясковский, Дмитрий Мелких и музыковеды Асафьев, Иванов-Борецкий, Яворский. РАПМ выразила протест в связи с отсутствием в составе делегации своих представителей.

² Подробнее об этом см.: Раку, М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М., 2014. С. 242-262. Гл. II. — разделы 7. Бетховенский юбилей 1927 года; и 8. «Капитуляция» гения.

³ В феврале 1932 года он был отстранен от должности из-за «перегибов» в работе. — См.: Власова, Е.С. 1948 год в советской музыке. С. 93.

который обрушился на голову классика всего через четыре года. Политика молодой страны Советов, в том числе и в области культуры, делала непостижимые виражи. Пожертвовать Бетховеном ради соблюдения жестких эстетических догм было бы слишком большой роскошью, поскольку в революционной «табели о рангах» его первенствующее положение не мог оспорить ни один музыкальный критик.

Между тем к середине 1930-х годов оформляющаяся советская культура неожиданно вновь осознает колоссальную потребность в последнем симфоническом шедевре немецкого классика. К 1936 году была подготовлена к обнародованию сталинская конституция. Ее принятие должно было вылиться во всенародные торжества. Но внезапно оказалось, что из предшествующей советской культуры невозможно взять ни одного музыкального символа, пригодного для новой, изменившейся под влиянием сталинского «имперского поворота» идеологии торжества. Такого символа, который не только отвечал бы пропагандистскому смыслу, который вкладывало в принятие новой конституции сталинское руководство, но и был бы эстетически неоспоримым, образцовым, каноническим произведением.

Кроме того, к середине 1930-х все явственнее ощущается кровная заинтересованность советских политических элит в признании исторической преемственности советской культуры от прошлого. Очевидно, что эта декларация преемственности резко контрастировала с демонстративным жестом отказа от культурных традиций в 1920-е годы. Бетховенская Девятая была, пожалуй, единственным сочинением, предоставлявшим замечательную возможность совместить столь различные требования. Перечень этих, столь желанных в новых условиях достоинств, по-видимому, был точно угадан С. Шавердяном в том же 1936 году: он констатирует «смелый» революционный характер преобразования старой «классической» формы под влиянием «нового содержания», массовость и демократизм, конкретность музыкального языка, ясность в передаче идеи, характер массового действия, наконец, песенность и простоту. Но при этом все демократические

свойства сочинения, за исключением песенной темы финала, по характеристике автора, входят лишь в намерения композитора («стремление создать массовое демократическое искусство», «в целях наибольшей конкретности, <...> ясности, придания <...> характера массового действия»)! Вопрос, достигает ли композитор всех этих обозначенных целей, или, иначе говоря, действительно ли демократична эта симфония, осторожно обходится стороной, поскольку ответ на него неочевиден¹.

Поэтому особую ценность представлял, конечно же, текст финала, в котором отчетливо была проведена мысль о единении народов, легко модернизирующаяся в идею мирового Интернационала, и уже многократно за предыдущие годы именно в этом направлении интерпретированная. Идея интернационализма и составляла самую суть концепции сталинской конституции, для пропаганды которой были задействованы различные отрасли искусства, среди которых, без сомнения «важнейшим являлось кино», ответившее на заказ партии в 1936 году кинофильмом «Цирк» (реж. Г. Александров)².

Но ситуация включения Девятой в сценарий конституционных торжеств была чрезвычайно осложнена той борьбой вокруг значения бетховенского наследия, которая столь ожесточенно разворачивалась в начале 1930-х и была столь откровенно направлена на свержение РАПМа, — борьбой, которая вряд ли могла быть забыта широкой общественностью всего за несколько истекших с тех пор лет: ведь значение «антибетховенских» нападок далеко выходило за рамки сугубо музыкантских или чисто исторических коллизий.

¹ *Шавердян, А.И.* Симфонии Бетховена (путеводитель). С. 75.

² Об идеологических смыслах этого фильма см., например: *Богданов, К.А.* Право на сон и условные рефлекс: колыбельные песни в советской культуре (1930-е — 1950-е годы) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86 (4). С. 7-6. Не случайно, по-видимому, именно Г. Александров в том же 1936 году по личному поручению Сталина снял и смонтировал документальный фильм «Доклад товарища Сталина о проекте Конституции СССР на Чрезвычайном VIII съезде Советов».

В то же время бетховенская Девятая усилиями советских композиторов к началу 1930-х годов уже окончательно утвердилась в функции модели официозного жанра, невзирая на претензии музыкальной критики к самому сочинению. Его упомянутые выше «изводы» в советской музыке 1920-х годов пополнились в начале 1930-х такими заметными опусами, как драматическая симфония В.Я. Шебалина «Ленин» на сл. В. Маяковского (1931) и Третья симфония с хором на сл. Н. Асеева («Реквием памяти Ленина») Д.Б. Кабалевского (1933). Окончательное закрепление узнаваемой бетховенской драматургической формулы в контексте «ленинианы» делало ее наиболее приемлемым объектом для превращения в символ той государственности, об упрочении которой должна была возвестить «сталинская» конституция.

Безусловно, создание сочинению идеологически безупречной «анкеты» на основе далеко «не безупречной» репутации и в такие кратчайшие сроки было делом нелегким.

В брошюрах 1936 года, посвященных бетховенской симфонии, авторы, выполняющие ответственный социальный заказ по «полному и окончательному» закреплению символического значения Девятой в советской культуре вынуждены оговаривать целый ряд явно диссонирующих с вырабатываемой интерпретацией моментов:

Пытаясь прославить всечеловеческую радость, которой не было места в реальной исторической обстановке его эпохи, обращаясь к «миллионам», которые не были приобщены к искусству в условиях тогдашней действительности, Бетховен не мог избежать расплывчатости и неясности своих конечных устремлений. Это выразилось хотя бы в выборе для финала текста шиллеровской «Оды к радости» — произведения сугубо идеалистического. Это, далее, выразилось в отдельных нотах сомнений, усталости, религиозного смирения, которые слышны в некоторых эпизодах финала. В этом основной трагизм Девятой симфонии, подводящей итоги творческого пути, являющейся последним завещанием гениального художника¹.

«Ровесница» Девятой симфонии, Торжественная месса, в глазах новых интерпретаторов творчества композитора не может выполнить роли «последнего завещания», хотя, будучи не менее грандиозным по замыслу и

¹ Шавердян, А.И. Симфонии Бетховена (путеводитель). С. 26.

выполнению произведением, самим Бетховеном была названа своим главным сочинением. Невзирая на «трагические противоречия», «которые дают себя знать на всем творческом пути композитора»¹, именно Девятая симфония

...поднимается до предельных идейно-философских высот, когда-либо достигнутых музыкой в условиях буржуазного общества².

Что же это за «высоты»? И на это готов окончательный ответ: последняя симфония Бетховена продолжает «линию созданного им героического массового искусства»³. Итак, Девятая заимствует у Третьей почетное звание «героической», которым вскоре будут награждены и остальные симфонии классика, независимо от их образной и жанровой специфики.

Труднее ответить на вопрос, какие еще сочинения Бетховена воплощают идею «массового искусства», и каковы в таком случае критерии этого искусства. Но этим вопросом никто и не задавался. Интерпретаторы бетховенского творчества смотрят не в прошлое, а в будущее — туда, где бетховенскому симфонизму уже назначена роль предтечи и образца советского «массового и монументального» искусства.

Бетховен, по мнению советских музыковедов, достиг предельных высот для художника его общественной формации. Следующее слово, как утверждает А. Шавердян, — за художниками более совершенного социального строя⁴. Важнейшее для 1930-х годов положение о социалистическом реализме лишь начинает «обкатываться» на материале бетховенского наследия, но уже получает своеобразную трактовку. Нацеленность драматической коллизии бетховенского симфонизма на внутреннюю борьбу объясняется с идеологизированных «историко-материалистических» позиций: это-де выражение ограниченности германской действительности, окружавшей композитора. Так находит свое

¹ Шавердян, А.И. Симфонии Бетховена (путеводитель). С. 25.

² Там же. С. 27.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 76, 24, 25.

разрешение полемика об ограниченности бетховенской диалектики. Констатация исторической детерминированности ее идеализма помогает приспособлению Бетховена к новым требованиям, выдвинутым властями — требованиям соответствия «реализму».

И, наконец, оставалось одно из наиболее тяжелых и трудно оспариваемых обвинений — в сложности и недостаточном демократизме сочинения, сопровождавшее его так долго¹. Однако к 1936 году «реабилитация» бетховенской Девятой оформляется в социальный заказ, приуроченный к событию особой политической важности:

Высшим признанием огромной идейно-политической силы бетховенского искусства явилось исполнение девятой симфонии в Большом театре СССР в исторический день принятия конституции СССР Восьмым Чрезвычайным Съездом Советов 5 декабря 1936 года².

Между тем прозвучал только эмблематический финал Девятой³. Точно был отобран и состав участников концерта: наряду с такими звездами оперно-балетной сцены, как С. Лемешев и Г. Уланова, блиставшими в классическом репертуаре,

...с большим успехом исполнял грузинские народные песни и отрывки из грузинских опер солист ГАБТ Д.Г. Бадридзе⁴.

В брошюре, изданной в том же 1936 году «волевым усилием» анонима, скрывшегося под грифом «Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР», все ранее существовавшие «противоречия» формы и содержания бетховенской Девятой были разом устранены.

¹ Отношение к бетховенской Девятой в России с момента первого знакомства с ней было далеко неоднозначным и оставалось таковым до середины 1930-х годов. Подробнее см. об этом: Раку, М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. С. 262-281. Гл. II. — разд. 9 («Приключения Девятой в России») и 10 («Свобода или Радость?»).

² Хохловкина, А.А. Бетховен. М., 1955 С. 72. Финал Девятой симфонии прозвучал в концерте 5 декабря, состоявшемся в Большом театре, в исполнении Симфонического оркестра СССР и Государственной хоровой капеллы СССР под управлением А. Гаука (См.: Делегаты Съезда Советов в Большом театре [хроника] // Правда. 1936, 6 дек. С. 6).

³ В исполнении Симфонического оркестра СССР и Государственной хоровой капеллы СССР под управлением А. Гаука (См.: Делегаты Съезда Советов в Большом театре [хроника] // Правда. 1936. 6 дек. С. 6).

⁴ Там же.

Изложение «содержания» симфонии, уместившееся на трех страницах, акцентирует следующие положения:

— современность бетховенских симфоний, их связь с революционной эпохой и значение предшественниц «нового мира» («В своих симфониях [именно в них! — *М.Р.*] Бетховен провозвестил рождение нового и прекрасного мира»¹);

— роль страны Советов как наследницы бетховенского творчества (««...»музыка Бетховена наша»²);

— связь образов Бетховена и Ленина (ссылка на любовь вождя к музыке Бетховена и «Аппассионате»³);

— «народность», «массовость» Девятой, ее «простоту» (тема радости «появляется в форме простой и ясной мелодии, массовой, народной по своему характеру») и, более того, родство с русской народной песенностью:

Гобой как будто вспоминает своего предка — пастушеский рожок — и играет простенький напев удивительно близкий и знакомый нам. Мы не знаем, как и каким образом появилась эта песенка в IX симфонии Бетховена, но она не сконструирована Бетховеном искусственно, ибо это несомненная наша землячка. Близость этого напева русской народной песне совершенно неоспорима⁴.

¹ Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР IX симфония Бетховена // М., [б. г.]. С.1.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С.3. Как ни удивительно, это замечание, касающееся темы трио второй части, при всей его очевидной политической ангажированности, по сути своей верно, поскольку, как справедливо констатирует современная исследовательница, она «вызывает у русских слушателей неизбежные ассоциации с мелодией “Камаринской”, известной Бетховену с юных лет. Контрастно-контрапунктическая фактура заставляет заподозрить знакомство композитора со свойственной русскому фольклору подголосочной полифонией. Форма трио напоминает форму аналогичного раздела в “русском” Квартете op.59 № 2, где использовалась тема песни “Слава”, которая также трактовалась как повод для контрапунктических вариаций» (*Кириллина, Л.В.* Бетховен. Жизнь и творчество. Ч. 2. С. 351-353). Добавим, что «Камаринская» была известна в Европе не одному только Бетховену (о чем речь пойдет в главе о Глинке), но ассоциации с ней применительно к последней бетховенской симфонии отнюдь не «неизбежны», поскольку советская бетховениана до 1936 года обходилась без них, хотя первым указал на это сходство А.Н. Серов. Следовательно, эти аллюзии были актуализированы самим идеологическим контекстом. Характерно и то, что ни имя Глинки, к тому моменту еще не «реабилитированного» в советской культуре, ни сравнение с «Камаринской» в этом тексте не возникают. Девятая симфония превращается в «нашу землячку» без снижающих ее пафос сравнений.

— программность («Сами музыкальные инструменты как бы обретают дар человеческой речи»¹).

— идею «отказа от прошлого», протеста против него во имя «нового»

— «новых песен»:

Флейты, кларнеты, гобои такт за тактом перебирают отзвучавшие мотивы минувших дней, минувших частей симфонии. Вновь гневно звучат голоса виолончелей и контрабасов, отвергающих эти темы, требующие новых мелодий, новых песен².

— трактовку финальной «радости» как «чувств ликующего, победившего народа»:

Гремят торжественные клики в честь радости, в честь победы и славы и великим ликованием победившего народа заканчивается гениальная симфония³.

Таким образом, «финальным аккордом» этого описания становится безоговорочное признание «гениальности» Девятой.

Но все эти усилия были в конечном счете направлены, конечно же, не на «полную и окончательную реабилитацию» шедевра, а на куда более насущные задачи. Девятая симфония как «землячка», как «наша музыка» становилась неоспоримым свидетельством «ликования победившего народа», под которым мог подразумеваться несомненно лишь один народ — советский. Девятая оказывалась той вершиной мирового искусства, которая завершала историческое прошлое, начиная эпоху будущего, знаменуя собой торжество принципа исторической телеологичности:

И когда, обращаясь к творчеству лучших художников, живших до Бетховена, мы находим в этом творчестве отражение борьбы народных масс за свободу, мы говорим себе: вот путь, который должен был привести к Бетховену. Когда мы видим борьбу народных масс, отраженную в творчестве художников, живших после Бетховена, мы говорим: великие традиции Бетховена⁴.

¹ Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР IX симфония Бетховена. С.3.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Рыжкин, И.Я. Бетховен и классический симфонизм. С. 5.

Именно таким — последовательно телеологичным — было осмысление бетховенского наследия на протяжении двух десятилетий и при самых разных перипетиях его освоения советской культурой: как предшественника настоящего, верой и правдой послужившего революции, с явным акцентом не на собственную ценность его музыки, а на ее устремленность в будущее¹.

III.3. Вагнер

Одной из наиболее противоречивых оказалась в советской культуре судьба наследия Рихарда Вагнера. На протяжении нескольких десятилетий отношение к нему менялось кардинально и стремительно. Музыка Вагнера, то оказывалась на пике слушательского интереса и благосклонного внимания властей, то попадала в опалу и предавалась полному забвению. По-видимому, эти перипетии невозможно адекватно истолковать, исходя лишь из характера самой советской эпохи. Слишком многое в них обусловлено процессами, набравшими силу в предшествующий ей период.

Рецепция вагнеровской музыки в России неоднократно привлекала внимание исследователей последних десятилетий². По их общему мнению, она пережила настоящий «бум» в Серебряном веке, и, согласно

¹ О том, как эти идеологические коллизии повлияли на исполнительские интерпретации бетховенской музыки и — шире — оформление советского исполнительского стиля см.: Раку, М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. С. 292-300. Гл. II. — раздел 12 («Вперед к Бетховену!»).

² Программную роль в процессе ее изучения взяла на себя вступительная статья к монографическому сборнику, посвященному композитору: Полякова, Л.В. Вагнер и Россия // Рихард Вагнер: сб. ст. / ред.-сост. Л.В. Полякова. М., 1987. С. 9-41. Исследование А. Гозенпуда «Рихард Вагнер и русская культура» (Л., 1990) стало первым масштабным обобщением темы. Серьезный и по сию пору не превзойденный по проработке материала труд был затем издан в Англии: *Bartlett, R. Wagner and Russia*. Cambridge, 1995. Важную роль в дальнейшей разработке этой проблематики сыграли российско-немецкие семинары и совместные сборники статей: Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия. *Richard Wagner: Werk und Wirkung*. Материалы рус.-нем. семинара... в СПб. 26-27 апр. 1996 / ред.-сост. Э. Махрова. СПб., 1998; Рихард Вагнер в России. Избранные статьи участников русско-немецкой конф. в марте 1997 года в Москве: в 2 т. / под ред. Х. Виллих-Ледербоген, В.Б. Катаева, Р.Д. Клуге (*Vorträge am Slavischen Seminar der Universität Tübingen*, № 34). Tübingen, 2001; *Richard Wagner und Russland*. Рихард Вагнер и Россия: сб. ст. / ред.-сост. Э. Махрова, П. Рюдигер. СПб., 2001.

воссоздаваемой ими картине, Россия этого времени предстает одним из лидеров мирового «вагнерианства»¹.

Его бурному развитию положила предел Первая мировая война.

Незадолго до ее внезапного начала Осип Мандельштам записал ставшие знаменитыми строки:

Летают Валькирии, поют смычки —
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут господ.

Уж занавес наглухо упасть готов,
Еще рукоплещет в райке глупец,
Извозчики пляшут вокруг костров...
«Карету такого-то!» — Разъезд. Конец.²

Анализируя стихотворение, М.Н. Эпштейн заключает: «На полет валькирий и пенье смычков занавес готовится ответить действием прямо антитетическим — глухим падением. Он подобен гильотине, отрубаящей голову громоздкому чудовищу — вагнеровской опере, а редкие рукоплесканья в пустеющем зале — последние судороги ее остывающего,

¹ См. также: *Гозенпуд, А.А.* Русский оперный театр между двух революций. 1905—1917. Л., 1975. *Порфирьева, А.Л.* Мейерхольд и Вагнер // Русский театр и драматургия в начале XX века: сб. науч. тр. / отв. ред. А.А. Нинов. Л., 1984. С. 126-144; *Она же.* Драматургия Вячеслава Иванова (Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера) // Проблемы музыкального романтизма: сб. науч. тр. / отв. ред. А.Л. Порфирьева. Л., 1987. С. 31-58; *Она же.* Вячеслав Иванов и некоторые тенденции развития условного театра в 1905—1915 гг. // Русский театр и драматургия. 1907—1917 годы: сб. науч. тр. / отв. ред. А.А. Нинов. Л., 1988. С. 37-53; *Рицци, Д.* Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России. Избранные страницы / ред. В.В. Иванов. М., 1993. С. 117-136; *Кац, Б.А.* Отзвуки Вагнера в русской поэзии // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 134-140; *Малькиель, М.Г.* Рихард Вагнер и его оперы на сцене императорской русской оперы (Мариинского театра) в Санкт-Петербурге. СПб, 1996; *Букина, Т.В.* Коммуникативные маршруты вагнерианы: в поисках виртуального слушателя. Петрозаводск, 2002; *Корж, Ю.В.* «Дух музыки» в философии культуры русского символизма: дис...канд. культурологических наук. М., 2005; *Жеребин, А.И.* Зачинатель и «завершители». Идея синтеза искусств и ее русские критики // Вопросы литературы. 2009. № 4. С. 5-23.

² *Мандельштам, О.Э.* [Валькирии] // *Мандельштам, О.Э.* Полн. собр. стихотворений / сост., подг. текста и примеч. А.Г. Меца; вст. ст. М.Л. Гаспарова и А.Г. Меца. СПб., 1997. С.116.

обезглавленного тела»¹. Так, по мнению исследователя, совершается эпохальное пророчество поэта: финал вагнеровской оперы совпадает с финалом целой исторической эпохи России. В свою очередь О. Лекманов полагает, что стихотворение воплощает тему «конца русского символизма»². И напоминает, что «едва ли не самыми увлеченными пропагандистами Вагнера в России были именно символисты»³. С ним солидарен Б. Кац: «Энергичная концовка текста как будто ставила точку под десятилетием российского опьянения Вагнером»⁴. По его констатации «поэтическое бытие» Вагнера с этой поры в русской культуре практически иссякает: С концом серебряного века в русской поэзии затихает и эхо вагнеровской музыки.<...> В основном же с закатом серебряного века вагнеровские образы возникают в контексте поэтического осмысления ушедшей эпохи, как в <...> северянинском “Рояле Леандра” [(1935)] или в поэме Андрея Белого “Первое свидание” (1921), где при описании симфонического концерта в Московском Благородном собрании в 1902 году оркестр звучит отголосками вагнеровской тетралогии:

И в строгий разговор валторн
Фаготы прорицают хором,
Как речь пророческая Норн,
Как каркнувший Вотанов ворон...⁵.

Метафора «гильотины» кажется все же слишком сильной. После краткой поры германофобии начала войны интерес к вагнеровской музыке в

¹ *Эпитейн, М.Н.* Тема и вариации // *Эпитейн, М.Н.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX веков. М., 1988. С. 129.

² *Лекманов, О.А.* К интерпретации стихотворения О. Мандельштама «Валькирии» // *Время Дягилева. Универсалии серебряного века. Третьи дягилевские чтения. Материалы. Вып. I.* Пермь, 1993. С. 196. Исследователь указывает также, что «образ занавеса во второй его строке, вероятно, отсылает разбирающегося читателя к следующему фрагменту статьи Городецкого “Некоторые течения в современной русской поэзии”: “Катастрофа символизма совершалась в тишине — хотя при поднятом занавесе. Ослепительные „венки сонетов“ засыпали сцену. Одна за другой кончали самоубийством мечты о мифе, трагедии, о великом эпосе, о великой в просторе своей лирике”» (Там же. С. 195).

³ Там же. С. 195.

⁴ *Кац, Б.А.* Отзвуки Вагнера в русской поэзии. С. 136.

⁵ Там же. С. 139.

России не только восстановился, но и возрос. На протяжении 1920—1930-х годов оперы Вагнера продолжали идти, — то в возобновленных старых постановках, то в новых сценических версиях. Некоторые из этих версий радикально актуализировали немецкого композитора, вписывали его в современный контекст. Постоянно звучала музыка Вагнера и на концертной эстраде. Выходили книги, брошюры и статьи о нем. В целом можно сказать, что Вагнер стал одним из первых классиков европейской музыки, востребованных в советской музыкальной культуре¹.

Более того, его положение в советской культуре оказалось совершенно исключительным. Догадку о том, что Вагнер является одной из ключевых фигур для понимания не только немецкой, но и российской формы тоталитаризма, одним из первых высказал Ханс Гюнтер: «...многое убеждает в том, что определенные идеи Вагнера, оказавшие сильное влияние на европейский модернизм и авангардизм, включая и российский, стали частью тоталитарной эстетики. Вагнеровские представления о синтезе искусств нашли воплощение в ряде самых разных и противоречивых попыток реализации — от синтетических художественных проектов до утопических попыток слияния искусства и жизни»².

Идеи «серебряного века», для которых вагнеровское начало оказалось определяющим, вошли в духовный опыт первого послеоктябрьского поколения, предопределив тем самым и особое место Вагнера в революционной культуре. Фактологическую базу под это утверждение пытались подвести разные исследователи. Так, в книге Розамунд Бартлетт «Wagner and Russia» скрупулезно учтено множество свидетельств контактов

¹ См. об этом: в частности: *Гозенпуд, А.А.* Русский советский оперный театр (1917—1941). Л., 1963; *Третьякова, Е.В.* Рабоче-крестьянскому зрителю желателен? // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 131-132; *Бурдин, В.* Восприятие творчества Рихарда Вагнера в России после революции 1917 года // Рихард Вагнер в России. С. 273-284; *Букина, Т.В.* Музыка и политика. Рецепция творчества Р. Вагнера в послереволюционной России (1917—1941) // Вопросы литературы. 2009. № 4. С. 24-32.

² *Гюнтер, Х.* Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е.А. Добренко. СПб., 2000. С. 8.

российской действительности (как культурной, так и политической) с феноменом вагнеризма. Вслед за своими предшественниками, Бартлетт рассматривает всю историю российской рецепции вагнеровского наследия, полагая, что эпоха советских 1920-х — 1930-х годов входит в нее в качестве эпилога, постлюдии, — весьма, однако, значительной по своей роли.

Заметно расширить столь тщательно собранную исследователями фактологию сегодня, вероятно, уже не представляется возможным. Но специфика «вагнерианства», и в особенности, русского, такова, что присутствие вагнеровской музыки в культуре не исчерпывается фактами исполнений его опер и интерпретаций его теоретических построений. Ее рецепция затрагивает гораздо более глубокие пласты культуры, далеко выходя за пределы собственно музыкального искусства. И разговор о подобной ее роли должен быть продолжен.

Вместе с тем нужно подчеркнуть, что Вагнер как философ и поэт, его творчество как художественная религия, его сюжеты и образы как материал для жизнестроительства предреволюционного поколения воздействовали на русскую культуру заметно сильнее, чем сам его звуковой мир¹. Возможно, что поводом для этого послужило формирование в России Серебряного века особой философии культуры (прежде всего символистской), «одним из ключевых концептов которой стал “дух музыки”»². Очевидно, что в этом, как и во многих других отношениях, символисты были прямыми наследниками немецкого романтизма³.

¹ Очевидных его эпигонов в русской музыке фактически не было, в отличие от французской, и, само собой, немецкой. В сущности, парадоксальное желание Л. Сабанеева определить на роль единственного русского вагнериста А.К. Глазунова фиксирует именно подобную ситуацию: «Русская музыкальная культура дала своего вагнериста — это был Глазунов, но его вагнеризм был укрощенный, обрусевший: это вагнеризм без «вагнерина», вроде того, как бывает кофе без кофеина» (*Сабанеев, Л.Л. Рихард Вагнер и Россия // Мосты. 1965. № 11. С. 237*).

² *Корж, Ю.В. «Дух музыки» в философии культуры русского символизма. С. 3.*

³ См., например: *Магомедова, Д.М. Блок и Вагнер // Магомедова, Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 85-110; Дьендьеш, М.Л. А. Блок и немецкая культура. A. Blok und die deutsche Kultur : Новалис, Гейне, Ницше,*

К превращению творчества Вагнера в экстрамузыкальный феномен, безусловно, располагала и сама специфика вагнеровской музыки, оперирующей музыкально-текстовыми формулами, с избытком нагруженной идеологическими подтекстами. Романтические идеологемы сформировали его художественную мифологию на всех ее уровнях, включая и музыкальную стилистику. Вагнеровский миф обозначается словом, осознается через слово, питается словом, — следовательно, рождается за пределами имманентно музыкального и выводит за них слушателя. Формирование на подобной основе музыкальной эмблематики, вовлеченной в политические контексты, становилось почти неизбежностью, что вызывало тревогу уже у некоторых его прозорливых современников, начиная с Ницше¹.

Причины того, почему именно музыка Вагнера, став модной, была настолько тривиализирована и разошлась на клишированные мелодические «эмблемы», приходится искать все же в ней самой, в ее идейном генезисе. Тем не менее, эмблематизация опирается не только на теоретические постулаты самого композитора, но и на длительную культурную традицию рецепции его творчества. Своей политической ангажированностью она открывает путь к «современному мифологичному» (Р. Барт), которое, «разворовывая» старый миф, возникает на его обломках². На пересечении

Вагнер (Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen. Bd. 9). Fr. / M., 2004.

¹Вспоминая свой приезд на первый байрейтский фестиваль, Ницше писал: «<...>как я себя почувствовал, когда однажды проснулся в Байрейте. Совсем как если бы я грезил... Где же я был? Я ничего не узнавал, я едва узнавал Вагнера. <...> Что случилось? - Вагнера перевели на немецкий язык! Вагнерианец стал господином над Вагнером! Немецкое искусство! немецкий маэстро! немецкое пиво! Мы, знающие слишком хорошо, к каким утонченным артистам, к какому космополитизму вкуса обращается искусство Вагнера, мы были вне себя, найдя Вагнера увешанным немецкими “добродетелями”» (Ницше, Ф. Ессе homo. Как становятся самим собой. Пер. Ю.М. Антоновского // Ницше, Ф. Малое собр. соч. СПб., 2010. С. 1016-1017).

² Сколь сильна инерция этого процесса, показывает судьба вагнеровской мифологемы «корабля-скитальца», которую композитор в своей опере «Летучий Голландец» связал с темами музыки и революции. В революционной России эта вагнеровская мифологема настойчиво связывалась с воплощением «музыки революции». Подробнее об этом: Раку, М.Г. «О “присвоении дискурса” и рождении социальной утопии из духа музыки» (Б. Шоу как “совершенный вагнерианец”) // Новое литературное обозрение. 2000. № 46.

социальной истории и созданного художником личного мифа рождается новая мифология его творений, в частности, советская, о которой дальше и пойдет речь.

Мифологическая и идеологическая насыщенность произведений Вагнера, амбициозность эстетических манифестов — все это придало его фигуре особый статус в культуре модернизма, чьим непосредственным предшественником и провозвестником он и оказался. Этот статус можно обозначить как проектный.

В рамках «вагнерианства» как влиятельнейшего мировоззренческого течения существенную роль сыграло не только увлечение самими творениями немецкого гения, но и надежда на возникновение того нового этапа в истории искусства, когда принципиально изменятся не только его формы, но и взаимоотношения с обществом. Более того, под революционным влиянием этого нового искусства, как то и планировал Вагнер, недаром применивший к нему листовскую формулу «музыка революции», должно было кардинально измениться само общество. В одном лишь этом тезисе можно обнаружить существенную связь с событиями ближайшего для России исторического будущего.

Серебряный век, смело транспонировавший вагнеровские идеи на русский контекст рубежа веков, увидел в них, пусть и основополагающую, но все же только «точку отсчета». В формуле Вячеслава Иванова «Вагнер второй, после Бетховена, зачинатель нового дионисийского творчества и первый предтеча вселенского мифотворчества»¹ акценты расставлены точно: Вагнер — зачинатель и первый предтеча. В том же ключе интерпретировал

С. 32-46; *Она же*. «Сотворение мифа: “Летучий Голландец”» // Процессы художественного творчества: сб. тр. / ред.-сост. Е.В. Вязкова. Вып. 169. М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. С. 126-153.

¹ Цит. по: *Гервер, Л.Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). С. 34.

вагнеровские идеи Александр Скрябин¹, придя в конечном счете к замыслу своей «Мистерии», в ходе осуществления которой должно было совершиться подлинное художественное перевоплощение мира².

С момента создания оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н.А. Римского-Корсакова³ в российском обществе стала настойчиво обсуждаться тема «Вагнер и Римский-Корсаков»⁴. Тема Китежа,

¹ См. об этом: *Рихтер, К.* Вагнер и Скрябин: два творца «Gesamtkunstwerk'a» своей эпохи // *Рихард Вагнер и Россия: сб. ст. / ред.-сост. Э.Махрова, П. Рюдигер.* СПб., 2001. С. 109-125.

² Ранее уже упоминалось о скрябинской «Мистерии» в связи с опытами российской рецепции Девятой симфонии Бетховена. Эти утверждения не противоречат друг другу. Вагнеровский музыкальный театр в его оригинальном виде возник в свою очередь под влиянием его активной рецепции Девятой симфонии. «Немецкую оперу» (то есть собственные творения) он считал единственно возможным продолжением развития музыки после появления бетховенской последней симфонии (См. об этом подробнее: *Раку, М.Г.* Сотворение мифа: «Летучий Голландец»). Идея преобразования человечества посредством искусства, проступающая в бетховенском замысле, развита, подробно аргументирована и манифестирована Вагнером в теоретических и художественных текстах. А. Жеребин справедливо констатирует: «Он стремился к онтологизации художественной реальности, к отмене дифференциации между искусством и жизнью во имя преобразования человека и мира. <...> По видимости, ход мысли Вагнера ведет к той высшей форме синтетического творчества, которую русские символисты, Опираясь на Владимира Соловьева, обозначили словом “теургия”, “божественное творчество”» (*Жеребин, А.И.* Зачинатель и «завершители». С. 7). В числе этих «русских символистов» одним из первых нужно назвать Скрябина. Анализируя черты их сходства, К. Рихтер пишет, в частности, о замысле скрябинской «Мистерии»: «Основная мысль, которая полностью совпадает с Вагнером, остается отныне всегда одной и той же: спасение мира искусством» (*Рихтер, К.* Вагнер и Скрябин: два творца «Gesamtkunstwerk'a» своей эпохи. С. 118).

³ Замысел оперы возник у Н.А. Римского-Корсакова в середине 1890-х годов. Сочинение было завершено в 1904. Премьера состоялась в феврале 1907 года в Мариинском театре. В следующем году прошла премьера в Большом театре.

⁴ См., например: *Дурылин, С.Н.* Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и новых путях искусства. М., 1913. Современные исследователи пишут: «“Китеж” провозгласили новым “Парсифалем” еще до его премьеры приверженцы композитора» (*Пащенко, М.В.* «Китеж», или Русский «Парсифаль»: генезис символа // *Вопросы литературы.* 2008. № 2. С. 157); «Многие сторонники и противники искусства Римского-Корсакова восприняли “Китеж” как “русский Парсифаль”» (*Рахманова, М.П.* К былой полемике вокруг «Китежа» // *Советская музыка.* 1984. № 10. С. 82). Не отброшено это сравнение и сегодня: «Сопоставление “Китежа” с “Парсифалем” теперь представляется закономерным: на пути претворения христианской мистики в музыкальную драму окончательно кристаллизовались основы этого сценического жанра. На этом фоне ряд разрозненных фактов из творческой истории “Китежа” позволяет говорить о вагнеровском направлении его замысла» (*Пащенко, М.В.* «Китеж», или Русский «Парсифаль». С. 156-157). См. также: *Луконин, Д.Е.* «Мессия грядущего дня»: «Сказание о граде Китеже» и споры о русском

развивающаяся в контексте богоискательства¹, и «Парсифаль», чье сценическое воплощение долго оставалось неизвестным России (что подогревало интерес к нему), и посему воспринимавшийся в первую очередь в его философско-религиозном значении, — по своему «идеологическому» сходству образовали в русской культуре некое общее ассоциативное «поле». Как видим, (и это принципиально важно для понимания специфики российского восприятия вагнеровского феномена!), центром этого «поля» не является музыка. «Вагнеровский дискурс» в русской культуре оформляется как экстрамузыкальный. Феномен вагнеровской музыки может восприниматься здесь вне звучания. «Дух музыки» одерживает верх над ее воплощением.

К началу мировой войны присутствие Вагнера в русской культуре было практически вездесущим, затрагивающим не только художественную элиту, но входящим в интеллектуальный кругозор всех образованных слоев общества. В процессе этой адаптации «высокого» к условиям массовой культуры травестирование смыслов и образов оказывалось неизбежным.

Революция, посягнувшая на «дни нашей жизни»², которые со времен Чехова воспринимались совершенным аналогом «пошлости» (убийственная характеристика в шкале ценностей времени!), несла среди других примет обновления, как тогда многим казалось, надежду на возврат к вагнеровской

вкладе в духовное будущее Европы (К 100-летию оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии») // Туризм и культурное наследие: межвуз. сб. науч. тр. Вып. 3. Саратов, 2006. С. 139-168; Вып. 4. Саратов, 2007. С. 83-161.

¹ В 1914 году, когда русская публика уже «воочию» познакомилась с вагнеровской мистерией (до 1913 года действовало монопольное право вдовы композитора Козимы на постановку этого сочинения, в продлении которого ей в дальнейшем было отказано кайзером Вильгельмом II), вышла новая книга Дурылина «Церковь невидимого Града. Сказание о граде Китеже» (см. *Дурылин С.Н.* Церковь невидимого Града. Сказание о Граде Китеже. М. 1914). В годы, предшествующие революции, он совершил ряд археолого-этнографических поездок по русскому Северу, старообрядческим местам, свое паломничество к «святой России» в поисках «Китежа».

² В одноименной пьесе Л. Андреева упоминание вагнеровской музыки в контексте звучащих «жестоких романсов» и студенческих песен иллюстрирует именно омассовление ее в России (см: *Андреев, Л.Н.* Дни нашей жизни // Русская драматургия начала XX века / сост., автор примеч. С.К. Никулин. М., 1989. С. 434).

глубине, многомерности и силе. Этой жаждой всеочищающего «озона» дышит каждое слово блоковской вагнерианы¹.

Вагнеровская репутация революционера, в некотором роде единомышленника основоположников марксизма составляет основу характеристики, которую дает ему на заре русской революции А. Блок: под его пером «корабль-призрак» «Летучего Голландца» Вагнера начинает олицетворять революционную Россию, а музыка Вагнера — шторм революции. Под той же эмблемой революция выступает в начале ее пути и у Маяковского². «Революционный флот леворадикальной литературы», по выражению М. Могильнер, описавшей его дореволюционное «строительство»³, и после революции продолжает пополняться, захватывая разные виды художественного творчества. Не только Блок и Маяковский делают свой вклад в него, но и дебютанты «искусства революции». В 1921 году Мейерхольд предлагает Сергею Эйзенштейну, попавшему к нему в «учение», оформление постановки пьесы Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца», воспроизводящей мотивную драматургию вагнеровского «Летучего Голландца»⁴. Еще через пять лет Эйзенштейн обратится к мифологеме корабля-«мятежника», отлученного от земли, в фильме «Броненосец Потемкин».

Вместе с тем не утрачивается и ощущение внутренней связи вагнеровского и китежского текстов в русской культуре. Ранее, в 1914 году

¹ Блок, А.А. Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера) // Блок, А.А. Собр. соч.: в 6 т. / под общ. ред. М.А. Дудина, В. Н. Орлова, А.А. Суркова. Л., 1982. Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905—1921. С. 242; *Он же*. Крушение гуманизма // Блок, А.А. Там же. С. 342.

² Маяковский, В.В. Потрясающие факты // Маяковский, В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1956. Т. 2. 1917—1921 / подг. текста и прим. Н.В. Реформатской. С. 25, 26. Впервые опубликовано в газ. «Искусство коммуны» (Петроград), 1919, №7, 19 янв.

³ Могильнер, М.Б. Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа. М., 1999.

⁴ См. об этом: Раку, М.Г. О «присвоении дискурса» и рождении социальной утопии из духа музыки (Б. Шоу как «совершенный вагнерианец») // Новое литературное обозрение. № 46. 2000. С. 32-47.

описывающий Кремль как Китеж Борис Пастернак¹, через пять лет в стихотворении «Кремль в буран конца 1918 года» связывает этот образ с мифологемой мятежного корабля. Здесь московский Кремль предстает то заплутавшим в российской метели — «Как сброшенный с пути снегам», «С тоски взывающий к метелице», «Как схваченный за обшлага хохочущею вьюгой нарочный», то —

Как пригнанный канатом накороть
Корабль, с гуденьем, прочь к грядам
Срывающийся чудом с якоря.

Вагнеровское происхождение этого образа, берущего начало от «Летучего Голландца революционеров» (Маяковский), подчеркнуто сравнением — «как визионера дивинация»: «корабль-призрак» в опере Вагнера wpłyвает в пространство сюжета и сцены как «сон Рулевого» из той же оперы, становясь пугающей реальностью. Таков и образ русской революции, данный Пастернаком в метафоре заснеженного Кремля, одновременно «корабля-скитальца» и погруженного в снежную бурю Китежа.

Так или иначе, в пореволюционной культуре образ вагнеровской музыки стал напрямую связываться с темой революции. Но, справедливости ради, стоит подчеркнуть, что, в отличие от других классиков, которым революционная роль в той или иной степени навязывалась, Вагнер принял ее на себя сам еще при жизни², и был встречен рукоплесканием на подмостках русской революции.

¹ Ср.: «С головой Москва, как Китеж, / В светло-голубой воде» («Об Иване Великом»). В стихотворении того же года «Мельхиор» Москва предстает как священный град, высящийся на огражденном водами острове. Его звуковой образ рождается не только из упоминания о колокольнях, но и из самой фонетики стиха, который, так же как и его поэтический «близнец» того же года «Об Иване Великом», ориентирован на древнерусский язык и звукопись, в которой отчетливо различим колокольный благовест с далеко разносящимися отзвуками

² Широко известным эпизодом его биографии стало участие в Дрезденском восстании (где он действовал в контакте со своим приятелем этих лет Михаилом Бакуниным), закончившееся полицейским преследованием и длительным периодом так называемого «швейцарского изгнания», когда и была написана его знаменитая работа «Искусство и

Эмблематика, к которой омассовление всегда сводит многозначность символики искусства, здесь не только колоссально упростила смыслы и темы, но свела их к совершенному минимуму. Этот доступный и потребный новому обществу минимум смысла к началу 1920-х воплотился в идеологический стереотип отождествления вагнеровской музыки с идеей всех и всяческих народных восстаний. Приведем только некоторые примеры подобного рода.

Летом 1920 года в Петрограде в день открытия II конгресса Коммунистического Интернационала на Марсовом поле возложение венков на могилы жертв революции сопровождалось специально организованным оркестром в 500 медных труб — под грохот пушек Петропавловской крепости звучал траурный марш из «Гибели богов». В одном из многочисленных газетных комментариев этого ритуала можно найти примечательный пассаж:

Думал ли гений Рихарда Вагнера, что его музыка огласит собою ширь площади Жертв революции? <...> Но эта музыка как бы создана для момента¹.

Действительно, более чем какая-либо другая, музыка Вагнера воспринимается в это время «созданной для момента».

Символическую, и притом кульминационную роль, она исполняла в «Мистерии освобожденного труда», представленной в Петрограде во время первомайских торжеств 1920 года и ставшей знаменитой благодаря участию в ее оформлении выдающихся художников Ю. Анненкова, М. Добужинского и В. Щуко. «Раболепный канкан» «прихвостней буржуя-властителя мира» сменялся в этой «мистерии» музыкой «Лоэнгрин», которая и становилась своеобразным «музыкальным призывом» к бунту «рабов» — «римских гладиаторов» и «восставших крестьян Стеньки Разина». Характерно, что

революция». В качестве центрального тезиса в этой работе развивается идея социальной роли искусства и необходимости революционных преобразований для его процветания. Остро современную социальную подоплеку мифологических сюжетов собственных опер Вагнер последовательно развивал в целом ряде своих статей и книг, нацеленных на критику «буржуазного строя».

¹ Цит. по: Полякова, Л.В. Вагнер и Россия. С. 26.

Вагнеру сопутствует Римский-Корсаков: победа над «властителями» сопровождается оркестровым исполнением темы Садко «Высота, высота поднебесная». И, наконец,

...восставшие рабы пляшут вокруг «дерева Свободы». Над Невой вспыхивает фейерверк. Четыре больших оркестра начинают играть «Интернационал», который поют четыре тысячи участвующих на сцене¹.

В высшей степени характерно также для 1920-х годов, что «Интернационал» становится метафорической подменой бетховенской оды «К радости».

«Мистерия освобожденного труда» предлагает схему революционной эмблематики, в которой уже уверенно сформирована система ассоциативных связей: Вагнер в соответствии с традицией, сложившейся в Серебряном веке, соотносится с Римским-Корсаковым, обозначающим «русский акцент» революционной темы, а также с Бетховеном, дающим ее интернациональный ракурс. Сам же Вагнер отождествляется непосредственно с идеей революции. Естественно вписывается в этот ряд примеров и упомянутый ранее опыт создания В. Брюсовым и композитором М. Багриновским реквиема на смерть Ленина. Он упрощенно воспроизводит принцип знаменитого финального оркестрового фрагмента вагнеровской «Гибели богов» на смерть Зигфрида: цитируемые здесь мотивы революционных песен в данном случае как бы выполняют функцию оперных лейтмотивов, что создает, возможно, невольную параллель между двумя «революционерами» — прошлого и настоящего.

Новые культурные элиты, таким образом, сразу придали музыке Вагнера эмблематический статус. Это делает «вагнеровскую ситуацию» в советской России резко отличной от положения в ней других классиков, за исключением Бетховена. Вагнер, наряду с Бетховеном, оказывается одним из наиболее часто звучащих композиторов и, наверняка, наиболее

¹ Цит. по: *Лензон В.М.* Музыка советских массовых революционных праздников. М., 1987. С. 27-28.

«желательным». «Известия ВЦИК» от 28 сентября 1921 года характеризовали обстановку революционных лет:

Героические мотивы Вагнера и Бетховена воодушевляли массового слушателя так же сильно и ярко, как агитационные речи и призывы¹.

Как видим, начиная с первых же послеоктябрьских месяцев, Вагнер выдвигается на одно из первых мест в революционной культуре. Об этом в первую очередь свидетельствует реальное присутствие его в звуковом мире революции. Совершенно ясно при этом, что подобное «особое» отношение свидетельствовало не о начале новой традиции, а о продолжении — или, как выяснилось впоследствии, о завершении — уже существовавшей, возникшей из вагнеровского культа периода *fin de siècle*.

И в соответствии с той же традицией деятели революционной эпохи в России продолжали и по-своему интерпретировали идеи Серебряного века о Вагнере как «предтече» вселенского или русского искусства. Вопреки убежденности Вагнера в том, что под его пером уже родилась «музыка будущего», и те и другие восприняли его произведения лишь как проект искусства будущего. Под «искусством будущего» вслед за Вагнером и теми и другими подразумевалось «искусство революции», но понимание самого термина различалось принципиально. Адепты нового строя хотели решить с его помощью самые острые и неотложные задачи «культурного фронта». Они собирались воплощать вагнеровский проект не в конкретных, разработанных самим Вагнером эстетических формах, а в новых, — соответствующих специфике наступившей исторической эпохи.

В 1919 году в Москве открывается Институт Музыкальной драмы (с 1922 года — Государственный институт театра и сцены [ГИТИС]), реорганизованный в высшее учебное заведение из Музыкально-драматического училища при Московском филармоническом обществе. Речь Луначарского на открытии была посвящена Вагнеру. Она прозвучала как программа построения нового театрального искусства:

¹ Цит. по: Дрейден, С.Д. Ленин слушает Бетховена. С. 177.

Над всяким другим театром возвышается театр мифотворческий, театр в грандиозных образах в оперной или драматической форме, но, как мне кажется, несомненно ритмичной и при более глубоком участии музыки художественно-проповедующий какую-нибудь величавую идею или сеющий какие-либо яркие титанические чувства¹.

Использованную в названии новой государственной институции вагнеровскую формулу «музыкальная драма» нарком распространяет на всю сферу театральности, выходя в своих рассуждениях далеко за пределы собственно музыки. Театр как таковой должен быть «омузыкален», а с помощью музыки — и ритмизован. Но, как уже говорилось выше, омузыкаленной и ритмизованной должна была стать, по утверждениям вождей, и сама действительность.

В речи наркома была провозглашена и конкретная эстетическая программа дальнейшего развития оперного искусства. В описании этого развития легко увидеть развитие все той же вагнеровской модели «искусства будущего», увиденной через призму ницшеанства:

Какая же музыкальная драма нужна для нашего времени? Музыкальное произведение, которое послужит основой для музыкальной драмы, должно быть задумано прежде всего как симфоническое произведение, заключающее в себе какие-нибудь гигантские чувства. Возникающие на почве симфонической картины те или иные образы будут иметь свое выражение в том аполлонийском сне, который будет в это время проходить на сцене. Аполлонийский сон на дионисийской основе².

Кто же способен воплотить эти мечтания об «аполлонийском сне»? Подменяя вагнеровское понятие «народ» более подходящим к политической конъюнктуре «рабочий класс», Луначарский дает ответ, созвучный ожиданиям новых элит:

Вагнер, будучи революционером и надеясь на социальную революцию, ждал спасения театра от рабочего класса. Он ждал, что придет рабочий класс и освободит драму от мещанства, сделает ее выразительницей своих чувств, воплощением своих наивысших идей, подобно тому, как античная трагедия была выражением духовных стремлений афинской демократии³.

¹ Луначарский, А.В. О музыкальной драме. С. 54.

² Луначарский, А.В. О музыкальной драме. С.52.

³ Там же. С. 48.

Для Луначарского «мещанским театром» является театр реалистический. Нарком свято убежден в том, что рабочему классу реалистический театр не нужен — не догадываясь о том, что очень скоро, и не только в театре, возникнет мода на самые, что ни на есть «мещанские» вкусы.

В «Известиях ВЦИК» от 16 июля 1918 года под псевдонимом С.А. Б-в¹ печатается статья «Задачи государственной оперы», носящая характер официальной программы:

Государственный театр, раз он действительно хочет быть «государственным», должен иметь определенную идею, определенный государственный лозунг, воплощать который он призван.<...> Театр государственный должен фактически принадлежать государству и [его работа должна] протекать под контролем государственных органов, которые в нем должны проводить свою государственную политику. <...> Государственный театр должен исходить из идеи служения народным массам в области искусства, он должен создавать народную аудиторию и доставлять ей художественную пищу в соответствии с запросами момента и ее развитием. Это — его главная задача. <...> Опера дает народу песню и зрелище одновременно, а это как раз два наиболее сильно действующих на народное художественное сознание реагента².

Итак, с точки зрения «государственного лозунга», «государственной политики» государственный театр должен служить народным массам и «в соответствии с запросами времени и ее развитием» давать народу «песню и зрелище одновременно», каковое единство и образует, по мысли автора, специфику жанра оперы. Какой же репертуар в таком случае предполагается соответствующим этим запросам — «Аскольдова могила» Верстовского, «Запорожец за Дунаем» Гулака-Артемовского, или, может быть, «Вражья

¹ В справочниках этот псевдоним отсутствует. Можно предположить, что он принадлежал Л. Сабанееву, взгляды которого на оперную ситуацию, высказанные в ряде работ последующих лет, сходны с приведенными здесь. Так, рассуждения об оперной «условности», которые мы находим здесь, можно обнаружить и в его статье «Музыка, сцена и современная проблема искусства (О театре. Тверь, 1922. С. 143-150) и в его книге «Музыка после Октября» (М., 1926, С. 56). Характерно, что в списке статей Сабанеева, приведенном в био-библиографическом словаре Г.Б. Бернандта и И.М. Ямпольского «Кто писал о музыке» (Т. 3. М., 1979. С. 42-43), возникает необъяснимая «пауза» между 1917 и 1922 годом. Возможно, что в это время Сабанеев публиковался под невыявленными псевдонимами.

² Цит. по: Музыкальная жизнь Москвы. С. 301.

сила» Серова? Однако на роль сочинений, воплощающих единство «песни и зрелища» избираются совсем иные названия:

Народные оперы Мусоргского, музыкальные сказки Римского-Корсакова, драмы Вагнера, приближающиеся уже по стилю к символическим мистериям — истинно народным зрелищам, вот тот репертуар, который вправе и в обязанности давать государственный театр¹.

Показательно постановление дирекции Большого театра от 28 апреля 1919 года, в котором

...намечен ряд опер, постановка коих желательна принципиально, вне зависимости от наличия состава исполнителей, использованности опер в предыдущие сезоны, отсутствия декораций и проч.²

Это последнее замечание в высшей степени характерно. В разделе зарубежных опер рядом со всего-навсего тремя сочинениями других композиторов («Кармен», «Травиата», «Севильский цирюльник») безусловно лидируют шесть вагнеровских — тетралогия, «Парсифаль», «Лоэнгрин». Впрочем, аналогично и преобладание опер Римского-Корсакова в разделе русских опер — их восемь (включая «Сказание о граде Китеже»). Это притом, что в Большом театре лишь за несколько дней до заседания была возобновлена «Валькирия», в феврале — «Тангейзер», в октябре предыдущего, 1918 года — «Золото Рейна», а в декабре начались репетиции «Парсифаля». Сезон 1918/1919 года в бывшей «Опере Зимина» переименованной в театр Совета рабочих депутатов, который в прессе сокращенно именуют Советским оперным театром, показательным образом открывается вновь оперой Вагнера — а именно «Лоэнгрином».

Но ни «Парсифаль», ни «Лоэнгрин» не входили, с точки зрения властей, в число «желательных» произведений. Постановка «Парсифаля» так и не была доведена до премьеры³, и эта опера никогда не была поставлена на

¹ Там же. С. 304.

² Там же.

³ См. интересный документ к истории этой несостоявшейся постановки: Договор, заключенный между отделом Государственных театров Наркомпроса и А.А. Араповым об исполнении эскизов и декораций к опере Вагнера «Парсифаль». Заявления А.А. Арапова в

советской сцене, хотя официальный ее запрет состоялся только в 1934 году. Лишь в 1929 она прозвучала в концертном исполнении в ходе гастролей О. Клемперера в Ленинграде. «Сомнительным» считался и особо любимый публикой и наиболее репертуарный в России «Лоэнгрин», в котором блистали в разное время знаменитые тенора русской сцены. Так, по поводу возобновления «Лоэнгрина» в Большом театре в 1923 году (в 40-ю годовщину смерти Вагнера и в честь 25-летия деятельности Собинова) раздались недовольные голоса:

Почему из Вагнера взят наиболее неприемлемый «Лоэнгрин», а не взяты революционное «Кольцо нибелунга» и народные «Нюрнбергские мастера»?; ...Из всего Вагнера взята опера наименее созвучная нашей эпохе, с каким-то католическим душком, с некоторым мистическим уклоном. Из всего Вагнера взяли худшее¹.

В конце 1920-х «Лоэнгрина», согласно решению Реперткома, решено было вовсе изъять из репертуара — ввиду «мистичности» сочинения. Однако тут же последовали возражения в прессе, и даже в среде пролетарских музыкантов. «Лоэнгрину» удалось удержаться в репертуаре до весны 1936 года, а его возвращение на советскую оперную сцену состоялось в середине 1950-х годов.

Идеологи делали ставку на «революционные оперы» Вагнера. Планы театральных властей были грандиозны: уже с начала 1920-х годов на фоне гражданской войны, контрреволюционных мятежей, голода и угрозы закрытия театров они помышляют о введении в репертуар всего цикла «Кольца нибелунгов» и в Москве, и в Петрограде. А в 1922 году в петроградском Государственном академическом театре оперы и балета (ГАТОБ) создан комитет во главе с Э. Купером «для выработки единого художественного плана постановки вагнеровского цикла»². О неосуществленном проекте вспомнят через десяток лет, когда в 1933 году

совет Большого театра о продлении срока договора и расторжении его. 11 февр. 1919 — 23 марта 1920 (РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 2. Ед. хр. 70).

¹ Цит. по: *Третьякова, Е.В.* Рабоче-крестьянскому зрителю желателен? С. 131.

² Цит. по: Там же.

И. Соллертинский, рецензируя ленинградскую премьеру «Золота Рейна», опять обозначит задачу полной постановки «Кольца». Но в советские годы она так и не будет воплощена. Больше повезет «народным» «Нюрнбергским мейстерзингерам», к началу 1930-х годов переживших три постановки и издание переложения для пения с фортепиано с текстом В. Коломийцова (М., 1931).

Вспомним, что поклонники Вагнера в России тех лет стали свидетелями мало с чем сравнимой экспансии политизирующих трактовок его шедевров. Е. Третьякова заключает: «На протяжении 1920-х начала 1930-х годов очевидны две тенденции в отношении к Вагнеру — тенденция сохранения прежних постановочных традиций (что сказалось в преобладании возобновлений старых спектаклей) и тенденция осовременивания, порой довольно лобового и вульгарного»¹.

Так, опера «Риенци» в московском Театре РСФСР-1 в интерпретации Мейерхольда и поэта Вадима Шершеневича приобрела форму литературно-музыкальной композиции с использованием фрагментов русского перевода романа Э. Бульвер-Литтона «Риенци, или Последний трибун», положенного композитором в основу оригинального либретто. Над постановкой этого опуса работал под руководством Мейерхольда режиссер В. Бебутов. Сам же Мейерхольд был увлечен идеей воплощения массовых сцен и собирался поставить для спектакля несколько пантомимных эпизодов с участием военных курсантов и спортсменов. На черновой прогон в Большом зале Московской консерватории 8 июля 1921 года (дирижер А. Орлов, художник Г. Якулов) были допущены зрители и критики, после чего новая постановка еще до премьеры получила разноречивые отклики в прессе². Закрытие Театра РСФСР-1 сделало невозможным завершение работы.

¹ Третьякова, Е.В. Рабоче-крестьянскому зрителю желателен? С. 131.

² См. об этом: *Гозенпуд, А.А.* Русский советский оперный театр. С. 68; *Левинковский, В.Я.* Неизвестный Б.В. Асафьев: театр, ставший музыкой. С. 185-186.

Идея «актуализации» этого вагнеровского сочинения была подхвачена в 1923 году московским «Свободным театром». По поводу предложенной трактовки «Риенци» пролетарский критик писал:

Опера заканчивается не по Вагнеру, Риэнци не умирает, он торжествует победу над низверженной аристократией. Налицо — несомненные признаки модернизации сюжета. Но протестовать не хочется против этой модернизации, хотя с точки зрения художественной архитектоники она, конечно, недопустима. Дерзание порою необходимо, нужно лишь сделать его убедительным. А в данном случае оно было именно таковым¹.

Тем не менее, после пяти исполнений опера была снята с репертуара.

К тому же времени относится предложение руководителя Мастерской монументального искусства (МАМОНТ) Н.Г. Виноградова (или Виноградова-Мамонта, известного специалиста по политически-конъюнктурным переделкам либретто²) переписать текст «Риенци», назвав оперу «Бабеф», поскольку

...«Риенци» дает благодарный материал для воспроизведения ряда торжественных и кровавых картин Великой Французской революции и героической судьбы вождя коммунистов Бабефа, казненного термидорианцами³.

Три постановки «Мейстерзингеров» — в ГАТОБе (1926), Большом театре (1929) и МАЛЕГОТе (1932) — словно соперничали между собой по части свободы отношения к сюжету. В ленинградском ГАТОБе он рассматривался постановщиками сквозь призму современных проблем пропаганды самодеятельного искусства и развития городов. В Большой театр для работы над текстом специально был приглашен бывший поэт-акмеист Сергей Городецкий, позже, в конце 1930-х годов «прославившийся» переделкой глинкинской «Жизни за царя» в «Ивана Сусанина». «Революционность» постановки подчеркивала критика, писавшая о «твердо выраженной массовой установке этого зрелища», которая сделала

¹ С.Ч. [Чемоданов, С.М.] «Риэнци» Вагнера («Свободная опера». Открытие сезона) // Музыкальная новь. 1923. № 1. С. 34.

² О нем см. в ч. I нашей книги.

³ Цит. по: Третьякова, Е.В. Рабоче-крестьянскому зрителю желателен? С. 131. Этот замысел Виноградова не был реализован.

«Мейстерзингеров» «настоящей массовой оперой»¹. Постановка «Мейстерзингеров» в МАЛЕГОТе в 1932 году С. Самосудом и Э. Капланом началась также с переделки либретто, осуществленной Виноградовым, перед которым была поставлена задача углубить «классовую природу» героев.

Конечно, Вагнер был не единственной жертвой «актуализаций» 1920-х годов. Вся театральная классика (и не только музыкальная!) прошла сквозь горнило этого испытания, и далеко не вся без ущерба для себя. Однако случай Вагнера был все же особым. Переделка его сюжетов не решала проблемы приспособления вагнеровской мифологии, в которой были задействованы все пласты его творчества и биографии, к новым идеологическим условиям.

За решение этой задачи взялся Сергей Эйзенштейн в фильме «Старое и новое» («Генеральная линия», 1926—1929). В главе «Пафос» своего знаменитого теоретического исследования «Нравнодушная природа», написанного в середине 1940-х годов, Эйзенштейн наиболее подробно анализирует идейную концепцию фильма. Его центральную антитезу, разъясненную в окончательном названии, Эйзенштейн вновь уточняет и находит емкую формулу: «сепаратор и чаша Грааля». На месте старого, но по-прежнему действенного для русской интеллигенции символа, Эйзенштейн попытался воздвигнуть новый:

Почему трепещут сердца зрителей, когда под громовые раскаты вагнеровской меди бриллиантами загорается священный кубок Грааля Евхаристия?

На чорта нам нужна эта испанская посуда!

Пусть лучше загорятся огнем глаза нашей комсомолки перед мерцанием жестишки коллективного сепаратора².

Вагнеровское было востребовано Эйзенштейном в ходе размышлений над «Новым и старым» не только в качестве идейной антитезы, но и в обобщенном концепционно-драматургическом смысле, и, наконец, в своей

¹ Там же. С. 132.

² «Генеральная линия» (Беседа с С.М. Эйзенштейном) // Кино (Газета). 1926. 10 авг. Цит. по: *Эйзенштейн, С.М.* Избранные произведения в 6 т.т. Т. 3. С. 618.

музыкальной конкретике как образная модель одной из важнейших сцен фильма. Однако эта детально продуманная в сценарии система смысловых музыкально-изобразительных связей, склоняющаяся именно к вагнеровской «металейтмотивности» (компактность, тембровая изощренность и производность одних из других), по мысли режиссера, должна быть насыщена вагнеровским «пафосом», но воссозданном на принципиально ином интонационном языке. Как можно предположить из сохранившихся набросков плана озвучания, драматургия строится на конфликте, а затем последовательном сближении двух основных образных сфер: «славянской» и «индустриальной». В столкновении символов «старого и нового» — «сепаратора и Грааля» — ясно прочитывается антитеза старого христианства и нового язычества. При этом христианство отождествляется с русской темой, тогда как язычество не только урбанизировано, но и напрямую американизировано. Образы, соответствующие центральной пропагандистской антитезе эпохи — «старое и новое» — Эйзенштейн сталкивает в мифологическом или, по крайней мере, мифологизированном пространстве, в котором вагнеровский и русский мифы образуют единство, наделенное общим ценностным значением. Призрак Грааля воскресает не в «современной западной музыке», но в образах «славянства, азиатчины и скифов». Таково парадоксальное сближение, данное Эйзенштейном.

Фильм Эйзенштейна «Старое и новое» запечатлел два характернейших аспекта отношения эпохи к явлению Вагнера. Оба порождены той вагнеровской рецепцией Серебряного века, о которой говорилось выше: для нее типична и вписанность Вагнера в русский контекст, отчего сам он становится частью русского мифа, и восприятие его творчества как проекта «искусства будущего». Тем очевиднее и моменты полемики с ней. И в то же время «дискурс нового человека» формируется Эйзенштейном на основании важнейшей для Вагнера антитезы христианства и «нового язычества». Условно говоря, между Парсифалем и Зигфридом Эйзенштейн выбирает второго. Отрицая первого с его поклонением «испанской посуде» — Граалю,

Эйзенштейн отвергает и «славянизм» с музыкой «крестного хода» «диапазона “Гибели богов”», церковными хорами и колоколами.

Между тем официальные оценки творчества Вагнера постоянно менялись: вопрос о «политической благонадежности» Вагнера, в сущности, оставался открытым на протяжении всей советской эпохи. На «совести» гения оставалось не только увлечение Шопенгауэром, но и дружба с Ницше и королем Людвигом II, антисемитизм и возвращение к христианству. Безусловно, для полной адаптации Вагнера в советской культуре весьма «уместным» было участие композитора в дрезденском восстании 1849 года и приятельство с Михаилом Бакуниным. Этому эпизоду советскими биографами отводилась особая роль¹. Так, характерно уже первое представление Вагнера в предисловии к третьему тому «Всеобщей истории музыки» Е. Браудо: «Вильгельм Рихард Вагнер (1813—1883), современник Карла Маркса (1818—1883), был свидетелем трех революционных переворотов (1830, 1848, 1871 г.г.)»². Как Французская революция приравнивается в книге Браудо к революции 1848 года, так и «революционер» Бетховен оказывается непосредственным предшественником Вагнера.

Однако в раннесоветском музыковедении параллельно с революционной аттестацией Вагнера настойчиво педалируется и тезис о «политической деградации», которую композитор якобы пережил в поздний период своего творчества. Он провозглашается практически в любом развернутом высказывании о Вагнере, опубликованном в послереволюционной России, и учебник Браудо не составляет здесь исключения. Версия о «деградации», по-видимому, берет начало в ницшеанской концепции идейной эволюции Вагнера. Нарком просвещения

¹ См., в частности: *Браудо, Е.М.* Вагнер в России (новые материалы к его биографии). Пг., 1923.

² *Браудо, Е.М.* Всеобщая история музыки: в 3 т. Т. 3. С. 3.

Луначарский определил суть этой «деградации» как «отравление Шопенгауэром»¹.

Репутацию «революционера» за Вагнером все же сохранили. Если В. Ферман в 1929 году² делал по поводу «революционности» Вагнера массу оговорок³, то в 1933 году Р. Грубер возвращается к постулатам начала 1920-х:

...путь Вагнера — от «карнавальной революции» «Запрета любви» через декоративно-«революционный» спектакль «Риенци» к поискам революционного выхода⁴.

На этом «пути» немецкого гения, по Груберу, поджидает «трагедия индивидуализма»: Грубер заново актуализирует сопоставление «Вагнер-Бетховен», подробно развивая точку зрения, высказанную Асафьевым-Глебовым в 1918-м: Бетховен — индивидуалист, а Вагнер — завершитель бетховенской индивидуалистической линии. Но, сравнивая бетховенский тематизм с вагнеровским, Грубер пишет, что «Бетховен обобщает», а «Вагнер индивидуализирует». И продолжает:

Естественно, что при таком подходе исключительную роль играет, с одной стороны, связь со словесной речью, с другой — с жестом, со сценическим оформлением словом — как раз с теми формами идеологической деятельности, которые могут повысить рельефность, «ощутимость» отображения действительности (таковы зрительно-пространственные искусства), но вместе с тем и сообщить музыкальной стороне искусства силу логического, «понятийного» обобщения, в сравнительно малой степени присущего музыке Вагнера (такова словесная речь)⁵.

¹ Луначарский, А.В. О музыкальной драме (Речь на открытии Института музыкальной драмы) // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. С. 51.

² Ферман, В.Э. Рихард Вагнер (социологическая и музыкальная характеристика). М., 1929.

³ «<...> Он принимал участие и в деятельности кружка “Молодая Германия”<...>. Но и члены “Молодой Германии” по существу недалеко ушли от неопределенных оппозиционных мечтаний, не проявив себя ни в какой конкретной общественной работе» (Там же. С. 12-13); «Его общественно-политические симпатии в это время [в период революции 1848 года — М.Р.] чрезвычайно смутны» (Там же. С.16); «Революционная вспышка, бросившая Вагнера в 1849 г. в гущу политических событий и сделавшая его политическим эмигрантом, стала очень быстро ликвидироваться, постепенно уступая место пессимистическим настроениям<...>» (Там же. С. 17) и т.д.

⁴ Грубер, Р.И. Рихард Вагнер и проблема его творческого метода // Советская музыка, 1933. № 2. С. 35-36.

⁵ Там же. С. 40.

Так возникает идеологически назревшее сближение вагнеровской эстетики с реализмом:

...Вагнер сделал громадный шаг вперед по линии решения проблемы музыкального реализма¹.

Аналогично этому утверждению и новое прочтение «Золота Рейна» в Ленинградском ГАТОБе в 1933 году, в честь 50-летия со дня смерти Вагнера, ставило своей целью

...разрыв с прежней, глубоко укоренившейся <...> реакционной традицией западного и русского «вагнерианства» эпохи империализма, и преодоление трафарета «вагнерианской мистики»².

В том же году в юбилейной статье «Путь Вагнера» Луначарский проецирует на фигуру композитора социологическую схему поведения мелкобуржуазной интеллигенции, принадлежащую Ф. Мерингу³. Она приобрела статус политической директивы для писавших о немецком классике в СССР в последующие десятилетия. Согласно этой схеме — но и в значительной степени в согласии с созданным Ницше канон биогрaфии Вагнера, — композитор по мере своего развития впадает в идеологические противоречия и со временем начинает деградировать, что отражается на его сочинениях.

В номере ленинградского журнала «Рабочий и театр», специально посвященного юбилею Вагнера ту же схему применительно к биографии композитора кратко излагает И. Соллертинский, завершая эту программную статью энергичным выводом:

Такова кривая ренегатского, идеалистического пути Вагнера⁴.

Риторика «кривого пути» композитора используется и Луначарским.

¹ Там же. С. 44.

² Цит. по: *Бартлетт, Р.* Из истории создания «Валькирии» // Музыкальная академия. 1994 № 3. С. 129.

³ Ср., например: *Меринг, Ф.* История германской социал-демократии / пер. со 2-го нем. изд. М.Е. Ландау: в 4 т. СПб., 1906—1907. Эта основополагающая работа Меринга неоднократно переиздавалась в советское время.

⁴ *Соллертинский, И.И.* О пути Рихарда Вагнера // Рабочий и театр. 1933. № 3. С. 4.

«Разобраться» с ним в сложившейся исторической ситуации оказывается весьма непросто:

Как же нам отнестись к Вагнеру? Быть может нам отбросить его, раз он реакционер?.. Некритически принять?.. Ни то, ни другое... Горе тому, кто обеднит мир, перечеркнув Вагнера цензорским карандашом. Горе тому, кто впустит этого волшебника в наш лагерь¹.

Общий же сострадательный тон разговора о композиторе таков, что он заслуживает спасения и будет спасен своими подлинными правопреемниками.

Смысл происходившей в те годы адаптации вагнеровского наследия может быть проиллюстрирован следующим фрагментом из статьи Д. Гачева:

История музыки не знает другого композитора, вокруг имени и творчества которого велась бы такая борьба, которая велась и ведется вокруг имени Рихарда Вагнера. <...> Но <...> попытки фальсифицировать и присвоить себе наследство Вагнера тщетны. Несмотря на противоречивость, на идейные творческие срывы, несмотря на реакционные стороны творчества Вагнера, великое дело, созданное им в искусстве, — его музыкальная драматургия, так же как и его мечты о народном искусстве, о народном музыкальном театре, — является крупнейшим завоеванием художественной культуры человечества. Поэтому единственным преемником наследия Вагнера является социалистическая культура².

Впрочем, «отвоевать» Вагнера у нацистов стремились не только советские идеологи. В 1933 году Томас Манн в ставшей знаменитой статье «Страдания и величие Рихарда Вагнера» настаивает на определении Вагнера как «социалиста», даже «большевика в области культуры», задумавшего «театр бесклассового общества»³.

Советские вагнерианцы оказались осторожнее — ни один из них не рискнул назвать Вагнера «большевиком», поскольку идейные разногласия с ним не были преодолены. Но поставить его имя в связь с именем самого «главного» большевика удалось. Н.К. Крупская, отвечая в 1935 году на вопросы о Ленине в анкете Института мозга, заметила, что ее муж «очень любил Вагнера...», — памятуя, по-видимому, об одном из тех редких

¹ Луначарский, А.В. Путь Рихарда Вагнера // Известия. 1933. 13 февр.

² Гачев, Д.И. Наследство Вагнера // Известия. 1937. 17 нояб. Цит. по: Полякова, Л.В. Вагнер и Россия. С. 33-34.

³ Манн, Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера. Пер. А. Кулишер // Манн, Т. Собр. соч.: в 10 т. М., 1960. Т. 10. С. 172.

посещений оперы, когда в Цюрихе в 1916 году будущий вождь мировой революции, подобно герою Леонида Андреева, «присутствовал» на «Валькирии»¹. Отсюда возник расхожий апокриф о вагнеровских пристрастиях вождя, никакими другими фактами, впрочем, не подтвержденный. Несколько двусмысленно звучит и продолжение фразы о любви Ильича к Вагнеру:

Как правило, уходил после первого действия как больной².

Тем не менее наследие Вагнера все же оставалось «казусом» для советской культуры. В начале 1930-х снова и снова повторяются уверения 1920-х: наследие Вагнера отныне — в надежных руках продолжателей его дела. Не искоренена и память об утопических мечтаниях революционной эпохи «бури и натиска», связанных с надеждами на осуществление его эстетической программы. Даже в тюремном заключении Бухарин накануне страшной развязки продолжает размышлять на эту тему, рассматривая идеи Вагнера как одну из отправных точек развития соцреализма в советском искусстве и — в согласии с культурным проектом первых лет революции — как образец для построения в советском обществе феномена «целостного человека»:

Мечты Р. Вагнера о синтезе искусств и об их одновременном совокупном мощном массовом действии имеют, по нашему мнению, несомненное будущее, ибо такова синтезирующая, объединяющая тенденция социалистического развития³.

Но на практическом уровне проблема рецепции вагнеровской оперной эстетики в советские 1930-е серьезно осложнилась.

Очень точно формулировал это новое положение Вагнера в советской культуре А. Альшванг, подводя итоги «нашей борьбы за вагнеровское наследство»:

¹ *Крупская, Н.К.* Из ответов на анкету Института мозга // Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине: в 10 т. / ред. М.П. Мчедлов, А.П. Поляков, А.М. Совокин. М., 1989. Т. 2. Н.К. Крупская: сб. воспоминаний / сост. В.С. Дридзе, С. У. Манбекова. С. 371.

² Там же.

³ *Бухарин, Н.И.* Социализм и его культура // Тюремные рукописи Н.И. Бухарина: в 2 кн. Кн.1. / под ред. Г. Бордюгова; предисл. С. Козна. С. 196. (Гл. О стиле социалистической культуры).

Для нас Вагнер продолжает жить в созданном им великолепном образе Зигфрида — борца-революционера-человека¹.

Именно так — в «образе Зигфрида», а не в звуковом мире «Кольца нибелунгов», которое в эти годы совершенно исчезает из репертуара советских театров. В 1939 году, по свидетельству балетмейстера Ростислава Захарова, Самуил Самосуд при горячей поддержке Асафьева задумал поставить в Большом вагнеровскую тетралогию, стремительно отреагировав таким образом на изменение внешнеполитического курса СССР. Захарову предлагалось осуществить режиссуру будущих спектаклей, но они не были поставлены².

Образ Зигфрида пригоден как символ, но не как цельная концепция ницшеанского толка — вспомним, что Ницше, в отличие от Вагнера, с самого начала советской власти был официально порицаемым мыслителем, хотя и оказал существенное влияние на политическую концепцию большевизма³. Однако парадоксальным образом в качестве символа Зигфрид к концу 1930-х становится самым востребованным из всех героев вагнеровской мифологии.

Так, уже в преддверии войны на Всесоюзной оперной конференции в декабре 1940 года прозвучит предложение И. Соллертинского:

У нас есть множество прекрасных оперных тем. Разве нельзя создать гениальную музыкальную драму, по своему пафосу близкую вагнеровскому «Зигфриду», на материале героической оперы о Максиме Горьком? Разве Максим Горький не может быть образцом советского Зигфрида? Конечно, может. Разве это не есть тема большой советской эпопеи?⁴.

¹ Альшванг, А.А. Вагнер. М., 1938. С. 30.

² Захаров, Р.В. [Современники о С.А.Самосуде] // С.А. Самосуд. Статьи. Воспоминания. Письма / сост., автор вступ. ст. и коммент. О.Л. Данскер. М., 1984. С. 104.

³ См.: *Rosenthal, B. New Myth, New World: from Nietzsche to Stalinism. Pennsylvania, 2002.*

⁴ Соллертинский, И.И. Драматургия оперного либретто // Соллертинский, И.И. Критические статьи / ред. и вступ. статья М. Друскина, сост. и комм. И. Белецкого. Л., 1963, С.91-107. С.105. Годом раньше в Большом театре состоялась премьера оперы Валерия Желобинского по роману Горького «Мать», и Соллертинский мог оглядываться на этот пример. Но, вероятно, еще более близкий повод для подобных аналогий давала политическая ситуация — временное «замирение» с Германией.

В этом смысле идея написания «советского “Кольца нибелунгов”», возникшая у ближайшего друга Соллертинского Шостаковича, симптоматична. Такого рода замысел, конечно, должен был стать своего рода смысловым «исправлением» и «улучшением» вагнеровского эпоса. Его следы современник обнаружил в антракте к 5-й картине «Леди Макбет Мценского уезда», где, по его мнению, возникает «вагнеровская монументальность звукового периода»:

Терпкие гармонии, сочетающиеся с широким пластичным рисунком, заставляют вспомнить “Гибель богов” Вагнера, “Отмеченные” Шрекера и, может быть, некоторые эпизоды из последних малеровских симфоний¹.

Другая, более очевидная и весьма симптоматичная отсылка к Вагнеру у Шостаковича возникает в траурном марше из фильма “Великий гражданин” (1939), который Л. Акопян характеризует, как «сколок с траурного марша из “Заката богов”, где вместо вагнеровских лейтмотивов выступают темы Шопена и “Интернационала”»². Музыкальное решение для трагической кульминации фильма Ф. Эрмлера, которое предложил Д. Шостакович, как и воображаемая музыкальная партитура к «Старому и новому» Эйзенштейна, ясно демонстрирует специфику существования вагнеровского дискурса в советской культуре. Его удел — стать катализатором принципиальных драматургических и смысловых решений, но при этом оказаться жертвой смысловой подмены.

Впрочем, к концу 1920-х годов оформился еще более радикальный вариант такой подмены. Идеи синтетического театра не пережили падения Пролеткульта — слишком тесно они оказались связанными с его идеологической программой. Все чаще центральной задачей объявлялось не создание нового синтетического театра, а изменение уже существовавших синтетических жанров сообразно требованиям современности. Вагнер

¹ *Острецов, А.А.* «Леди Макбет Мценского уезда». С. 19.

² *Акопян, Л.О.* Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. С. 395. Этот пример, несомненно, типологически родственен траурному маршу М. Багриновского на сл. В. Брюсова на смерть Ленина, на который указывалось выше.

оказывается для новых идеологов искусства полезным как «теоретический» пример такой трансформации, осуществленной в революционную эпоху.

На вагнеровском театре опробовалась тактика претворения в жизнь ленинского лозунга о «важнейшем из искусств». Убежденность идеологов в том, что мир живет по законам «естественного отбора», заставляла предполагать, что кино должно вытеснить «менее важные» искусства.

Так, советский «вагнеровский проект» к середине 30-х годов вновь начинает восприниматься как актуальный, хотя и по совершенно иным причинам, чем в 1920-е. От вагнеровской традиции ожидают новых практических результатов: имя немецкого композитора используется теперь не в полемике о судьбах театра, но при обсуждении путей развития звукового кино.

Фактически едва ли не первым, кто рассмотрел вагнеровскую ситуацию в пореволюционном искусстве под таким углом зрения, был Л. Сабанеев, который в 1922 году издал обобщающую и чрезвычайно смелую по своим выводам статью о театральной ситуации в мире и России. Исходным тезисом оставалось неоднократно развернутое им в разных работах положение об общемировом оперном кризисе, первопричиной которого он справедливо называет теорию и практику вагнеровского искусства¹. Правда, пьедестал самого Вагнера в его глазах остался непоколебленным:

Только один Вагнер своим внеэстетическим взмахом соответствует требованию современности с ее грандиозностью масштабов².

¹ Например, Л. Сабанеев писал в середине 1920-х годов: «Теперь ни для кого не стало секретом, что оперное дело у нас вообще переживает серьезнейший и, быть может, смертельный для него кризис. Опера, как тип художественного восприятия, как художественная форма, разлагается медленно, но упорно. Причины, взрастившие этот кризис, уходят далеко вглубь, и, по всей вероятности, самый кризис не является функционально связанным именно с революционным периодом, ибо его симптомы начались гораздо ранее <...>. Этот кризис, по-видимому, даже не имеет местного значения, а скорее мировое...» (Сабанеев, Л.Л. Музыка после Октября. С. 56). Сходные суждения рассеяны в статьях Б. Асафьева того же десятилетия, являясь общепринятой темой критических рецензий.

² Там же. С. 149.

Выделенное Сабанеевым определение действительно уточняет мысль: речь идет именно о внемузыкальных, внехудожественных следствиях и влияниях Вагнера на советскую культуру, о его роли в жизнестроительстве революционной эпохи. Реанимировать музыкальный театр, по мысли Сабанеева, его пример не в состоянии, он может дать лишь направление построения монументального искусства. Отказывая музыкальному театру в его сложившихся формах (как и многие его современники, о чем речь уже была в первой части нашей книги) в возможности влиться в это монументальное искусство будущего и тем создать *Gesamtkunstwerk* нового общества, Сабанеев совершенно неожиданно завершает статью смелым пророчеством:

Будущее, как отчасти уже современное, есть синтез психофизиологических интуиций с могучей техникой, воплощение их в реальность. Мы в течение всей истории искусства присутствовали при процессе постепенной дифференциации искусства и его факторов. Синкретическое искусство древности выделяет из себя отдельные области, в этих областях все яснее отмежевываются полярные антитезы — творца и воспринимающего. Эти антитезы должны быть доведены до конца, прежде чем наступит ожидавшееся Вагнером и Скрябиным воссоединение. Могучая техника современности может дать последний удар, разрубающий сферы творца и воспринимающего, точнее, сферу смешанного активно-пассивного творчества и сферу чисто пассивного. Все идет к тому, независимо от того — плохо это, или хорошо. <...> факт тот, что задача демократизации всего ведет тоже к тому, чтобы искусство в образе своего исполнения механизировалось. Только тогда оно сможет и стать производством по действительности, а не по наименованию. Быть может, это многим печально — но я чувствую, что электрический оркестр будущего и кинематограф-сцена, репродуцируемые в миллионах оттисков — будут планом искусства будущего. То, что в этом плане можно синтезировать, будет ли то звук и движение, или звук, слово и жест — будет синтезировано, и явятся те, кто этот синтез произведет.

<...> Я полагаю, что не только опера умерла в будущем, не только балет уже достигший явной органической синтетичности, тем самым себя умертвил — но вообще все искусство накануне кардинальной перестройки. <...>. Кинематограф в бесконечно большой степени есть искусство будущего, чем музыка Стравинского, или «достижения» Евреинова, или живопись беспредметников — он есть таковое органически <...>. Опера или вообще синтетическое искусство будущего — это усовершенствованная кино-механическая музыка, какие-то еще неведомые пока способы механической речи¹.

В этой статье, появившейся лишком рано для того, чтобы быть услышанной, в своем роде предвосхищаются не только будущие творческие

¹ Сабанеев, Л.Л. Музыка, сцена и современная проблема искусства. С. 149, 150.

стратегии Эйзенштена, но и проблематика работ Вальтера Беньямина об искусстве в эпоху технического воспроизведения¹. И, конечно, она прямо отозвалась в той дискуссии вокруг вагнеровского наследия и идеи «кинооперы», которая развернулась в советской прессе в год 50-летия со дня смерти музыканта.

Одним из наиболее заметных выступлений этого времени стала статья Адриана Пиотровского, опубликованная в юбилейном «вагнеровском» номере журнала «Рабочий и театр». В ней автор решительно провозгласил «духовный крах театрального дела Вагнера»². «Идеологическое размежевание» с наследием Вагнера оказалось в трактовке Пиотровского принципиальным и глубоким. В короткой статье речь зашла не только о том, что «самый лозунг “духовной революции”, осуществляемой театром» стал «одним из первых проявлений последующей фашизации европейской культуры»³:

Но — что особенно важно для нас — из указанной концепции вырастает линия театральной теории и практики, очень существенная для истории нашего театра. Концепция музыкальной драмы Вагнера с ее основными чертами спектакля-празднества, мифа в качестве источника сюжета, обобщенно-символической религиозной идеи, противопоставления «аполлонической видимости актерского действия» «дионисийскому существу», олицетворенному в музыке, в оркестре, — вся эта концепция, прямо и через посредство Ницше, оказала подавляющее воздействие на эстетику русского предреволюционного театра⁴.

В списке опальных «вагнерианцев» оказываются у Пиотровского Брюсов, Мейерхольд, Комиссаржевская, а самое главное — его прежний кумир Вяч. Иванов⁵. В сущности именно от принятой последним трактовки смыслов и возможностей вагнеровского театра, а следовательно и от ранне-

¹ Об аспектах ее трактовки применительно к музыкальному искусству см.: *Савенко, С.И.* Звук и отзвук: приметы воскрешения ауры // *Художественная аура: истоки, восприятие, мифология* / отв. ред. О.А. Кривцун. М., 2011. С. 546-556.

² *Пиотровский, А.И.* Театральное дело Вагнера // *Рабочий и театр*. 1933. № 4/5. С. 6.

³ Там же. С. 5.

⁴ Там же.

⁵ См. об этом подробнее: *Берд, Р.* Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского // *Новое литературное обозрение*. 2006. № 81. С. 67-98.

революционной театральной эстетики, связанной с манифестами Иванова, предлагает категорически отказаться теперь — в 1933 году — Пиотровский:

Мало того, через посредство того же Вяч. Иванова и его последователей вагнеровская идея «синтетического спектакля-празднества», идея «дионисийского хора», противопоставленного актерам, идея «духовной революции», осуществляемой театром, — проникла и в послеоктябрьский, в частности, самодеятельный театр, выражая собою воздействие классово чуждых тенденций.

По всем этим причинам нам кажется, что очень многое и существенное в театральном деле Вагнера чуждо и враждебно нашей строящейся музыкально-театральной культуре. Кроме перечисленных уже теоретических установок вагнеровской реформы, чуждыми нашему строящемуся театру кажутся нам также мифологическая абстракция драматургического замысла, «аполлоно-дионисийский синтетизм» музыкально-сценического стиля, вплоть до принципиально вытекающей отсюда речитативности вагнеровской музыкальной драмы¹.

Эти инвективы были нацелены дальше театральных пространств, хотя модель «советской песенной оперы» уже предсказана в идее отказа от «речитативности» «музыкальной драмы». Пиотровский ясно декларировал и отказ от более принципиальных позиций раннесоветской культуры: прежде всего от стремления к взаимопроникновению жизни и искусства, от мечты о том синтезе эстетического и социального, который лежал в основе вагнеровского Gesamtkunstwerk. Попытка в те же годы воссоздать подобный синтез в идеальном изображении советской жизни, предпринятая Ю. Олешей и А. Роомом в фильме «Строгий юноша» (1936) с явной апелляцией к вагнеровским идеям², потерпела показательное фиаско — фильм был запрещен сразу после его завершения.

Все же к началу 1930-х годов советская власть уже не торопилась расставаться с классическим наследием, не используя его потенциальных возможностей в своих целях. И Пиотровский отмечает, что, несмотря ни на что, вагнеровский театр предлагает богатые возможности для «образного раскрытия очень сложного идейно-проблемного груза»³. Жанр, где сполна могут быть реализованы эти возможности, по мнению автора, — звуковой

¹ Пиотровский, А.И. Театральное дело Вагнера. С. 5.

² См. об этом подробнее: Блюмбаум, А. Оживающая статуя и воплощенная музыка: контексты «Строгого юноши». С. 138-189.

³ Пиотровский, А.И. Театральное дело Вагнера. С. 6.

кинематограф, для которого «пристальное изучение методологии музыкальной драмы Вагнера может оказаться чрезвычайно полезным»¹. Имя эмигранта Сабанеева как автора идеи, естественно, не упоминается здесь ни с положительным, ни с отрицательным оттенком.

Идея же «носится в воздухе. В журнале «Советская музыка» в том же 1933 году появляется программная статья Л. Кулаковского «Опера и звуковое кино»:

Задача, впервые поставленная Вагнером, — анализ социальной обусловленности оперы как синтетического жанра — является сейчас одним из стимулов к пересмотру заново всех синтетических жанров нашего художественного наследия: оперы, драмы, балета, — а из современных видов искусства, созданного последним этапом капитализма, — звукового кино².

Звуковое кино противопоставляется не столько драме, сколько именно опере:

Скажем прямо: дилемма сегодняшнего дня, соответствующая вагнеровской, — это не «опера — драма», но «опера — и звуковое кино»³.

Два эти жанра выступают как антиподы, причем не только в историческом, но и в социальном плане: автор статьи, как и его предшественники в 1920-х, подозревает оперу в элитарности, зато кинематограф для него — несомненно, самое массовое из искусств.

Постоянно обсуждаемая мысль о том, что современная опера переживает кризис, и здесь служит точкой отсчета. Центральной задачей объявлена перестройка синтетического вида искусства. Имя Вагнера привлекается лишь в качестве образца реформатора, чья революционная смелость должна послужить примером потомкам.

Отступление от синтетической природы оперы видится автору и в речитативной природе вагнеровской оперы, и в «проникновении натуралистического жеста». Между тем, невзирая на этот диагноз, статья не предлагает готовых жанровых и идеологических рецептов авторам новых

¹ Там же.

² Кулаковский, Л.В. Опера и звуковое кино // Советская музыка. 1933. № 4. С. 13.

³ Там же. С. 18.

сочинений — хотя в те годы подобные рецепты были обычной практикой. Суть проблемы автор усматривает не в эстетическом несовершенстве современной оперы: панацеей от кризиса оперного жанра он считает экранизацию опер — вслед за Наркомпросом, предложившим «экранизировать наши выдающиеся театральные постановки для их широкой популяризации и для фиксации исторических этапов развития лучших театров». И, по-видимому, самым важным следствием этого проекта должно было стать «прояснение текстового содержания оперы, достигаемое экранизацией»¹.

Таким образом, настоящей целью предлагаемой автором акции оказывается пропаганда классического оперного наследия, долгожданный приход его к массам. Следующим шагом Л. Кулаковский считает замену «устаревших» форм театральности «передовым» искусством кинематографа, который к тому же снимет с оперного жанра вековое клеймо господства музыки над словом. Для советского музыкознания Вагнер здесь выступает в неожиданном качестве провозвестника кинематографа.

Именно в этом ключе попытается спустя несколько лет реализовать вагнеровскую эстетику Сергей Эйзенштейн в постановке «Валькирии»². В преддверии своей первой оперной премьеры Эйзенштейн, выступая по московскому радио перед немецкими слушателями, говорил о Вагнере как о «современном художнике», ибо видевшийся ему синтез достигим только средствами современного искусства. Этим «современным искусством»

¹ Там же. С. 23.

² О том, насколько актуальна была идея кинооперы в советском искусстве, свидетельствуют и подступы к ней Шостаковича. О своем намерении он неоднократно заявлял во второй половине 1930-х годов, говоря, например: «Меня очень увлекает мысль о тех безграничных просторах, которые открывает “киносцена” <...> Какая благородная задача для композитора уловить ритм этого динамического потока кинокадров и создать музыку, которая полноправно действует в киноспектакле и порой ведет его» (*Шостакович, Д.Д.* Музыка в кино: заметки композитора // Литературная газета. 1939. 10 апр.). Но это стремление было воплощено в результате лишь в работе над мультфильмом «Сказка о глупом мышонке» на стихи Маршака (1940, Ленфильм, сценаристы С. Маршак и М. Цехановский, режиссер М. Цехановский).

являлось, по мысли Эйзенштейна, кино, но оно имело своих предшественников¹.

По мысли Эйзенштейна, не опера должна была оплодотвориться кинематографом, но кинематограф, вобрав в себя оперные принципы — сменить ее на историческом пути развития искусств. Недаром режиссер, так подробно разбиравший музыкальные приемы в построении «Ивана Грозного» и неоднократно признававший власть этих приемов над другими своими замыслами, был, однако, раздосадован тем, что «Потемкина» «превратили в оперу» после того, как фильм на показе в Англии был дан с музыкальным сопровождением Эдмунда Майзеля².

Как видим, в исторической телеологии Эйзенштейна вагнеровский театр занимал одно из наиболее значительных мест. Но поскольку эстетическое здесь своего рода отражение социального, то и Вагнер — не только провозвестник «искусства будущего», коим с первых лет революции объявляется кино, но и один из вдохновителей создания облика того нового государства, которое рождено революцией:

Эстетика всей системы искусства, и отдельных разновидностей внутри его неминуемо проходит те же этапы развития, неизбежно отражая в себе ход видоизменяющихся социальных формаций.

Такова, например, недифференцированность искусства на отдельные самостоятельные виды на младенческой стадии его развития.<...>

Или периодически возникающие устремления к воссоединению искусств в некоем синтезе.

¹ Texte von Sergej Eisenstein. Publizistik. «Freundschaftliche Beziehungen zwischen der Sowjetunion und Deutschland» // Eisenstein und Deutschland. Texte. Dokumente. Briefe / hg. v. d. Akademie d. Künste. Konzeption u. Zusammenstellung v. Oksana Bulgakova. Berlin, 1998. S. 106.

² «Впервые в Британии, на специальном торжественном сеансе в честь Эйзенштейна, Общество кино показало полную, неискаженную цензурой копию “Броненосца Потемкин”...Мы давали фильм с музыкальным сопровождением Эдмунда Майзеля, которого Эйзенштейн прежде никогда не слышал, хотя мощь этой партитуры настолько усиливала воздействие фильма, что в некоторых местах в Германии именно музыка, а не фильм, была запрещена как фактор, подрывающий государственную безопасность. <...> В конце, когда все аплодировали великолепной кульминации “Потемкина”, Эйзенштейн пожаловался на то, что музыкой Майзеля мы превратили его фильм в оперу» (Монтегю, А. В Голливуде // Сергей Эйзенштейн в воспоминаниях современников. С. 135).

(И греки, и теория Дидро, и Вагнер, и довоенная эстетика Советской страны, и звукозрительное кино и т.д. — по-разному в разные времена и с разной степенью успешности!)¹.

Однако, подобно другим своим коллегам-классикам, самим несовершенством породившей его эпохи он обречен стать лишь фундаментом этого социального и художественного будущего. Ощущая себя продолжателем Вагнера, Эйзенштейн понимал свое творчество как новую ступень на пути художественного и социального прогресса. Примечательно, что, ставя своей задачей реконструкцию мифа, он пытался уйти от модернизированного мифотворчества Вагнера — в сторону архаики. Индивидуалистическая подоплека сюжетных коллизий «Кольца нибелунгов», психологизм героев тетралогии и весь тот план проблематики буржуазного социума, о котором настойчиво уведомлял своего будущего зрителя Вагнер, остались по большей части не востребованными в постановке «Валькирии», отступив перед давним и никогда не утоленным интересом Эйзенштейна к архаическим пластам сознания и формам искусства. Так возникают важнейшая для спектакля линия мимических хоров, подобных древнегреческим, приемы зрительного и звукового слияния сцены и зала, выводящие «Валькирию» в эстетическое пространство монументальности и массовости. Путь вагнеровского искусства продолжал оставаться для Эйзенштейна главным направлением в его поисках основ новой мифологии.

Однако политические параллели были неизбежны: спектакль замышлялся советскими властями как политическая акция — дружественная и примиряющая. Да и само приглашение поставить оперу Вагнера Эйзенштейн получил 20 декабря 1939 года — сразу после празднования 60-летнего юбилея Сталина, на чествовании которого была зачитана телеграмма от Гитлера и Геббельса, гласившая:

Дружба народов Германии и Советского Союза, скрепленная кровью, обладает всеми предпосылками, чтобы оставаться долгой и продолжительной¹.

¹ Эйзенштейн, С.М. Неравнодушная природа. С. 322.

Следуя актуальной конъюнктуре, Эйзенштейн в обращении к немецким радиослушателям 18 февраля 1940 года говорит о «дружественных отношениях между СССР и Германией»². Примечательно, что в этот короткий отрезок перемирия вагнеровские звучания «легализуются» в советском кинематографе — как известно, «самом массовом» из искусств. Снятый к 31 августа 1939 года в рекордные сроки (за три месяца!) фильм «Доктор Калюжный»³ завершался под экстатические звуки знаменитого симфонического фрагмента вагнеровской «Смерти Изольды». Музыка вводила в подтекст эпизода о прозрении слепой от рождения девочки (в исполнении Я. Жеймо), исцеленной талантливым молодым врачом с помощью передовых методов медицины, мотивы «воскресения», накрепко связанные с этой вагнеровской партитурой. Другой «вагнеровский» финал возникает в фонограмме фильма 1940 года «Тимур и его команда»⁴. Визуальная кульминация триумфального шествия тимуровцев — вода, брызжащая из колонки как символ молодой силы, — по своему интонационному и ритмическому характеру, а также инструментовке адресует к не менее знаменитому оркестровому фрагменту: «полету валькирий». Вся эта симфонизированная картина радости и бодрости страны Советов завершается пионерской песней «Возьмем винтовки новые»⁵.

Невзирая на то, что эйзенштейновская постановка «Валькирии» приобрела статус легенды, возможно закрепленный краткостью ее сценического существования, мнения о ней, как современников, так и

¹ Цит. по: *Schafgens, B.* «If ever the whole “Ring...” should be produced»: Eisensteins “Walküre”, eine deutsch-sowjetische Beziehung // *Eisenstein und Deutschland*. S. 174.

² *Texte von Sergej Eisenstein. Publizistik. «Freundschaftliche Beziehungen zwischen der Sowjetunion und Deutschland»*. S. 105.

³ Ленфильм, режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина, сценарий Ю. Германа, композиторы А. Погорельный и А. Паппе.

⁴ Союздетфильм, режиссер А. Разумный, сценарий А. Гайдара, композитор Л. Шварц.

⁵ Муз. Л. Шварца на стихи В. Маяковского.

потомков весьма разноречивы¹. За несомненным успехом спектакля у московской публики, неоднократно прерывавшей действие бурными аплодисментами, отмечавшими режиссерскую фантазию, последовали весьма критичные отзывы советских газет. Основными обвинениями стали «кинотемп» театрального действия и его «неясный символизм». Эта ситуация нашла отражение и в немецкой прессе: в берлинской газете «Reich» от 1 декабря появилась статья под заголовком «Схватка вокруг “Валькирии”»: Москва дискутирует о Рихарде Вагнере». Сопоставляя факты, Борис Шафгенс приходит к выводу, что вечером 21 ноября в Большом театре состоялся «грандиозный театральный скандал, который был недалек от того, чтобы перерасти в политический, и который поэтому пришлось спешно замять всеми способами»². Политический резонанс премьеры оказался мощным и непредсказуемым. Эстетический — будоражит умы историков театра и вагнерианцев по сию пору, по-прежнему взывая к полемике.

Как бы то ни было, эта встреча гениального мастера кино с гениальным мастером оперы оказалась в высшей степени символичной: «...спектакль Эйзенштейна ознаменовал последний всплеск пристального внимания к Вагнеру»³.

Подводя самые общие итоги советской эпопеи вагнеровского наследия к началу 1940-х годов, можно сказать, что «вагнеровский проект», который складывался в советской культуре с первых же дней существования нового государства, фактически провалился. Не осуществилась мечта о новом синтетическом жанре, которую лелеял Пролеткульт; не повлияла вагнеровская театральная модель и на оперное творчество советских композиторов; не удалось на основе вагнеровской мифологии породить

¹ Ср.: *Bartlett, R. Wagner and Russia*. P. 2; *Schafgens, B. «If ever the whole “Ring...” should be produced...»*; S. 189; *Рошаль, Г. Через всю жизнь // Эйзенштейн в воспоминаниях современников*. С. 186; Цит. по: *Монсежон, Б. Рихтер. Дневники. Диалоги*. М., 2010. С. 404.

² *Schafgens, B. «If ever the whole “Ring...” should be produced...»*. S. 190.

³ *Бартлетт, Р. Из истории создания «Валькирии»*. С. 129.

новый художественный миф. «Ставший, завершённый» облик Вагнера, унаследованный от Серебряного века, не преобразился и не смог вписаться в новые исторические обстоятельства. Театральная и концертная практика не дала настоящих шедевров интерпретации, убедительных если не для потомков, то хотя бы для современников. Стратегия «актуализации» бесславно сошла «на нет», успев, тем не менее, заслонить путь к глубоким постановочным концепциям. Наконец, миф о «Вагнере-революционере», дополнившись антитезой «Вагнера-реакционера», так и не приобрел многомерности.

Бытие вагнеровской музыки в предвоенной советской культуре постепенно становилось все более и более призрачным. Постановки «революционного» «Риенци», на которого возлагались такие надежды в начале советской эпохи, ограничились всего двумя, приуроченными к 40-й годовщине смерти композитора в 1923 году (в московском театре Зимина и в ЛГАТОБе). «Летучий Голландец», превращенный в «революционный символ» еще на заре советской власти, до войны прозвучал лишь один раз, и то — в концертном исполнении: в 1934 году, в Ленинграде. Интерес к другому «революционному» сочинению — «Нюрнбергским мастерзингерам» — иссяк в начале 1930-х годов, бесславно пережив три «актуализирующих» прочтения (1926 — ЛГАТОБ, 1929 — ГАБТ, 1932 — МАЛЕГОТ). Тетралогия «Кольцо нибелунгов» — третий претендент на место в «революционном репертуаре» — имела и вовсе причудливую историю. В течение этого периода оперы, входящие в ее состав, ставились, но с разной степенью частоты и, как правило, в возобновлениях. В результате советский зритель так и не увидел на сцене Большого театра «Зигфрида» (последний раз он был показан в Москве 24 января 1914 года) и «Гибель богов» (история этой оперы в Москве завершилась 28 февраля 1914 года), а «Золото Рейна» шло лишь в возобновлении 1918 года (показано было девять спектаклей). Возобновлением дореволюционных постановок были и

московские «Валькирии» 1919 года (прошло семь спектаклей) и 1925 года (прошло шесть спектаклей). Театральная судьба интригующей «Валькирии» 1940 года в постановке Эйзенштейна оказалась столь же мимолетной (шесть спектаклей). Ленинградскому зрителю повезло несколько больше, он имел возможность в промежутке пятнадцати лет увидеть все четыре оперы «Кольца нибелунгов» в ЛГАТОБе (бывшем Мариинском, позже Кировском театре): «Валькирию» — в 1918, «Зигфрида» — в 1923, «Гибель богов» — в 1931, «Золото Рейна» — в 1933. Советская судьба «Тангейзера» оказалась тоже несчастливой (1919 — БТ, 1923 — ЛГАТОБ) и оборвалась в начале 1920-х. «Тристан и Изольда» и «Парсифаль», имевшие такой яркий отклик в культуре Серебряного века, на советской сцене не были исполнены ни разу — ни до, ни после войны! Наибольшую популярность, по сравнению с другими названиями, сохранил за собой в советское время находившийся на подозрении в «мистицизме» и «клерикализме» «Лоэнгрин». Хотя его постановочная история тоже не кажется триумфальной (1923 — ЛГАТОБ и БТ, 1926 — Харьков, 1934 — Свердловск), все же, например, со времени своего возвращения в 1923 году на московскую сцену после длительного отсутствия (с 1908 года) по 28 мая 1936 года он постоянно находился в репертуаре Большого театра и был показан там ровно сто раз, намного опередив в этом рейтинге другие вагнеровские названия¹. Попытка вернуть его в репертуар была предпринята в 1941 году при участии С. Городецкого и В. Коломийцева, предложивших новый перевод либретто, который рассматривался в Большом театре², однако, по понятным причинам, уже не мог прозвучать с его сцены.

Несомненным «пиком» вагнеровской «биографии» на советской сцене выглядит 1923 год. Именно в течение него на сцене петроградского ГАТОБА

¹ Данные о количестве состоявшихся спектаклей приводятся по: *Себина, Е.* Рихард Вагнер на сцене Большого театра Москвы // Рихард Вагнер в России. Т. 2. С.288.

² См.: *Городецкий, С.М., Коломийцев В.П.* «Лоэнгрин» — либретто оперы [1941] // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 9749.

были поставлены сразу четыре вагнеровских оперы — «Риенци», «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Зигфрид» (последняя — единственный раз за советский период), а в Большом театре — «Лоэнгрин». Но объяснением этому служит лишь «датский» повод: 40-летие со дня смерти немецкого гения.

Отсутствие подобной реакции десятилетием позже на более «круглую» дату несомненно свидетельствовало об утраченных надеждах на полноценное вхождение его в советскую культуру.

III.4. Глинка

На пороге XX века фигура и музыкальное наследие М.И. Глинки были в России мифологизированы более, чем биография и творчество какого бы то ни было другого классика — отечественного или иностранного. Эта мифологизация опиралась на давнюю и мощную традицию. Еще в 1860-е годы, то есть в эпоху, предшествовавшую «серебряному веку», в центре музыкально-идеологических схваток оказалась «война» В.В. Стасова и А.Н. Серова вокруг двух оперных творений Глинки — «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы»¹. Тогда-то и был выкован монументальный образ «пролагателя новых путей», «солнца» и «отца русской музыки». Этой мифологии суждено было пройти сквозь горнило разнообразных испытаний,

¹ См., например: *Стасов, В.В.* Верить ли? Письмо к псевдониму: три звездочки [Письмо к Ц. Кюи] (1866) // *Стасов, В.В.* Избр. соч.: в 3 т. Живопись. Скульптура. Музыка / ред. Е.Д. Стасова [и др.]. М., 1952. Т. 1. С. 141-151. Начав с критики серовской «Рогнеды» и попутно целясь в другие «мишени» (прежде всего, в итальянскую романтическую оперу), Стасов подробно останавливается здесь на судьбе глинкинского наследия в русской культуре. По его мнению, «поклонение 'Жизни за царя' было только поклонением обычному итальянскому пению, слегка переделанному на русские нравы» (Там же. С. 145), особую же роль в успехе оперы сыграл «патриотический сюжет» (Там же). Переходя далее к «Руслану», он обвиняет русское общество в полном небрежении к этому, с его точки зрения, шедевру, гонения на который возглавил в его глазах именно Серов.

преследовавших глинкинское наследие на протяжении XX столетия, но выжить, мимикрировать и утвердиться еще более твердо и несокрушимо¹.

Однако революция, пересматривавшая с пристрастием список «предтеч» новой культуры, должна была определить заново и положение в ней Глинки.

Еще с дореволюционных времен в популяризаторской литературе за Глинкой прочно закрепилась репутация «барина» и «лентяя». Образ героя в описаниях биографов, как правило, модулирует от «гуляки праздного» к страдальцу, преследуемому недугами, но в краткие творческие «эпохи» преодолевающему свою леность и гнет неблагоприятных внешних обстоятельств (семейные неурядицы, невнимание публики, италияноманию русского общества)².

Это мнение продолжало воспроизводиться в популяризаторской литературе и позже. Особое звучание оно приобрело в контексте полемики о сути «обломовщины», получившей новые импульсы в эпоху трех русских революций и пореволюционные годы. Верность этой демократической традиции продемонстрировал Ленин, который с конца 1890-х годов постоянно возвращался к этому одиозному в его интерпретации «типу русской жизни»³. Тема «обломовщины» возникала и на партийных съездах.

¹ См. об этом: *Валькова, В.Б.* «Солнце русской музыки». Глинка как миф национальной культуры // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения / общ. ред. Н.И. Дегтярева, Е.Г. Сорокина. М., 2006. Т. II. С. 17-25.

² *Баунов, С.А.* М.И. Глинка. Его жизнь и музыкальная деятельность. Биографический очерк С.А. Баунова. С портретом Глинки и музыкальным приложением, состоящим из выбора его произведений для фортепиано и пения. СПб., 1892; *Веймарн, П.П.* Михаил Иванович Глинка. Биографический очерк. Составил П. Веймарн. М., 1892; *Вальтер, В.Г.* Русские композиторы в биографических очерках. СПб. Вып. I., 1907.

³ В ленинских работах «Развитие капитализма в России» (1899), «Некритическая критика» (1900), «Аграрная программа русской социал-демократии» (1902), «Политическая агитация и “классовая точка зрения”» (1902), «Шаг вперед, два шага назад» (1904), «Партийная организация и литература» (1905), «Между двух битв» (1905), «Услышишь... суд глупца» (1907), «Беседа о “кадетовстве”» (1912), «Еще один поход на демократию» (1912). К определению «обломовщина» после революции Ленин прибегал также в работах «О продовольственном налоге» (1921), «О новой постановке работы СНК и СТО (1922), «Заметки публициста» (1922), в речи на заседании коммунистической фракции

Помимо XI съезда ВКП(б) в 1922 году, когда ее вновь поднял сам Ленин, в 1930 году — на XVI-м, где Л. Каганович указывал на «обломовские» темпы культурного строительства, и в 1934 — на XVII «съезде победителей», где Бухарин прибег к сопоставлению старой России, охарактеризованной как «страна Обломовых», с новой — индустриальной¹.

Личностные характеристики «гения русской музыки» в 1920-е — начале 1930-х годов вполне согласуются с этим идеологическим фоном. Глинка-«Обломов» в подтексте этих писаний символизирует Россию, разрыв с которой окончательно свершился.

Современничество в соответствии со своей художественной идеологией также не испытывало особого интереса к творчеству первого русского классика, что стало очевидным еще до революции. Как констатировала серьезный знаток русской периодической печати Т.Н. Ливанова, «достаточно просмотреть модернистскую прессу 1912—1917 годов, чтобы убедиться в полном отсутствии интереса к Глинке»². Это отсутствие интереса ощутимо в дальнейшем и в пореволюционной современнической прессе и связано в большой степени именно с оценкой специфических качеств его музыки и творческой личности. Так, тезис о дилетантизме Глинки варьируется в «Истории русской музыки» Л. Сабанеева. В его интерпретации Глинка предстает дарованием, впитавшим различные, преимущественно западные, влияния, но при этом неспособным серьезно соперничать с крупнейшими композиторскими талантами Запада³. Снискавший славу создателя «русского стиля» он, тем не менее, по мнению

Всероссийского съезда металлистов «О международном и внутреннем положении Советской республики» (1922).

¹ Судя по иронической реплике героя набоковского «Дара» Федора Годунова-Чердынцева, alter ego своего автора, — «“Россию погубили два Ильича” — так что ли?» (Гл. I), — русская эмиграция также не осталась в стороне от дискурса «обломовщины».

² Ливанова, Т.Н. Б.В. Асафьев и русская глинкаiana // М.И. Глинка: сб. материалов и ст. / под ред. Т.Н. Ливановой. М.; Л., 1950. С. 357. Это наблюдение подтверждается библиографией работ о Глинке. См.: Библиография / сост. Н.Н. Григорович, О.В. Григорова, Л.С. Киссина, О.П. Ламм, Б.С. Яголим // М.И. Глинка: сб. ст. / под ред. Е.М. Гордеевой. М., 1958. С. 449-704.

³ Сабанеев, Л.Л. История русской музыки. С. 35.

Сабанеева, безуспешно подражает Шопену и Листу. «Склонный к изяществу, а не к монументальности», вопреки репутации основоположника русского симфонизма, композитор «органически чужд» симфоническому жанру. Его программность «этнографична» и «изобразительна» — в отличие от «идейной» программности Берлиоза и Листа. Это позволяет Сабанееву аттестовать «Испанские увертюры» и увертюры к операм, а также «Камаринскую» как «лжесимфонизм». Более того, как заключает Сабанеев, «этот иллюстративизм при огромном авторитете Глинки в России был воспринят как ”завет учителя”, как его идеал, и на долгое время затормозил развитие настоящего монументального симфонического стиля и монументальной звуковой архитектуры у нас»¹.

Но именно все эти свойства, по мысли Сабанеева, становятся, благодаря влиянию Глинки, родовыми чертами русской музыки, берущими свое начало в славянофильстве и официальной патриотической идее, олицетворением которой является «Жизнь за царя». Таким образом, Сабанеев не отказывает Глинке в «наивной идеологии», невзирая на «ничтожное интеллектуальное развитие» композитора. Обобщая дальнейшие рассуждения автора, можно свести их к логической цепочке: этнографизм — славянофильство — русский романтизм — дворянский феодализм — барство — дилетантство — малая продуктивность и т.д. Модернистское западничество высокомерие по отношению к местному «ограниченному» значению Глинки отчетливо проступает в этих аттестациях².

Асафьев, принадлежавший кругу современничества, но воспитанный в атмосфере неизменного пиетета петербургской школы «кучкистов» перед своим родоначальником, оказывался в этой ситуации в сложном положении. Концепция, которая вычитывается сегодня из письменных выступлений Асафьева 1920-х годов, предстает крайне противоречивой. В статье «Кризис

¹ Там же. С. 38-39.

² Распространенность такого отношения подтверждает высказывание другого представителя АСМ: Рославец, Н.А. Семь лет Октября в музыке // Музыкальная культура. 1924. № 3. С. 180.

музыки», опубликованной во втором номере только что созданного журнала АСМ «Музыкальная культура», сам себе отвечая на вопрос по поводу «музыкального наследства» новой культуры — «Что у нас было?», он называет имя Мусоргского. Его дополняют имена Скрябина и Стравинского¹. Но Глинка в этом кратком списке отечественных гениев мирового ранга отсутствует. В то же время в асафьевских лекциях, читанных в стенах Ленинградской консерватории в середине 1920-х годов, было продемонстрировано принципиально иное представление о Глинке. «<...> Мастерство опер Глинки и раскрывающаяся в них музыкальная культура стоят на уровне лучших музыкальных театральных завоеваний Запада»² — вот основной тезис Асафьева, который звучит тем более весомо, что последовательно утверждается перед будущими музыкантами. К этой оценке у Асафьева добавляются такие характеристики, как «меткое критическое чутье» и «высокий личный вкус». Обращает на себя внимание определение «глубокий интеллектуализм», звучащее уклончиво в контексте более ранних высказываний Асафьева. Так, на страницах «Симфонических этюдов» в начале 1920-х годов сенсуалистская, чувственная, а вовсе не рациональная, философская составляющая («гений, музыкант, артист, но не мыслитель») представлена молодым Асафьевым как главное свойство дарования композитора³. Приводя многочисленные примеры глубокой музыкантской осведомленности композитора в прошлом и настоящем музыкального искусства, Асафьев категорически отрицает сами попытки поисков у Глинки «подражаний и внешних стилизационных приемов»⁴.

В почти забытой сегодня, но замечательно точной и емкой, «насыщенной» исторической фактологией брошюре «Глинка и его

¹ «<...> кризис русской музыки, давшей человечеству Мусоргского, Скрябина и Стравинского» (Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Кризис музыки. С. 107).

² Асафьев, Б.В. (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия. М.-Л., 1930. С. 9.

³ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Славянская литургия Эросу // Глебов, И. Симфонические этюды. Пг., 1922. С. 7.

⁴ Асафьев, Б.В. (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия. С. 9.

современники» (М., 1926) его московский коллега К.А. Кузнецов рассматривает феномен первого русского музыкального классика со всем пиететом, ничуть не погрешив в тоже время против объективности. Однако между научными подходами двух музыковедов существует и ощутимая разница. Кузнецов пытается восстановить образ среды, окружавшей и вдохновлявшей Глинку: «Показать неодинокость Глинки, несмотря на отсутствие, в русских условиях, равных в его дни музыкальных творцов»¹. Асафьев, напротив, всемерно подчеркивает огромность масштаба дарования Глинки, резко выделяющего его из довольно скудного музыкальными событиями отечественного контекста того времени, и сопоставимого лишь с первейшими представителями европейской композиторской школы — Моцартом, Бетховеном, Вебером... Кузнецов намеренно подбирает в пару Глинке другие имена. «Глинка и Фильд», «Глинка и Мельгунов», «Глинка и Вьельгорский», «Глинка и Одоевский» — озаглавлены разделы его книги. Вопреки известной традиции принижать значимость итальянского влияния на Глинку (как и масштаб самих итальянских авторов), Кузнецов невозмутимо фиксирует истинное положение вещей:

Итак, ни тени критики, а целостное усвоение итальянской музыки и итальянского музыкального быта. И, главное, современной музыки, современного быта. <...> Он весь — в вопросах вокальной техники, оперной виртуозности, хотя и умеет найти ценное в «инстинктивном чувстве» Беллини, к которому (величине крупной, не только сравнительно с его итальянскими современниками, но крупной и безотносительно) Глинку явно влечет².

Характерно, что в пролетарской прессе Глинка почти не упоминается. В начале 1920-х годов он однажды появляется на страницах рапмовской прессы в сомнительной ипостаси обманутого мужа, изобличающего жену в неверности, напоминающей о скверном анекдоте: опубликованные документы бракоразводного процесса³ охарактеризованы от лица редакции как «новый материал к биографии одного из крупнейших композиторов

¹ Кузнецов, К.А. Глинка и его современники. М., 1926. С. 1.

² Там же. С. 12.

³ Бракоразводное дело Глинки (Из архивных материалов). Публ. и предисл. Н.А. Финдейзена // Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 43-47.

прошлого века, основателя самобитной школы в русской музыке»¹. Аттестация уважительная, но заметно дистанцированная и холодно объективная. Чуждость «барина» современности подразумевается сама собой. Несколько большее внимание было оказано персоне композитора на страницах органа ОРКИМД² журнала «Музыка и революция». Поскольку состав ОРКИМД был «неопределен и текуч»³, на страницах этого журнала высказывались порой музыканты заметно различных вкусов и интересов. Хотя обращения к имени Глинки на страницах этого журнала и можно буквально «сосчитать по пальцам», они отличаются той уважительностью, которая была, по-видимому, воспитана в авторах еще в дореволюционные консерваторские годы. Так, И.Р. Эйгес развивал пусть и не новые применительно к Глинке, но всегда убедительно звучащие «пушкинские» аналогии⁴; выступивший в связи с очередным юбилеем со дня смерти композитора тогдашний редактор Музгиза композитор и критик Е.Б. Вилковир спорил с общепринятыми обвинениями Глинки в «дилетантизме» и «лености», уверенно выдвигая его на роль «предтечи русского народничества»⁵, с одной стороны, с другой же — помещая на заметное место в контексте европейской музыки его времени и даже всей истории оперы; а известный источниковед и историограф В.В. Яковлев, еще несколько лет назад занимавший пост ответственного секретаря журнала АСМ «Современная музыка», — пытался определить место творчества Глинки в истории русского романтизма⁶. Однако эти упоминания в

¹ Приложение к журналу «Музыкальная новь». От редакции // Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 43.

² ОРКИМД — Объединение революционных композиторов и музыкальных деятелей.

³ Согласно вполне справедливой характеристике, данной новому объединению с трибуны Первой всероссийской музыкальной конференции 1929 года Л. Лебединским (Цит. по: Власова, Е.С. 1948 год в советской музыке. С. 89).

⁴ Эйгес, И.Р. Пушкин и Глинка // Музыка и революция. 1926. № 5. С. 2-23.

⁵ Вилковир, Е.Б. М.И. Глинка (К 70-летию со дня смерти). С. 6.

⁶ Яковлев, В.В. Романтизм и русские композиторы // Музыка и революция. 1928. № 19. С. 23-24.

пролетарской прессе, инспирированные приверженцами достаточно традиционных приоритетов, были скорее показательными исключениями.

С наступлением РАПМ на конкурирующие творческие организации¹ имя Глинки и вовсе исчезает со страниц пролетарской периодики. Так, в программном выступлении Л. Лебединского на методической секции Главискусства в 1929 году «Концертная работа в рабочей аудитории» (подробно процитированном нами в первой главе) оно вообще не фигурирует даже хотя бы среди избирательно рекомендуемых к исполнению авторов. Лишь переиздание «Записок» Глинки, являвшееся, несомненно, значительным событием в истории отечественной культуры, вызвало появление в одном из журналов РАПМ маленькой рецензии, написанной, впрочем, также одним из убежденных носителей академической традиции — тем же К.А. Кузнецовым. Но именно он произносит вердикт, который готовы разделить представители и РАПМ и АСМ:

...в Глинке многое связано со старым барством; его фривольность отдает духом XVIII века; его жизненная беспечность — того же, барского происхождения...².

Но и сам А.Н. Римский-Корсаков, комментатор далекого от полемических баталий академического издания «Записок» Глинки, воспроизводит на его страницах утверждения о творческой деградации композитора, усматривая «зловещий симптом» в том, что «в последние годы Глинка все более и более склоняется в своих вкусах к классикам (Гендель, Глюк, Бах, Бетховен)», а «достаточный показатель рокового перерождения его творческих недр» — в стремлении композитора учиться полифонии³.

¹ В результате него в 1929 году ряд ведущих деятелей ОРКИМД переметнулся на сторону РАПМ, а журнал «Музыка и революция», как и само объединение, прекратили существование (См.: *Власова, Е.С.* 1948 год в советской музыке. С. 92).

² *Кузнецов, К.А.* М.И. Глинка. Записки. Под ред. А.Н. Римского-Корсакова. «Академия». Москва-Ленинград. 1930 г. Стр. 568, цена 3 р. 40 к. [рецензия] // Пролетарский музыкант. 1930. № 4. С. 43.

³ *Глинка, М.И.* Записки / под ред., со вступ. ст. и примеч. А.Н. Римского-Корсакова. М.; Л., 1930. С. 23-24.

Так или иначе, сопоставление всех этих высказываний демонстрирует отсутствие единой точки зрения на феномен Глинки на протяжении 1920-х годов. Даже если он и видится кому-то «солнцем русской музыки», то на этом солнце пока еще отчетливо различимы пятна.

В начале 1920-х годов Асафьев уже обобщил основополагающие ценностные характеристики глинкинского творчества, которые, как мы могли заметить, мелькали и в работах других его современников: это «песенность» и «народность», совершенно необходимые, по его мнению, современности. Носителем этих важнейших качеств в полной мере является в его глазах вторая глинкинская опера, которую вслед за Стасовым и другими его сторонниками он чтит как высочайшее достижение русского классика:

...в данную эпоху состояния нашей музыки и нашей музыкальной техники мы должны принять «Руслана» как великое достижение, как альфу и омегу русской музыки и как произведение глубоко народное (что закреплено Ларошем), ибо песенная сущность его мелоса и преобладание вариационной структуры в формах делают это положение безусловным¹.

Именно потому-то, по мысли Асафьева,

...необходимо оправдать «Руслана», как оперу, как театр, и найти подход к его сценическому воплощению².

А. Орлова, восстанавливая постановочную историю оперы до революции, с негодованием писала:

Мученицей нашего времени называл ее В. Стасов. И не без основания. С 1842 по 1917 год лишь один раз, в день празднования столетней годовщины со дня рождения Глинки, опера исполнялась целиком — в том виде, как она была создана композитором³.

Она же указывает, что это памятное исполнение 10 декабря 1904 года в Мариинском театре продолжалось в результате восстановления купюр на 25 минут дольше принятого, хотя и в этом случае без купюр не обошлось (в

¹ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Славянская литургия Эросу. С. 9.

² Там же.

³ Орлова, А.А. Сценическая судьба «Руслана и Людмилы» // Советская музыка. 1954. № 3. С. 75.

арии Руслана во втором акте)¹. Однако та же исследовательница показывает, что традиция «урезывания» глинкинской партитуры продолжилась и в советское время. Возобновление этой постановки в ноябре 1917 года было осуществлено с серьезной поправкой:

Основным и весьма серьезным недостатком этой постановки вновь оказались неоправданные купюры, затемняющие смысл происходящего на сцене и, что самое главное, разрывающие единство симфонической ткани оперы².

Новое возвращение «Руслана и Людмилы» на сцену Мариинки в январе 1925 года отношения к партитуре не изменило. Речь таким образом шла о «реабилитации» этого сочинения, которое нуждалось в ней не меньше, чем и сам ее «классово неблагонадежный автор». Ведь утрата интереса к Глинке явно ощущается в самом количестве упоминаний его имени в работах конца 1920-х годов, среди которых почти нет непосредственно посвященных ему. О Глинке вспоминают лишь «по случаю», по поводу других героев музыкального прошлого России³.

«Заговор молчания» вокруг композитора был прерван в 1931 году постановкой «Руслана и Людмилы» в Большом театре — по существу первой на советской сцене (дир. Н. Голованов, реж. Н. Смолич, худ. П. Соколов), что ретроспективно может быть осознано как знак, предвещавший серьезные перемены в советской художественной политике. Апрельский разгром РАПМ в следующем, 1932 году утверждал окончательную победу новой стратегии — присвоения, интеграции музыкальной классики в советскую культуру.

В постановочном решении оперы непосредственно отозвались идеи ее раннего асафьевского прочтения⁴, связавшего сюжет с солярными мифами

¹ Там же. С. 80.

² Там же. С. 81.

³ Ср.: Библиография [О Глинке и его произведениях] / сост. Н.Н. Григорович, О.В. Григорова, Л.С. Кисина, О.П. Ламм, Б.С. Яголим // М.И. Глинка: сб. ст. / под ред. Е.М. Гордеевой. С. 652-654.

⁴ См.: Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Славянская литургия Эросу // Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Симфонические этюды. Пг., 1922. С. 3-29.

древности¹. Богатый культурный контекст, в который погружено было это действие, включавшее в себя аллюзию и на древнегреческий театр, и на фольклорные южнославянские игрища, и на персидские мотивы, по мнению многих рецензентов, не совпадал с направленностью музыкального содержания². При этом композитору адресовалось не меньше замечаний, чем постановщикам: театр даже упрекали за то, что он

...должен был пересмотреть музыку, но этого не сделал³.

Между тем и в этой постановке также были сделаны обширные купюры. Подобная тактика не отменялась и в дальнейшем.

Но пока на протяжении полутора веков оперные театры расписывались в своей неспособности разгадать загадку «Руслана», словесно закреплялся тезис о его «совершенстве и цельности». В одних случаях, как у Асафьева, это приобретало вид герменевтической интерпретации, которая не просто соперничала в сознании нескольких поколений музыкантов с конкретными воплощениями «коварной» партитуры, но даже «вытесняла» их своей логической стройностью и художественным темпераментом, вдохновенным неистребимой верой исследователя-интерпретатора в доказываемый тезис. В других случаях в ход шла уже и просто демагогия, согласно которой «Руслан» был шедевром, ибо являлся таковым.

Так или иначе, пути реального бытования глинкинской музыки в советской культуре и ее «метафизической жизни» — в музыковедческой и идеологической литературе и журналистике 1930—1950-х годов — серьезно

¹ Сюжет свелся постановщиками к следующим тезисам: «Солнце (Руслан) призвано оплодотворить Землю (Людмила). Заклятый враг Солнца — Мороз (Черномор) похищает у него Землю, покрыв ее снеговым покровом — громадной седой бородой. Солнце (Руслан) отправляется искать Людмилу-Землю, совершает свой зимний путь по мертвым полям и, пройдя положенный путь, находит врага. Оно не убивает его, а отрубает ему бороду (уничтожает снеговую покров) и обретает Землю. Но Земля мертва, холодна, безжизненна, и, лишь согрев ее при помощи своего символа — кольца, Солнце-Руслан возвращает ее к жизни» (Цит. по: *Гозенпуд, А.А.* Русский советский оперный театр (1917—1941). С. 205).

² См.: *Гозенпуд, А.А.* Русский советский оперный театр (1917—1941). С. 205-206.

³ Там же. С. 206.

разошлись. Надо признать, что современность и до сих пор не разрешила этого колоссального противоречия между степенью возвеличивания Глинки и частотой обращения к его оперным партитурам, несоответствие которых поражает в случае этого классика, как ни в каком другом.

В ходе «реабилитации русской истории», а затем и «русского искусства», набравшего ход к середине 1930-х годов под эгидой подготовки новой советской конституции, на Глинку начинают возлагать особые надежды. «Всесоюзный староста» М.И. Калинин, представляя проект конституции, причисляет Глинку к тем выдающимся людям, «которые своим талантом подняли уровень мировой культуры»¹. Однако более серьезной преградой, чем «Руслан и Людмила», к окончательному закреплению за Глинкой «беспроblemной» репутации оказывалась по понятным причинам «Жизнь за царя»². Из-за этой оперы на протяжении нескольких лет «реабилитация» Глинки оставалась частичной, а «экспроприация» его творчества — незавершенной.

До сих пор точкой отсчета попыток приспособления музыки оперы Глинки «Жизнь за царя» к новым идеологически выверенным текстам принято называть середину 1920-х годов, а саму инициативу приписывать в первую очередь драматургу и либреттисту Н.А. Крашенинникову. Между тем, эта хронология требует серьезного уточнения. Можно предположить, что, по-видимому, впервые после революции мысль о переделке либретто в духе входящей в моду актуализации была обнародована еще в 1921 году на страницах газеты «Вестник Театра», которой на тот момент фактически

¹ Калинин, М.И. О проекте Конституции РСФСР. М., 1938. С. 16.

² Помимо одиозных с советской точки зрения содержания и названия, «Жизнь за царя» имела и другие «изъяны», являясь одной из наиболее устойчивых репрезентаций власти: традиционно открывая сезон императорских театров, она всегда предварялась исполнением гимна «Боже, царя храни». Отметим также, что название оперы — официально закрепленное за ним («Жизнь за царя») и обиходное, постоянно употреблявшееся в том числе самим Глинкой («Иван Сусанин»), — чередуются в советской время вплоть до появления новой редакции этой оперы, предпринятой в 1939 году, речь о которой впереди.

руководил Всеволод Мейерхольд¹. Все детали появления этого проекта наталкивают на мысль, что инициатива или исходила от него самого, или получила полную его поддержку. Ученик и соратник Мейерхольда Валерий Бебутов выдвинул проект масштабной модернизации классического наследия. Сам ход приведенных здесь рассуждений вполне согласуется с направленностью практической деятельности Бебутова в этот период: вскоре он приступит к постановке переделанной оперы Р. Вагнера «Риенци» в Театре РСФСР-1 на текст В.Г. Шершеневича под непосредственным руководством Мейерхольда². К исполнению, помимо музыкальных сил, были привлечены драматические артисты, которым поручалась декламация. Мейерхольд, взявший на себя постановку мимических сцен (вместо балетных дивертисментов), рассчитывал на внедрение эстетики цирка: идея, которая увлекала его в это время и в драматических спектаклях, и в разработке принципов физического воспитания актера — биомеханики.

В перечне «нелепых» оперных либретто, которые требуют немедленной переделки, данных в статье Бебутова, упомянута и «неудобная» в новых исторических условиях глинкинская опера:

Может быть, кто-нибудь попытался бы подсочинить к превосходной музыке первой оперы Глинки совершенно новый сюжет?³

Тема сразу была подхвачена. Уже в следующем номере журнала появляется подробно разработанный сценарный план новой версии «Жизни за царя». Под инициалами Н.Ф. скрывалось имя автора — литературного критика Н.Н. Фатова, который входил в круг РАПП и окружения Мейерхольда:

Предлагаю новый сценарий для «Жизни за царя», как он мне представляется. Действие происходит в 1920 году. Место действия — юго-западная Русь. Сюжет взят из последней русско-польской войны¹.

¹ В.Б. [Бебутов, В.М.?] О либретто «Хованщины» // Вестник Театра. 1921. № 87-88. С. 17.

² Спектакль был дважды показан в концертном исполнении в Большом зале Московской консерватории в июле 1921 года (дирижеры А.И. Орлов и А.И. Рахманов), но сценический выпуск его не состоялся из-за закрытия театра 10 сентября того же года.

³ Там же.

Дальнейшие предложения автора во многом также совпадут с версиями будущих сценических переделок первой оперы Глинки середины 1920-х годов. Однако есть и весьма радикальные новшества: так Сусанину, по его мнению, «удобнее дать другую фамилию». И тем более неизбежной оказывается замена подспудно присутствующего в событиях персонажа — собственно царя на ... предреввоенсовета Троцкого, поезд которого теперь собираются захватить поляки. Заняться такой переделкой он публично предлагает Маяковскому.

На это предложение Маяковский косвенно ответил много позже строчками из стихотворного портрета «халтурщика», появившегося в 1928 году, где в сущности грубо открестился от предложения, исходившего фактически вовсе не от Бебутова или Фатова, а от самого Мейерхольда и «мейерхольдовцев»:

Рыбьим фальцетом
бездарно оря,
он
из опер покрикивает,
он переделывает
«Жизнь за царя»
в «Жизнь
за товарища Рыкова»².

Обращает на себя внимание примечание редакции к статье Фатова, за которым вновь со всей очевидностью просматривается фигура Мейерхольда: в ней выражено требование полного изменения текста оперы. Известному

¹ Н.Ф. [Фатов Н.Н.] Новый сценарий для оперы Глинки // Вестник Театра. 1921. № 89-90. С. 12.

² Маяковский, В.В. Халтурщик // Маяковский, В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1958. Т. 9. 1928 / подгот. текста и примеч. В.А. Аругчевой. С. 275-276. Впервые опублик. в журнале «Крокодил» (1928, № 33, сент., под названием «Халтурщики») и в афише «Левой Лефа» (26 сент. того же года под названием «Сов-халтурщик»). Появление фамилии А.И. Рыкова в этом контексте объяснимо тем, что 18 сентября 1928 года в газете «Правда» была опубликована статья Сталина «Коминтерн о борьбе с правыми уклонами», которая обозначила начало открытого конфликта Сталина с так называемой «правой оппозицией», в которую входил Рыков. Унаследовав от Ленина пост председателя Совнаркома СССР, который он к тому времени совмещал с должностями председателя Совнаркома РСФСР и председателя ЦО СССР, он летом 1928 года выступил против проводимой Сталиным в отношении крестьянства политики.

своим радикализмом режиссеру и то вполне абсурдное предложение по переделке, которое было выдвинуто Фатовым, представляется излишне компромиссным.

Таким образом, Мейерхольд и его сподвижники по «Театральному Октябрю» действительно пытались опробовать метод апроприации классического наследия на оперном репертуаре едва ли не раньше, чем на драматическом (как об этом свидетельствовал журналист Рене Фюлеп-Миллер¹).

И, наконец, обращает на себя внимание предложение о конкурсе на лучшее либретто к опере Глинки, который Фатов считал неотложным мероприятием:

Это дело не стоит откладывать, и нужно приняться за него теперь же, и тогда к осеннему сезону первая опера Глинки может вернуться в репертуар наших театров, доставляя и художественное наслаждение и служа целям агитации и пропаганды, являясь первой «советской» оперой².

Как становится ясно из этого пассажа, речь шла в действительности не о возвращении на сцену классического шедевра, а о настоятельной необходимости прихода на нее «советской оперы». Под «советской оперой» совершенно очевидно в этот момент в самих театральных кругах, столь тесно связанных с музыкальным театром, как Мейерхольд и Бебутов, понимается исключительно опера на современный революционный сюжет. На его поиски, во многом безуспешные, и будет в первую очередь нацелен отечественный оперный театр на протяжении всего советского времени. И появление самой первой хронологически советской оперы (трактующей революционную тему на историческом материале) прошло, как видно, незамеченным: опера «Фленго» Цыбина на сюжет из истории Парижской коммуны, о которой уже упоминалось выше, по-видимому, таковой не воспринималась.

¹ *Fülöp-Miller, R.* Fantasie und Alltag in Sowjet-Russland. S. 116.

² *Н.Ф. [Фатов, Н.Н.]* Новый сценарий для оперы Глинки. С. 13.

Предложенный «Вестником Театра» конкурс объявлен не был, но потенциальные его участники вскоре объявились.

В декабре 1924 года на сцене Одесского оперного театра состоялась премьера оперы «За серп и молот» на музыку Глинки с либретто Н.А. Крашенинникова, перенесшего действие в Советскую Россию в период польской интервенции начала 1920-х годов¹. А уже в апреле 1925 года на афише Свердловского оперного театра появилось название новой оперы на ту же глинкинскую музыку на либретто В.Ф. Шершеневича — «Серп и молот»². Обстоятельства действия, как и само название, были откровенно позаимствованы у одесситов. Впрочем, об авторских правах в данной ситуации говорить не приходится — сочинение Глинки экспроприировали для нужд революции.

«Кандидатура» глинкинского сочинения обсуждалась в связи с репертуарными планами ленинградского ГАТОБа на сезон 1925/1926 годов, о чем сообщалось в ленинградской прессе³. Как видно будет из дальнейшего, в то же самое время и московский ГАБТ обдумывает подобную возможность. Но вернуться на столичную сцену ему, пусть даже и в столь преобразованном виде, не удалось, хотя попытки предпринимались и авторами, и театральными дирекциями обоих главных оперных театров страны.

¹ В книге М. Фроловой-Уолкер «Русская музыка и национализм». От Глинки до Сталина» годом одесской премьеры значится 1926 (*Frolova-Walker, M. Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin. New Haven; L., 2007. P. 61*). Б. Штейнпресс (*Штейнпресс, Б.С. Оперные премьеры XX века. 1901—1940. С. 105*) и А. Гозенпуд (*Гозенпуд, А.А. Русский советский оперный театр (1917—1941). С. 117*) указывают 1924 год. В энциклопедических статьях о художественном руководителе Одесского театра оперы и балета этих лет и режиссере этой постановки М.К. Максакове и его сопостановщике А.Г. Борисенко в качестве года премьеры значится также 1924. (См.: Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М., 1998. С. 321; *Пружанский А.М. Отечественные певцы. 1750—1917: словарь: в 2 ч. М., 1991. Ч. 1*). Однако в этих биографических справках постановка называется «За серп и молот».

² *Штейнпресс, Б.С. Оперные премьеры XX века. 1901—1940. С. 267*. Сведений об этой постановке нет ни в книге А. Гозенпуда «Русский советский оперный театр (1917—1941)», ни в упомянутой выше книге М. Фроловой-Уолкер.

³ *Садко [Блюм, В.И.]. Перед оперно-балетным сезоном // Жизнь искусства. 1925. № 27*. На эту публикацию указывает М. Фролова-Уолкер (*Frolova-Walker, M. Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin. P. 361*).

Так, Н.А. Крашенинников попробовал вновь подступиться к глинкинской партитуре, но уже иначе — не перенося действие в другой период, но выдвинув на первый план других исторических героев. По-видимому, основных вариантов переделки было два.

Переименованный клавир «Жизни за царя» (старый заголовок на нем заклеен), сохранившийся в библиотеке Большого театра, озаглавлен как «Козьма Минин»¹. Многослойные пометки и исправления, сделанные в тексте, отражают следы поисков наиболее подходящего варианта переделки. В окончательном виде «заместителем» Сусанина был выдвинут некий крестьянин Григорий Лапшин, а Минин заступил на место царя Михаила Федоровича (упоминания о котором в тексте регулярно заменяются именем Манина). Его спасал Лапшин, обманом уводя поляков, к нему же — в посад — бежал за помощью сын Лапшина Ваня. Соответственно сохранилась и диспозиция Собинин-зять, Антонида-дочь. Однако в списке персонажей (на обороте титула) и в ремарках основного текста есть зачеркивания и поправки, из которых становится ясным, что на роль Сусанина в предварительной версии Крашенинникова выдвигался сам Минин², а Антонида и Ваня соответственно указываются там как его дочь и сын. Зятем Манина становится некий Нефед, заменяющий Собинина. В тексте клавира имя Сусанина то зачеркнуто и заменено на Лапшина или Манина, то нет — понять, какой вид имели промежуточные версии, по этому экземпляру трудно. В целом же текст следует за розеновским и изменения не затрагивают канву событий и отношения героев. Основной акцент в завершающей версии сделан на социальной иерархии. Историческая коллизия обрисована Собининым в I действии:

Слушай дальше,
Минин в Нижнем
Кликнул ключ
Во все концы<...>.

¹ На это издание указал заведующий нотной библиотекой Большого театра Б.В. Мукосей.

² Например, фрагмент партии Сусанина перед приходом поляков передан Минину (с. 198), но уже в сцене в лесу имя Сусанина везде заменено на Лапшина.

Воин храбрый
Князь Пожарский
Призван войско
Возглавлять¹.

Однако паритет двух предводителей народного ополчения нарушен разьяснениями польского Вестника в финале II акта:

С Ярославля побитый
Пожарский не страшен,
Нам страшен посадский мужик.
<...> Торговец иль пахарь
Москалей собрал он
Всех хитрою речью спаял
И казну всю собрал².

Естественно, что правильные политические акценты должны были появиться и в тексте финального «Славься». В варианте Крашенинникова оно должно было звучать так:

Славься, крепися, родная земля,
Празднуй восход ты свободного дня.
Славься навеки весь русский народ,
И клич твой велики священный: вперед³.

А вся опера завершалась теперь славлением Минину:

Вечная слава Минину
Честь Минину Козьме <...>
Вот родины освобожденной друг
Козьма
Минин
Родине навеки друг
Козьма
Минин⁴.

Пытаясь продвинуть свое сочинение на главную сцену страны, либреттист вступил в единоборство с самим могущественным заведующим

¹ Глинка, М.И. Козьма Минин. [Жизнь за царя]. Текст Н.А. Крашенинникова. Текст подведен А.П. Богдановым в 1925 году // ГАБТ СССР. Нотная библиотека. Ко 3087. Режиссерский экземпляр № 67. С. 49-50.

² Там же. С. 107-108.

³ Там же. С. 346-347.

⁴ Там же. С. 352-353, 385. Обращает на себя внимание примечание, написанное от руки на форзаце клавира: «В случае, если перестановка №№ будет встречена отрицательно, — в инсценировке совершенно опускается действие пятое и порядок остается по Глинке в точности». То есть эпилог оперы (у Глинки жанр обозначен, как «Большая опера в 4-х действиях с эпилогом»), по мысли авторов переделки, мог быть в принципе выпущен. Правда, неясно, звучало ли бы в этом случае «Славься».

театрально-музыкальной секцией Главреперткома и по совместительству критиком В.И. Блюмом (Садко)¹. Именно Блюм зорко разглядел политическую ошибочность исторической позиции либреттиста. Второе ополчение Минина, по его отзыву, являлось «националистическим», так как было направлено, как против поляков, так и против казачества, засевшего в Москве, а следовательно, — против восставшего народа. Как указывают современные историки, за действиями Блюма стояли и другие влиятельные лица — участники комиссии Политбюро по обследованию деятельности Главреперткома и Главлита — А.К. Воронский и Г. Лелевич².

В ленинградской «Красной газете» от 8 декабря 1925 года тот же Садко опубликовал статью «Жизнь за ... Минина», в которой вменял автору в вину то, что героем нового сочинения оказывается классовый враг. Крашенинников продолжал бороться за свое детище, подав протест в Наркомпрос. Члены коллегии Наркомпроса, в которую входил, в частности, знаменитый и наиболее влиятельный советский историк этого периода М.Н. Покровский, крамолы в тексте не обнаружили и постановили «вопрос о возможности постановки этой оперы на сцене Б.А.Г.Театра [т.е. Большого — *М.Р.*] отложить до возвращения т. Луначарского»³. Но в дело вмешался со своим протестом Председатель Главреперткома Р.А. Пельше, и оно было поставлено на повестку Президиума Коллегии Наркомпроса. Крашенинников продолжал атаковать Наркомпрос, ссылаясь на успех своего сочинения в Баку⁴, — Главрепертком делал ответные шаги¹. Блюм между тем вел

¹ См. об этом в комментариях к интернет-публикации: Постановление закрытого заседания Президиума Коллегии НКП «Заявление писателя Н.А. Крашенинникова о запрещении ГРК нового текста к опере Глинки “Жизнь за царя”, названной им — “Минин”». 1926. 12 января. [Электронный ресурс] // Открытый текст. Электронное периодическое издание. Нижегородское отделение Российского общества историков-архивистов. URL: <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/nkpros/1926/?id=1287>.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Сведения о бакинском спектакле в существующей литературе крайне противоречивы. А. Гозенпуд называет годом постановки 1926, при этом считая, что в Баку была повторена одесская версия с либретто Н. Крашенинникова под названием «Серп и молот», переносящая сюжет в годы последней русской революции (*Гозенпуд, А.А. Русский*

активную «контрпропаганду» в театральной среде: «<...> тов. Блюм познакомил аудиторию с новым либретто для оперы «Минин» (на музыку “Жизнь за царя”), поразившим аудиторию своей безграмотностью»².

Одновременно за возвращение в афишу глинкинской оперы, но в оригинальной версии, бился Большой театр: «Первые попытки восстановления оперы Глинки в репертуаре Большого театра относятся еще к началу 1925 года. Так, на заседании оперного президиума Художественного совета ГАБТа (13 февраля 1925) было принято решение “возбудить перед соответствующими органами ходатайство о разрешении постановки оперы ‘Жизнь за царя’ в следующем сезоне с первоначально шедшим текстом, обратив внимание на то, что режиссеру-постановщику будут даны указания соответствующего порядка” [ЦГАЛИ, ф. 648, оп. 2, ед.хр. 471, л. 37 об. — Прим. А. Гозенпуда]. Вторично аналогичное решение было принято оперным президиумом 20 марта [Там же, л. 133 об. — Прим.А. Гозенпуда], подтверждено 3 и 10 апреля 1926 года. Однако Репертком отказал в разрешении, так как театр предполагал сохранить старый монархический текст [Там же, л. 22 — Прим.А. Гозенпуда]»³. Параллельно — 9 марта —

советский оперный театр (1917—1941). С. 257). Косвенно с этим согласуется тот факт, что главным режиссером Бакинского театра оперы и балета в 1925 году стал после отъезда из Одессы А.Г. Борисенко — постановщик одесского спектакля (совместно с М.К. Максаковым). Однако М. Фролова-Уолкер (без ссылки на источники) дает другую дату постановки в Баку — 1927 год — и другое название — «Минин». Это различие принципиально: исследовательница утверждает, что в бакинской версии Н. Крашенинников возвращает сюжет в изначальный исторический контекст, выведя на первый его план, как это он делал и в своих московских версиях, Минина (*Frolova-Walker, M. Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin.* P. 61). Более того, в этом случае подразумевается, что бакинская версия была одним из вариантов тех либретто, которые он предлагал на рассмотрение в Москве.

¹ См.: Постановление закрытого заседания Президиума Коллегии НКП «Заявление писателя Н.А. Крашенинникова о запрещении ГРК нового текста к опере Глинки “Жизнь за царя”, названной им — “Минин” ». 1926. 12 янв., коммент.

² Мятешный, С. [Апраксина-Лавринойтис, С.А.] «Омоложение» оперы и балета (Два очередных субботника Модпик’а) // Жизнь искусства. 1926. № 6. 9 февр. С. 8 (на этот источник указывает М. Фролова-Уолкер, однако, без упоминания автора заметки). Ознакомление с либретто состоялось в рамках диспута в Обществе драматических писателей и композиторов под руководством председателя Художественного отдела Главнауки П. Новицкого.

³ Гозенпуд, А.А. Русский советский оперный театр (1917—1941). С. 257.

дирекция Большого театра запрашивала Наркомпрос о возможности постановки оперы «Минин»¹. Цензура оказалась неумолима в обоих случаях.

Обратим внимание, что на этот раз против появления переделки «Жизни за царя», протестовали и круги, близкие Мейерхольду: не только Блюм (Садко), но и Февральский. Однако дирекция ГАБТ продолжала борьбу за опальную оперу. В начале сезона 1927/1928 годов В. Беляев сообщает о планах Большого театра на постановку новой «сусанинской» версии Крашенинникова под названием «Смутное время»². Возвращение глинкинского первенца на отечественную сцену было бы тем более кстати, что 1927 год был отмечен в советской прессе (пусть и скупом) как памятная дата глинкианы³. Как известно, этому проекту не суждено было увидеть свет рампы. М. Фролова-Уолкер, по-видимому, справедливо предполагает, что главной причиной для этого стал «исторический статус Минина» в трактовке советских историков, с одной стороны, с другой же, ужесточение государственного контроля над искусством с момента завершения НЭПа⁴.

Недвусмысленный призыв Маяковского «смести халтуру с искусства», завершавший процитированное выше стихотворение 1928 года⁵, одним из объектов сатиры которого мог стать проект оперы «Жизнь за предреввоенсовета», звучал приговором практике «революционирующих переделок», эпоха которых действительно завершилась к этому времени.

В Репертуарных указателях Главреперткома за 1929, 1931, 1934 года в разделах запрещенных к исполнению сочинений неизменно фигурирует «Жизнь за царя», а также ее переделки «Минин» и «Смутное время»,

¹ См.: Постановление закрытого заседания Президиума Коллегии НКП «Заявление писателя Н.А.Крашенинникова о запрещении ГРК нового текста к опере Глинки “Жизнь за царя”, названной им — “Минин” ». 1926. 12 янв., коммент.

² Беляев, В.М. ГАБТ — в преддверии сезона // Жизнь искусства. 1927. № 41. 11 окт. С. 10. На этот источник указывает М. Фролова-Уолкер (*Frolova-Walker, M. Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin. P. 62.*).

³ Вилковир, Е.Б. М.И. Глинка (К 70-летию со дня смерти) // Музыка и революция. 1927. № 2. С. 3-8.

⁴ *Frolova-Walker, M. Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin. P. 62*

⁵ Маяковский, В.В. Халтурщик. С. 276.

сделанные Н. Крашенинниковым (два этих названия, по-видимому, соответствуют двум вариантам либретто на страницах режиссерского клавира Большого театра)¹. О конкурирующем опусе В. Шершеневича с конца 1920-х годов не вспоминает даже цензура.

В полном согласии с этим окончательным отказом новой власти от глинкинского сочинения была и невысокая оценка качеств самой его музыки. В середине 1930-х годов «Жизнь за царя» продолжала расцениваться в продолжение «модернистской» традиции как произведение, весьма несовершенное с чисто художественной точки зрения².

С точки зрения того, какую репутацию приобрел Глинка к середине 1930-х годов в глазах советских идеологов показателен развернутый очерк, посвященный ему и появившийся в юбилейном 1934 году на страницах главного печатного органа российских музыкантов³.

В итоге этого описания, где словно на весах взвешивается его политическая репутация (живя в эпоху «выхода на историческую арену второго поколения русских революционеров», он «был далек» от декабризма; не был ни «радикальным демократом» ни «идеологом черносотенного лагеря», однако подпал под влияние последнего), Глинка, казалось бы, был близок к тому, чтобы занять место «попутчика» советской власти; но окончательный вывод оказывается категорически не в его пользу. Именно «Жизнь за царя» подписывает приговор потомков: Глинка это — «верноподданный монархист» и «славянофил», «не чуждый западничеству»⁴.

И в 1937 году по-прежнему еще могут быть напечатаны следующие характеристики этого глинкинского сочинения:

Музыкальный язык оперы «Иван Сусанин» эклектичен, на нем сказывается влияние и итальянской условной «оперности» и сентиментальной надрывности русского бытового романса той эпохи. <...>. Для своего времени опера «Иван

¹ См.: *Власова, Е.С.* 1948 год в советской музыке. С. 70.

² *Браудо, Е.М.* История музыки (сжатый очерк). С. 215.

³ *Рабинович, Д.А., Калтат, Л.Л.* У истоков русской национальной школы (М.И. Глинка и его время) // Советская музыка. 1934. № 3. С. 27-47.

⁴ Там же. С. 47.

Сусанин» явилась очень крупным художественным событием. <...> По своим музыкальным средствам и масштабам она находилась вполне на уровне немецкой и французской оперы того периода ¹.

Весьма относительные достоинства, которые снисходительно признаются при сравнении с немецкой и французской оперой первой половины XIX века — совсем не то, что требовалось от общеевропейского классика и его шедевров.

Что же должно было перемениться в официальной культурной политике, чтобы встал и так скоро — уже в 1939 году! — разрешился вопрос о «реабилитации» оперы Глинки, и чтобы ее возвращение на сцену осуществилось именно в виде переделки — под обновленным названием и на новый текст С. Городецкого?

В западной советике рубежной датой истории «реабилитации» Глинки и его композиторского наследия принято считать 1937 год². Помимо «гипнотизирующего» влияния хронологии «большого террора» этот выбор предопределен также официальным обнародованием планов создания оперы «Иваа Сусанин» на либретто Сергея Городецкого и первых результатов готовящейся работы в газете «Советское искусство» от 5 сентября 1937 года. Сергей Городецкий выступил на страницах газеты с обоснованием этого проекта, а также опубликовал фрагмент текста нового либретто оперы, уже переименованной в «Ивана Сусанина»³. Художник Ф. Федоровский рассказал о том, как он видит постановочное решение будущего спектакля ⁴. На той же странице были воспроизведены первые его эскизы к спектаклю (заметим, что, по-видимому, либретто еще не было завершено к тому

¹ *Келдыш, Ю.В.* «Руслан и Людмила». С. 11-12.

² См., например: *Гауб, А.* Глинка в советской идеологии и культурной политике до и после 1937 года. Пер. с англ. А.Н. Успенского // О Глинке (к 200-летию со дня рождения): сб. ст. / ред.-сост. М.П. Рахманова; науч. ред. М.В. Есипова. М., 2005. С. 327-368. Впервые опубликовано в *Journal of Musicological Research*. 2003. Vol. 22. P. 101-134; см. также: *Frolova-Walker M.* Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin. P. 62.

³ *Городецкий, С.М.* Либретто «Ивана Сусанина» // Советское искусство. 1937. 5 сент.

⁴ Он писал: «Одной из важнейших задач, стоящих передо мною, как художником спектакля, является задача воссоздания картины классового расслоения, существовавшего в ту эпоху» (*Федоровский, Ф.Ф.* Эпическая тема // Советское искусство. 1937. 5 сент.).

времени, но художник, вопреки принятой практике работы, уже делал наброски декораций).

Однако, обращая внимание на статью Городецкого, исследователь А. Гауб делает оговорку: «Вопрос о том, как конкретно происходила реанимация оперы, к настоящему времени не вполне изучен»¹. Ссылаясь на монографию о композиторе 1948 года², он предполагает, что сама идея возникла в Большом театре в Москве в 1936 году³. В качестве одной из возможных версий основной причины возвращения к идее переделки «Жизни за царя» Гауб повторяет ту, которую ранее выдвинул норвежский исследователь Йон-Роар Бьеркволл⁴: «<...> Сталин, после осуждения оперы Шостаковича “Леди Макбет Мценского уезда” решил дать композиторам образец, как надо писать, и в качестве последнего остановился на реконструированном “Иване Сусанине”»⁵.

Так или иначе в качестве «отправной» точки для развития описываемых событий стал все же не 1937 год, явивший читателю советской прессы уже довольно «спелые» плоды работы целого творческого коллектива, а более ранние даты. 1936 год представляется по многим причинам ключевым в истории возвращения первой глинканской оперы. Но и ему предшествовал ряд знаковых событий, вписанных в русло идеологической борьбы за восстановление имперского сознания.

Прежде всего директивно уже в 1934 году в специальном Постановлении ЦК ВКП(б) и СНК была восстановлена в правах русская история как дисциплина, направленная на воспитание патриотического духа. По всей видимости, появление этого документа, как и требование создания

¹ Гауб, А. Глинка в советской идеологии и культурной политике до и после 1937 года. С. 347.

² Загурский Б.И. М.И. Глинка. 2-е изд., испр. и доп. Л.- М., 1948. С.52.

³ Гауб, А. Глинка в советской идеологии и культурной политике до и после 1937 года. С. 347.

⁴ См.: *Bjørkvolld J.-R.* «Ivan Susanin», en russisk national opera under to despotier // *Studia Musicologica Norvegica*. Vol. 8.1983. P. 23-24.

⁵ Гауб, А. Глинка в советской идеологии и культурной политике до и после 1937 года. С. 347.

единого школьного учебника истории, стало одним из мероприятий в ходе подготовки к принятию новой конституции СССР.

Процесс «реабилитации» русской истории включил в себя идеологическую кампанию по разоблачению приверженцев идеи «обломовщины», начатую в советской прессе в последних числах января 1936 года критикой воззрений уже покойного (возможно, к счастью для него) знаменитого историка академика М.Н. Покровского как приверженца «варяжской теории»¹, а завершившаяся падением и гибелью Бухарина, находившегося с ним в близких отношениях, и ряда других крупных партийных идеологов². Восстанавливая хронику и логику этих событий, Л. Дымерская указывает, что высказывания об «обломовщине» русского народа и русской истории, во многом повторявшие ленинскую «западническую» риторику, послужили маркером для публичного оправдания выбора первых жертв запланированного «большого террора» и задали новую идеологическую парадигму имперского национализма³.

¹ История карьеры и посмертного развенчания М.Н. Покровского неоднократно привлекала к себе внимание: *Mazour, A.G.* The Writing of History in the Soviet Union. Stanford, 1971; *Enteen, G.M.* The Soviet Scholar-Bureaucrat: M.N. Pokrovskii and the Society of Marxist Historians. Univer. Park, 1978; *Кобрин, В.Б.* Кому ты опасен, историк? М., 1990; *Чернобаев, А.А.* «Профессор с пикой», или Три жизни историка Покровского. М., 1992; *David-Fox, M.* Revolution of the Mind: Higher Learning among the Bolsheviki, 1918—1929. Ithaca; N.Y., 1997; *Чернобаев, А.А.* Историк и мир истории / под ред. С.Ю. Наумова. Саратов, 2004; *Платт, К.Ф.М.* Репродукция травмы: сценарии русской национальной истории в 1930-е годы // Новое литературное обозрение. 2008. № 90. С. 63-85.

² Идеологический разгром «школы Покровского» был завершён выходом в свет двухтомника «Против исторической концепции М.Н. Покровского» (М.; Л., 1939—1940).

³ *Дымерская, Л.* Сталинский антисемитизм в структуре идеологии русско-имперского коммунистического мессианства [Электронный ресурс] // Der Spätstalinismus und die «Judische Frage» / hg. V. L. Luks. Köln; Weimar; Wien, 1998. URL: <http://berkovich-zametki.com/AStarina/Nomer18/Dymerskaja1.htm>. Интересно в этой связи сравнить комментарии к тезису «обломовщины», появившиеся в партийной прессе в начале 1936 года, и — за два года до этого — в соответствующей весьма объемной статье из «Литературной энциклопедии», где она уверенно соотносится с наследием «крепостнической России» (См: *Архангельский, В.* Обломовщина // Литературная энциклопедия: в 11 т. [М.], 1934. Т. 8. Стб. 165-172).

С «реабилитацией» исторического прошлого России¹ была напрямую связана и «реабилитация» русского искусства.

Проблема национального в советской культуре 1930-х годов имела два аспекта: восстановление погрязших в ходе предшествующего десятилетия прав на русскую идентичность и конструирование национальных идентичностей культур советских республик как составляющих создаваемой общности «советская культура». Вместе они и должны были образовать новую идентичность «советский народ»².

Резолюция по докладу Луначарского на Первой Всероссийской музыкальной конференции, состоявшейся весной 1929 года, констатировала:

Новая музыка нашего времени может быть создана лишь на основе взаимодействия музыкального творчества всех народов СССР³.

В соответствии со стратегией, обозначенной в начале 1930 года на Всероссийском совещании по вопросам музыкального театра, в повестку которого, помимо традиционных призывов к раскрытию революционной проблематики времени и к массовости в оперном жанре, вошел новый тезис о проведении конференций республиканских композиторов, начинается движение к созданию национальных академических школ. «Построение национальных школ» в различных братских республиках будет в течение ближайшего десятилетия осуществляться силами «делегатов» из центра. Подобная, по существу своему миссионерская, деятельность ориентировалась на воссоздание в новых национальных образованиях традиционной западноевропейской структуры музыкальной культуры с ее

¹ См. об этом: *Brandenberger, D.* National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931—1956. Cambridge, 2002; *Epic Revisionism: Russian History and Literature as Stalinist Propaganda* / ed. by K.M.F. Platt and D. Brandenberger. Madison, 2005; *Платт, К.Ф.М.* Репродукция травмы: сценарии русской национальной истории в 1930-е годы. Пер. с англ. Т. Вайзер // Новое литературное обозрение. 2008. № 90. С. 63-85.

² См. подробнее об этом: *A State of Nations: The Soviet State and Its Peoples in the Age of Lenin and Stalin* / ed. by Ronald G. Suny and Terry D. Martin. N.Y., 2001.

³ Резолюция по докладу А.В. Луначарского. I Всероссийская музыкальная конференция // Пролетарский музыкант. 1929. № 4. С. 33.

иерархией, концентрирующей вокруг институтов филармонической организации и оперного театра с их репрезентантами — симфоническими, камерно-инструментальными и музыкально-драматическими (оперой, балетом, музыкальной драмой и комедией) жанрами.

Заветы «Могучей кучки» с ее приоритетом национальной самобытности были восприняты в этой ситуации как наилучший рецепт¹. Выдвижение кучкизма в качестве эстетического и стилистического ориентира советской музыки потребовало переосмысления многих оценок революционной поры, связанных с ним. Тот «культ абсолютной ценности всех проявлений народа-богатыря», «живое и могучее отрицание европеизма и прогресса вообще», присущие идеологии «Могучей кучки», о которых не без уважения писал Л. Сабанеев, никак не вписывались в атмосферу огульного отрицания и осмеяния исторического прошлого — самого образа «богатырской Руси». Но в начале 1930-х годов новая тенденция времени еще не казалась столь очевидной даже для тех, кто привык шагать с ним в ногу. «Реабилитация» русской истории в советском музыкальном искусстве прошла несколько этапов. Завершающим — можно считать появление в 1939 году оперы «Иван Сусанин». Предшествовали ему такие важнейшие события как постановка оперы-фарса А. Бородина «Богатыри» на новый текст Демьяна Бедного в Камерном театре А. Таирова и ее показательный разгром в середине ноября 1936 года, а также работа М.А. Булгакова и Б.В. Асафьева над оперой «Минин и Пожарский» для Большого театра, которая началась в июне 1936 года и оборвалась в апреле 1938-го.

Эти обстоятельства непосредственно подготовили идеологическую акцию по созданию «Ивана Сусанина».

¹ Гнесин, М.Ф. Черкесские песни. Публ. Шабан Шу // Музыкальная академия. 1993. № 3. С. 192. Впервые опубл. в журнале «Народное творчество». 1937. №12.

В связи с заказом Большого театра на оперу «Минин и Пожарский»¹ возникает важный вопрос: почему неоднократные попытки переделок того же сочинения десятилетие тому назад встретили ожесточенное сопротивление идеологов, а теперь предложение было поддержано (а скорее фактически инициировано — одновременно и единодушно!) и театральной дирекцией, и верховной властью (в частности, в лице Керженцева)? Как указывает М. Фролова-Уолкер, автор актуализирующих версий той же оперы 1920-х годов законно усмотрел в деятельности Городецкого следы плагиата: «Городецкий помогал Крашенинникову во времена ранней неудавшейся попытки поставить спектакль в Большом, он был явно знаком с опусом Крашенинникова»². Конечно, дело можно представить таким образом, что более известный и талантливый литератор Городецкий выиграл заочное соревнование у одиозного виршеплета. Однако в действительности разговор шел не о персоналиях: «Иван Сусанин» был рожден коллективными усилиями художественного руководства Большого театра, а не личной инициативой либреттиста, как десять лет тому назад, пусть и шедшего в русле складывавшейся моды на переделки оперных шедевров. Кроме того, сам Крашенинников, как мы теперь понимаем, также воспользовался идеей Бебутова и сценарной канвой Фатова.

¹ Подробнее о судьбе этого замысла см.: *Булгаков, М.А.* «Минин и Пожарский» (либретто). Публ. М. Козловой. К истории создания оперы Б. Асафьева // Музыка России. Музыкальное творчество и музыкальная жизнь республик Российской Федерации: сб. ст. / ред. Е. Грошева и др.; сост. А. Григорьева. М., 1980. Вып. 3. С. 213-228; Переписка Б.В. Асафьева с М.А. Булгаковым (1936—1938). [Публ. и коммент. А. Павлова-Арбенина // Там же. С. 262-297. *Соколов, Б.В.* «Минин и Пожарский» [Электронный ресурс] // *Соколов, Б.В.* Энциклопедия булгаковская. М., 1996. С. 341-347; а также: *Раку, М.Г.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. С. 498-507. Гл. IV.5. («Вторая опала “Минина”»).

² *Frolova-Walker, M.* Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin. P. 62. Действительно, логика изменений в «Сусанине» явно идет в фарватере предложений Крашенинникова в «Козьме Минине»: везде, где шла речь о царе, возникает Минин. Его избирают вождем ополчения (тогда как раньше собор избирал царем Михаила Федоровича), поляки выступают в поход против него (а не для того, чтобы захватить Михаила Романова), его, а не царя, разыскивают они близ Костромы.

М. Фролова-Уолкер замечает: «В отчаянии Крашенинников даже предложил поставить конкурирующую версию в Ленинграде, но это только показывало, как мало он осознавал ситуацию. Будущий “Сусанин” Большого позиционировался как настоящий, подлинный “Сусанин”, в чем-то более близкий глинкавским намерениям, чем версия 1839 года»¹. И так, работа Большого подавалась не как «переделка» старой оперы на новый лад, а как восстановление первоначального замысла композитора.

«То, что не вызывало возражений в конце 1920-х, стало невообразимым десятью годами позже», — замечает исследовательница². Однако, как мы видели, дело обстояло не совсем так: именно в конце 1920-х проект по переделке либретто не был принят официальными инстанциями, теперь же был ими инспирирован. Можно увидеть в этом «идеологическом кульбите» знак принципиальных перемен в отношении к классическому наследию. В этом смысле параллелизм двух событий — разгрома таировского спектакля и «мининского» заказа Большого театра — говорит сам за себя.

Однако поскольку Булгаков счел неэтичным сменить соавтора, не прислушавшись к советам руководства Большого, которые последовали за серьезной критикой в адрес написанной Асафьевым музыки, и возникла мысль о замене одного сочинения на «анти-польский» сюжет на другое, музыкальное качество которого было очевидно несопоставимо более высоким. Одна замена неизбежно предполагала другую — названия и текста самой глинкавской оперы. Мысль эта была счастливой в самом прямом смысле слова. «Минин» указывал политически верное направление поисков сюжета.

Возвращение глинкавской оперы оказалось накрепко связано с «воскресением» сусанинского мифа, которое, как подчеркивает В. Живов,

¹ Ibid.

² Ibid.

состоялось в 1939 году «именно в оперном исполнении»¹. Его судьба в дореволюционной культуре трактовалась теперь как результат незаконной «экспроприации», по характеристике А.Н. Толстого:

Ивана Сусанина, правда, торопливо экспроприировали для царских надобностей, но создан этот трагический образ в одну из самых тяжелых эпох, когда боярство и служилый класс — дворяне — предали русскую землю полякам. И разоренную Москву, ее вытопанное копытами польских коней государство пришлось выручать мужикам и посадским своими силами. Тогда запели в народе про мужичка-старичка Сусанина, с одною хворостиною «похитившего» гордых поляков².

Важнейшей характеристикой Сусанина становится определение его как «последнего, младшего богатыря», сформулированное А.Н. Толстым. Данное всего через год после истории с постановкой бородинских «Богатырей», оно представляется вполне симптоматичным. «Побочной линией» «нового псевдомонархического мотива в идеологии сталинизма и ажиотажа вокруг фольклора и образа богатыря» Л. Максименков называет «превознесение как эталона классических русских опер XIX, трактующих эти темы: Иван Сусанин — богатырь, Руслан — богатырь, Садко — богатырь и т.д.». «Дело Демьяна Бедного», по его мнению, было «эпизодом борьбы за создание советской классической оперы». В самое ближайшее время после «провала, запрета и публичной казни оперы-фарса “Богатыри”»³ началась работа по ее созданию.

«Реабилитация» композитора в сущности началась именно с работы над новым либретто. В комментариях к ней С. Городецкого акцентировано полное доверие не только к музыке Глинки, но и к его исторической «концепции». Более того, она противопоставляется другим — розеновской и иным «ложным» концепциям более поздних времен:

Разработка плана, отделка частей как заново написанных мной, так и розеновских велась совместно П.М. Керженцевым, С.А. Самосудом, Б.А.

¹ Живов, В.М. Иван Сусанин и Петр Великий. О константах и переменных в составе исторических персонажей // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. С. 54.

² Толстой, А.Н. В добрый час! // Известия. 1937. 1 янв.

³ Максименков, Л.В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция. 1936—1938. С. 213.

Мордвиновым. Какие принципы были положены нами в основу работы? Историческая правда. Полная неприкосновенность музыки. Эквивалентность слова и музыки, как эмоциональная, так и стилевая. <...> Глинка был несравненно ближе к исторической правде, чем, например, историк М.Н. Покровский. <...>. Мы переносим время действия с весны 1613 года на позднюю осень 1612 года, в разгар борьбы¹.

В свете событий 1936 года показательное негативное упоминание в этом тексте разоблаченного недавно Покровского. А вот фамилии М.А. Булгакова, работавшего в те годы в литературной части Большого театра, в опубликованных в ходе премьеры материалах не значилось, что тоже понятно — писатель к этому времени находился в беспросветной опале. И однако, его участие в создании либретто в дальнейшем оставалось не просто активным, но вероятно, даже решающим². Что же касается Керженцева, то позже он никогда не фигурировал в качестве участника создания новой версии оперы, что и понятно — через четыре с половиной месяца он будет низвергнут с политического Олимпа. Пока же — в перечисленном Городецким творческом составе — он возглавляет список, и похоже, что за этим стоит не просто соблюдение субординации. Вся история незавершенного проекта «Минина» и его соперничества с неожиданно возникшим на пути к Большому театру «Сусаниным» подсказывает имя подлинного автора замысла переделки глинкинской оперы. Описанные события весны-лета 1937 года вокруг двух этих проектов достаточно проясняют ситуацию: ведя переговоры с потенциальными авторами сразу и о том и об этом, Керженцев лихорадочно взвешивал шансы, ибо неудача означала бы для него катастрофу. Вокруг Керженцева сгустились тучи, чего не мог не ощущать старый «партийный царедворец», сменивший за свою жизнь такое количество постов и сумевший даже после опалы умереть в своей постели. Ему жизненно необходимо было сделать безошибочный выбор. «Минин» не сулил со всей определенностью громкого успеха: музыка Асафьева уже вызывала сомнения в высоком художественном качестве,

¹ Городецкий, С.М. Либретто «Ивана Сусанина».

² См.: Дневник Елены Булгаковой. С. 144, 242.

идейная концепция требовала опоры на проверенные тезисы советской исторической науки, что после осуждения трудов Покровского было весьма проблематичным. В этой ситуации необходимость «вывести из тени» Булгакова, приютившегося в роли завлита Большого театра, чье имя непременно попало бы на афишу, — также не способствовала принятию положительного решения. А главное — появление нового сочинения Асафьева в афише Большого не могло стать громкой акцией, приобрести необходимое по своему резонансу общественное звучание. Такая премьера не смогла бы достаточно выразительно репрезентировать новые политические веяния.

Рождение «сусанинского проекта» для Керженцева стало в значительной степени реализацией той идеи 1920-х, к которой он имел косвенное отношение, поскольку переделанная и переименованная опера Глинки в его книге «Творческий театр», получившей позже устойчивое прозвище «катехизиса пролеткультовской сцены»¹, служила одним из главных положительных примеров решения репертуарного вопроса в ожидании будущего социалистического театра. Приходит на память и оптимистичное определение Фатовым предложенной им в те же годы переделки «Жизни за царя» как «первой советской оперы». Именно такую роль и суждено было сыграть «Ивану Сусанину» образца 1939 года. Но с учетом прошлых ошибок действие не было перенесено в советские времена, а лишь «сдвинуто» в исторически более пригодные для идеологической перелицовки условия. Таким образом, на этом названии все сходилось: реабилитация русской истории; реабилитация русской классики и первого классика из русских композиторов; проверенное качество музыки, в любом случае несопоставимой с ремесленным опусом Асафьева; осторожная трактовка исторических событий, не выводящая на первый план купца Минина и князя Пожарского, а сфокусированная (в отсутствии царя) на

¹ *Золотницкий, Д.И.* Зори «Театрального Октября». С. 289.

фигуре крестьянина и его жертвенном подвиге за Родину; отказ от оригинального либретто в пользу коллегиальной редакции старого текста, уводящей в тень дерзко талантливому Булгакову и выводящей на первый план более «спокойную» кандидатуру Городецкого.

В создании легендарного спектакля 1939 года приняли участие лучшие художественные силы того времени: дирижер С. Самосуд, режиссер Б. Мордвинов, художник П. Вильямс (сменивший в ходе работы Ф. Федоровского¹), балетмейстер Р. Захаров, А. Пирогов, М. Рейзен и М. Михайлов в партии Сусанина, В. Барсова и Г. Жуковская в партии Антонида, Н. Ханаев и Г. Большаков в партии Собинина, Е. Антонова и Б. Златогорова в партии Вани. В. Живов не зря называет «Ивана Сусанина» «замечательным памятником сталинского искусства». «Экспроприированный» глинкинский «Сусанин» в течение 1939—1940 годов был поставлен на сценах еще семи крупнейших театров страны.

Пересозданное и переосмысленное произведение Глинки должно было выполнить в культуре важную роль: в двух программных статьях Ивана Дзержинского (вышедших в столичной прессе в один и тот же день!) от имени «молодой поросли» композиторов автор первой «песенной оперы» выдвигает «Ивана Сусанина» на роль образца для советской оперы². Упреки в эклектизме, адресовавшиеся Глинке еще совсем недавно, теперь легко обходятся им. С. Шлифштейн в соседнем (на той же газетной странице) историческом очерке об опере Глинки дополняет список достоинств оперы Глинки теми, которые с точки зрения современности представляются наиболее ценными: «высокая идейность, народность и реализм»³. Согласно

¹ Однако в том же 1939 году Федоровский оформил постановку «Ивана Сусанина» в ЛГАТОБе им. Кирова.

² *Дзержинский, И.И.* Выдающееся событие // Известия Советов депутатов трудящихся СССР. 1939. 22 февр.; *Он же.* Замечательный спектакль // Советское искусство. 1939. 22 февр.

³ *Шлифштейн, С.И.* Опера Глинки «Иван Сусанин» // Советское искусство. 1939. 22 февр. Характерно, что в рецензии Дзержинского подлинное название оперы автором не

формулировке требования, спущенного «сверху» в середине 1930-х годов, перед композиторами ставилась задача создания не просто «советской» оперы, но «советской классической оперы». Именно такая формулировка прозвучала из уст самого Сталина на судьбоносной встрече его с создателями спектакля «Тихий Дон» в МАЛЕГОТе (композитором И. Держинским, дирижером С. Самосудом и режиссером М. Терешковичем) во время московских гастролей театра в Москве 17 января 1936 года¹. С этой точки зрения «реабилитированная» опера Глинки приобретала в восприятии ее новых слушателей неожиданно современные стилистические черты. Патриотическая героика уравновешенно взаимодействовала в ней с лирикой, общественные и личные интересы устремлялись друг к другу, песенные формы и интонации сочетались с оперными жанрами высказывания, в стиле акцентировалась не инструментальная стихия, давно выдвинутая современной оперой на первый план, а вокальное начало с довольно скромным значением декламационности, но важной ролью хоровых эпизодов. Безошибочной представлялась и сюжетная схема еще недавно столь критично воспринимаемого глинкинского оперного первенца. Венчал ее финал на Красной площади, воплощающий «миф о Москве-столице», набиравший силу в эти годы².

Мотив «Москвы-столицы» подробно разработан и в оперных сочинениях ближайших лет. С этой точки зрения интересно сравнить три оперы — «Тихий Дон» И. Держинского, «В бурю» Т. Хренникова и «Семена

упоминается ни разу, а в очерке Шлифштейна оно вынужденно появляется в приводимых цитатах из русских критиков.

¹ «Товарищ Сталин сказал, что настало время для создания советской классической оперы» (Цит. по: *Богданов-Березовский, В.М.* Советская опера / общ. ред. М.А. Глух. Л.; М., 1940. С. 211-213).

² См. об этом: *Барсова, И.А.* Миф о Москве-столице (20-е—30-е годы) // Искусство XX века: уходящая эпоха?: в 2 т. / сост. и ред. В.Б. Валькова и Б.С. Гецелев: сб. ст. Нижний Новгород, 1997. Т. II. С. 67-81; *Корниенко, Н.В.* «Москва во времени». Об одной литературной акции 1933 года // Октябрь. 1997. № 9. С. 147-157; *Раку, М.Г.* Об одном незавершенном проекте «советской комической оперы», или Квартирный вопрос в Москве-столице // Звуковая среда современности: сб. ст. памяти М.Е. Тараканова / отв. ред.-сост. Е.М. Тараканова. М., 2012. С. 103-132.

Котко» С. Прокофьева. Основу сюжетной коллизии всех этих произведений составляет столкновение «войны» и «мира». В опере Держинского войны не ждут, и она проходит вдали от отчего дома, благодаря чему этот конфликт дистанцирован. В центре действия оказывается социальное столкновение с помещиком Листницким, хотя и спровоцированное войной (ложным известием о гибели Григория и «падением» Аксиньи). Но в двух других, более поздних опусах 1939 года сходство с глинкинским «прототипом» обостряется: мирная жизнь селян в ожидании военной грозы нарушается вторжением врага, причем в «Семене Котко» в этой роли, как и в «Жизни за царя», выступают интервенты. Наряду с мотивами «мирной жизни селян» и «военной грозы» в обеих операх присутствует и мотив деревенской свадьбы. Если в «Тихом Доне» действие сразу начинается со свадьбы Григория и Натальи, то в опере Хренникова и созданном параллельно с ней «Семене Котко» Прокофьева, как и у Глинки, давно ожидаемая свадьба откладывается из-за войны (у Егора Розена: «Что гадать о свадьбе? / Свадьбе не бывать!», в редакции Сергея Городецкого: «Что гадать о свадьбе? / Горю нет конца...»). Когда в «Семене Котко» свадебные приготовления все же начинаются, обряд сватовства прерывается приходом интервентов (событийный ряд представляет собой, таким образом, инверсию «сусанинского» III акта).

Исключив из концепции бывшей «Жизни за царя» «сверхзадачу» — самопожертвование во имя спасения монарха, советский музыкальный театр 1930-х в новых сочинениях замещает его аналогичным мотивом гибели за Ленина, проведенным и в «Семене Котко» и в хренниковском сочинении «В бурю». В последнем, например, отец невесты главного героя, старый крестьянин Фрол погибает от рук кулаков, вернувшись из Москвы с «ленинской грамотой».

Конфигурация сюжетных мотивов вновь обнаруживает неопровержимое сходство с «Сусаниным». Локус «русской деревни» дополняется локусом непроходимого «русского леса», где гибнет герой. А гроза, сопровождающая это убийство — не только неотъемлемый

романтический «топос», но и невольная отсылка к сочинению, послужившему в свою очередь образцом для жанрового оформления глинкинской оперы — «Вильгельма Телля» Россини. Обратим внимание на то, что приметы надвигающейся грозы образуют своего рода «сверхдраматургию» партитуры россиниевского сочинения, написанного в стиле «французской большой оперы».

Закономерен вопрос: в какой степени случайны эти аналогии? То, что в основе этих либретто лежат литературные первоисточники¹, заставляет предположить, что их совпадения обусловлены общей традицией представления героико-романтических сюжетов в опере. Однако целый ряд обстоятельств указывает на возможность сознательного использования глинкинской модели. Например, вся драматургия второго действия «Семена Котко» со сценой сватовства в доме Ткаченко и неожиданного прихода немцев обнаруживает пародическое (в «высоком», тыняновском смысле слова — т.е. лишенное комического пафоса) сходство с аналогичной сценой прихода поляков в «Иване Сусанине», осуществленное не только на сюжетном, но и на собственно музыкальном уровне. Могла ли подобная аллюзия остаться неясной для самого Прокофьева с его неизменно проницательным анализом собственных творческих процессов? В свою очередь, явление советского «Сусанина», по-видимому, нужно рассматривать не только в контексте рецепции музыки Глинки в советской культуре, но и как один из прецедентов поисков советского оперного стиля, не ограниченных постановочной эстетикой. В сущности, эпоха конца 1930-х породила еще один парадокс: заново «сочиненная» опера Глинки стала первой «советской классической оперой», — в том именно смысле, который вкладывали в это определение идеологи советского искусства.

¹ Для оперы Прокофьева литературным материалом послужила повесть «Я сын трудового народа» (1937) В. Катаева (который и выступил в качестве либреттиста соавтором Прокофьева); для Хренникова — роман Н. Вирты «Одиночество» (1935), автор которого написал либретто оперы в соавторстве с А. Файко.

Кроме того, спектакль Большого театра был преподнесен в прессе как олицетворение постановочного канона советского оперного реализма. Б. Мордвинов в газете «Известия»¹, а затем в журнале «Советская музыка»² щедро делился режиссерскими рецептами по созданию советского исторического спектакля, по сценическому воплощению классической русской оперы.

Реабилитация первой глинкинской оперы была маркирована знаменательным совпадением: 1939 год был годом 135-летней годовщины со дня рождения Глинки. Эта лишь относительно юбилейная дата отмечалась в прямом смысле слова во всесоюзном масштабе, сообразном великорусским амбициям советского государства³. Очень поучительно сравнить на этом фоне отношение властей к, казалось бы, куда более «круглой» дате — 100-летнему юбилею Мусоргского в том же году, который отмечался почти исключительно центральными изданиями. Это свидетельствует, без сомнения, о том, что имя Глинки уверенно выдвигается на роль идеологического символа начинавшейся в эти годы новой, националистической эпохи советской истории.

Водораздел, пролеглий между двумя эпохами бытования музыки Глинки в советской культуре, был наглядно обозначен для массовой аудитории яркой репризой знаменитого комика С. Мартинсона в не менее знаменитой музыкальной комедии «Антон Иванович сердится»⁴, вышедшей на экраны уже после начала войны — 29 августа 1941 года. Композитор-авангардист Керосинов в его исполнении перманентно находится в процессе

¹ Мордвинов, Б.А. Как мы работали над постановкой «Ивана Сусанина» // Известия Советов депутатов трудящихся СССР. 1939. № 47. 27 февр.

² Мордвинов, Б.А. Как создавался «Иван Сусанин» // Советская музыка. 1939. № 2. С. 37-42.

³ Юбилейные статьи появились не только в центральной прессе и в изданиях русских провинциальных городов, но и в таких газетах как «Заря Востока», «Комсомолец Таджикистана» или «Красная Чувашия», вышли монографии о Глинке на разных языках народов СССР. Например, Учгиз издал в Ташкенте брошюру Н. Каринцева «Глинка» на узбекском языке Другими героями этой узбекской серии стали Моцарт и Бетховен.

⁴ Ленфильм, 1941. Сценарий — Е.П. Петров, Г.Н. Мунблит. Режиссер — А.В. Ивановский. Композитор — Д.Б. Кабалевский.

создания «Физиологической симфонии в четырех пароксизмах». Свое творческое кредо он излагает в следующем motto: «Музыку нужно не сочинять, а изобретать. <...> Глинка? Этого на помойку». Однако фильм со всей очевидностью демонстрирует, что «на помойку» победившей советской культурой отправлены именно авангардисты. Крах успешной поначалу деятельности Керосинова, зарабатывавшего на безбедную жизнь «песенной халтурой», но грезившего о шедевре «авангардной музыки», совершается в тот момент, когда обнаруживается разительное сходство его новой шансонетки с уличным шлягером «По улице ходила большая крокодила», изблотившее его полную неспособность сочинить самую простую мелодию. Возвращение советской культуры к традиционным ценностям классической музыки подтверждают портреты Бетховена и Римского-Корсакова на стенах консерваторского класса, портреты Глинки и Бетховена, а также и бюст последнего в квартире сурового консерваторского профессора Ивана Антоновича. Его воображаемый диалог с Бахом, явившимся ревнителю классики во сне, и напоминающем о собственных «легкомысленных» опусах, окончательно расставляет идеологические акценты: в новой культуре найдется место и серьезной и легкой музыке, но и та и другая должны создаваться по классическим рецептам. Судя по плачевной участи разоблаченного в своем невежестве и ничтожестве Керосинова, в этой культуре не найдется места только искусству авангарда.

Для музыки Глинки в советской культуре открывается новая эра: знаменитой ноябрьской 1941 года речью Сталина Глинка назначен на роль «одного из лучших сынов русского народа». Поставив в этот ряд Глинку и Чайковского, Сталин воспользовался формулой, уже выведенной советским музыковедением: еще в начале 1940 года журнал «Советская музыка» напечатал статью И. Мартынова под лаконичным заголовком «Чайковский и Глинка»¹.

¹ Мартынов, И.И. Чайковский и Глинка // Советская музыка. 1940. № 1. С. 28.

Сусанинский миф пришелся как нельзя более кстати в годы Отечественной войны. Весной 1942 года в «Правде» появилась статья «Иван Сусанин» за подписью Д. Шостаковича, посвященная показу в Куйбышеве (17 мая) «одной из лучших», по аттестации автора, постановок Большого театра, куда он был эвакуирован в то время:

Высокая идея патриотизма, идея беззаветной преданности народа своей родине нашла в «Иване Сусанине», пожалуй, наиболее сильное выражение, чем в каком-либо ином произведении мировой литературы». <...> Небывалый патриотический подъем, которым охвачен весь советский народ, находит созвучный отклик в великом произведении Глинки. Наша Родина в дни Отечественной войны рождает сотни новых Сусаниных¹.

Недавно еще решительно осужденное на забвение сочинение Глинки теперь больше других отвечает «требованию момента». Теперь, когда сюжет «опальной» оперы был сменен, а текст и само название стали «сусанинскими», хор «Слався» можно было использовать и как символ грядущей победы советской армии². Таково его значение в финале фильма «Зоя», поставленного в 1944 году Л. Арнштамом с музыкой Д. Шостаковича. В pendant устной декларации композитора подвиг Зои Космодемьянской становился продолжением жертвенного деяния костромского крестьянина. В партитуре же Д. Шостаковича весь этот фрагмент, на кульминации которого звучит глинкинская цитата, озаглавлен «Москва», что вписывает его в советскую мифологию «Москвы-столицы». Так музыка Глинки впервые

¹ Шостакович, Д.Д. «Иван Сусанин» // Правда. 1942. 19 мая. В 1943 году на экраны выходит фильм «Партизаны в степях Украины» (реж. и автор сценария И.А. Савченко), музыку к которому написал С. Прокофьев. Драматургические ходы и мотивы явно отсылают к «сусанинскому сюжету»: «народный персонаж» дед Тарас (Б. Чирков) заманивает фашистов на минное поле. То, что он идет на подвиг под разудалое пение народной украинской песни «Ой, Галю» (лейтмотив фильма), придает сцене очевидное сходство с аналогичным эпизодом оперы — сценой в лесу, где Сусанин, отвечая полякам, как бы цитирует тему песни мужского хора из Пролога (также имеющего лейтмотивное значение), но на новый уже текст («Страха не страшусь»). Другие персонажи фильма также имеют свои оперные прообразы: влюбленная пара и внук Тараса аналогичны по драматургической функции Собинину, Антониде и Ване. Эти параллели указаны Ю.Г. Хаит.

² Обратим внимание на свидетельство Е.С. Булгаковой о первой реакции советской аудитории на перелицовку «Слався» в первом общественном показе обновленной оперы Глинки: «Почему не было бешеного успеха “Слався”? — Публика не знала, как отнестись» (Дневник Елены Булгаковой. С. 241).

поставлена в параллель к современности. Обоснованию и усилению этой аналогии и посвятит себя советская глинкиана в ближайшие годы.

В 1945 году актуальная идеологическая роль «Сусанина» была упрочена новой постановкой Большого театра, осуществленной дирижером А. Пазовским, режиссером Л. Баратовым, художником П. Вильямсом. Ее стилистика воспроизводилась в кадрах вышедшего на экраны сразу после войны фильма Л. Арнштама «Глинка»¹ — тех, что были посвящены изображению исторической премьеры «Жизни за царя». Сцены из оперы были представлены в этом фильме непривычно развернуто и выполняли роль кульминации всего фильма. Как с удовлетворением констатировал маститый музыковед А. Оссовский,

...опера Глинки, «экспроприированная» у народа, ныне возвращена народу, для которого она и была создана. Великое произведение воскресло к новой жизни в условиях советской культуры².

Для посмертной реабилитации классика важно было скорректировать не только сюжет его первой оперы, но и заново пересказать его собственную биографию, создать приличествующий рангу и заданному масштабу портрет вновь обретенного классика. Речь шла о необходимости полностью переписать и кодифицировать основные положения глинкианы. Невозможно переоценить роль Асафьева в этой государственной акции. Его соратница Т.Н. Ливанова, уже забывая, что на протяжении полутора десятков лет Глинка в советской культуре, если и не был *persona non grata*, то по крайней мере считался далеко не самым благонадежным из художников, писала в начале 1950-х годов:

...Б.В. Асафьев выходил на правильные позиции, шел навстречу советскому народу и потому его деятельность получила настоящую поддержку. За Глинку стояла наша художественная политика, осуществляемая правительством и партией. За Глинку стоял весь советский народ, все шире и шире впитывающий его

¹ Мосфильм, 1946. Режиссер и сценарист Л.О. Арнштам. Композитор — В.Я. Шебалин.

² Оссовский, А.В. Драматургия оперы «Иван Сусанин» // М.И. Глинка: сб. материалов и ст. / под ред. Т.Н. Ливановой. М.: Л., 1950. С. 70.

драгоценное наследие. За Глинку стояли наши театры, наши превосходные певцы, вся наша богатая оперная культура¹.

В начале этой «борьбы за Глинку» потребовалось исключить биографию Глинки и его самого из контекста темы русской «обломовщины». Это не обинуясь признает та же Ливанова, акцентируя заслуги в этом Асафьева:

Ему принадлежит заслуга создания новой биографии великого классика русской музыки, навсегда разрушившей легенду о “гуляке праздном” и восстановившей подлинный облик гениального русского художника².

Действительно, для Глинки в 1940—1950-е годы пишется «новая биография». В 1940-м году Асафьев завершает работу «Глинка в его музыкальных воззрениях», где в пику изданию «Записок» Глинки 1930 года с комментариями А.Н. Римского-Корсакова, «исходящими из той же концепции о Глинке — капризном артисте»³ (как обобщает их смысл Ливанова) и — по умолчанию — в полемике с некоторыми собственными ранними высказываниями (они приводились мною раньше), Асафьев отстаивает мысль о высоком интеллектуализме композитора.

Государственным заказом поистине «стратегического значения» стала начавшаяся после переезда Асафьева в Москву во время войны работа комиссии «Глинка и его современники», которую закономерно он сам и возглавил. В 1943 году Асафьев публикует серию статей «Через прошлое к будущему», где осуждает «немецкое в музыке», опираясь на пример Глинки, чей творческий опыт «раскрывает яркие и убедительные для всего последующего развития русской музыки стремления постигать все гениально-общечеловеческое в европейской музыке, в том числе и у германских гениев музыки, и со всем упорством таланта, вскормленного родиной, предостерегать себя от подчинения “немецкой колее”,

¹ Ливанова, Т.Н. Б.В.Асафьев и русская глинкиана. С. 364.

² Там же. С. 388.

³ Там же. С. 382.

механизирующей сознание»¹. Одним из главных результатов работы комиссии и стало появление его книги «Глинка» (М., 1947). По определению Ливановой, ею «миф о Глинке-барине разрушен навсегда»².

Рубежи борьбы за «нового Глинку» пролегли по хорошо освоенным «территориям» раннесоветских представлений о композиторе: оценке значения «позднего этапа жизни и творчества», характеристик «дружеского круга и его влияния на Глинку» и особенностям «политического портрета» композитора. Отдельной проблемой оставался генезис его творчества, который необходимо было заново определить в рамках «борьбы с космополитизмом», развернувшейся на исходе 1940-х годов.

Новые позиции глинкианы были кодифицированы самим официальным статусом их создателя: в течение 1940-х годов «милости кремлевского двора» сыпались на голову Асафьева как из рога изобилия. Две Сталинские премии, 1943 и 1948 года, орден Ленина в 1944-м, звание действительного члена АН СССР в 1943-м (Асафьев стал «полным академиком» — единственным среди коллег по цеху) и народного артиста СССР — в 1946-м.

Поскольку завершающий глинкинский труд Асафьева и по сей день является главным трудом отечественной глинкианы, трактовка этих проблем Асафьевым хорошо известна: в целом она сводится к тезисам о негативном воздействии на Глинку сомнительного круга «друзей» (в первую очередь «реакционера Кукольника»), в поздние же годы — «мрачной николаевской эпохи», а также о несомненном «декабризме» композитора. Это последний мотив — уже разработанный ранее в советских биографиях Пушкина — Ливанова очень точно охарактеризовала как «основу всего» в асафьевской концепции.

Для того чтобы доказательно «вписать» Глинку в контекст декабризма, необходимо было создать образ «идейного» художника, поборов при этом устойчивые представления о нем, которые базировались и на апокрифах,

¹ Цит. по: *Ливанова, Т.Н.* Б.В.Асафьев и русская глинкиана. С. 375.

² Там же. С. 370.

кочующих в среде петербургских музыкантов, и на документальных материалах его жизни¹. Асафьев не только не располагал прямыми доказательствами какого-либо радикализма политических воззрений Глинки, не только не имел возможности оперировать фактами его причастности к либеральным кругам (кроме единственного — отроческого общения с Кюхельбекером), но вынужден был учитывать выражения откровенной симпатии Глинки в адрес Николая I и его поведения в момент бунта², притом, что «Записки», по всей очевидности, не предназначались для печати, по крайней мере при жизни композитора³. Это предопределило методологические подходы к созданию «новой биографии» Глинки:

Стремясь воспроизвести саму психологию Глинки, понять истинные мотивы его поступков и оттенки его мыслей и мнений, Б.В. Асафьев, быть может, продвигается иногда слишком гипотетическим путем...⁴.

В этом смысле подход ученого до некоторой степени аналогичен художественно-беллетристическому, который был щедро представлен послевоенными художественными биографиями Глинки и фильмами о нем

¹ Так, автор дореволюционного биографического очерка о Глинке, отмечая его невзыскательные литературные вкусы и отсутствие интереса к новейшим художественным сочинениям, пишет: «Еще более холоден был Глинка к вопросам политическим и общественным. Свидетель декабрьского бунта 1825 года, в котором участвовали некоторые его товарищи и его недавний еще воспитатель Кюхельбекер: свидетель крымской войны, обнаружившей все недостатки предшествующего государственного режима — Глинка стоял вдали от всех прогрессивных начал, пробивавших себе дорогу в русском сознании, и всю жизнь придерживался консервативных понятий, усвоенных им в юности» (*Вальтер, В.Г.* Русские композиторы в биографических очерках. СПб., 1907. Вып. I. С. 11). См. также: *Базунов, С.А.* М.И. Глинка. С. 17; *Веймарн, П.П.* Михаил Иванович Глинка. С. 49; *Глинка, М.И.* Записки / подгот. А.С. Розанов. М., 1988. С. 26-27.

² «До сих пор у меня ясно сохранился в душе величественный и уважение внушающий вид нашего императора. <...> Он был бледен и несколько грустен; сложив спокойно руки на груди, пошел он тихим шагом прямо в сердце толпы и обратился к ней со словами: “Дети, дети, разойдитесь”» (*Глинка, М.И.* Записки / подгот. А.С. Розанов. М., 1988. С. 26).

³ В письме Н.В. Кукольнику от 12 ноября 1854 года композитор так охарактеризовал свою затею с воспоминаниями: «Пишу я эти записки без всякого покушения на красоту слога, а пишу просто, что было и как было, в хронологическом порядке <...>» (Цит. по: *Розанов, А.С.* Предисловие // Там же. С.3).

⁴ *Ливанова, Т.Н.* Б.В. Асафьев и русская глинкиана. С. 370-371.

Л. Арнштама и Г. Александрова¹. То, что издание монографии Асафьева «Глинка» и присуждение Сталинской премии фильму одноименному фильму Л. Арнштама датированы одним и тем же 1947 годом (книга была премирована в следующем — 1948 году), подтверждает, что и популяризаторская кинематографическая биография, и солидное музыковедческое исследование являлись частью одного масштабного государственного заказа. Его выполнение предвляло идеологическую акцию 1948 года, в которой Асафьеву пришлось принять деятельное участие, выступив одним из зачинщиков борьбы против космополитизма на музыкальном фронте.

Появление ряда вымышленных моментов и целых сцен в популярных кинобиографиях Глинки при всем их откровенном идеологическом прагматизме нужно признать закономерным для избранного жанра². Куда важнее то, что «догадок» и «допущений» в трактовке биографии композитора не избегала советская наука о музыке. Художественный кинематограф и музыковедение шли здесь в одном направлении. Сходными были и интерпретации ряда проблем творчества. Вряд ли это происходило в результате пристального обоюдного интереса к работам друг друга, естественнее предположить, что за этим единодушием стояли требования, недвусмысленно выдвигавшиеся идеологической конъюнктурой.

Но достоверность образа «нового Глинки» нуждалась еще в дополнительных исторических доказательствах. Тем, кто пришел в гуманитарную науку вслед за титулованным музыковедом-академиком, оставался единственно возможный путь: искать документальных или

¹ Мосфильм, 1952. Сценаристы — П. Павленко, Н. Тренева, Г. Александров. Режиссер — Г. Александров. Переговоры о работе над этим кинофильмом шли с С.С. Прокофьевым, но композитор был уже серьезно болен и отказался. Музыка написали В. Щербачев и В. Шебалин.

² Подробнее о кинематографической «глинкиане» см.: *Frolova-Walker, M. Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin*. P. 70-71 (раздел «Glinka at the movies»); *Паку, М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи*. С. 527-533. Гл. IV. 7. («Глинка как «умный художник»»).

демагогических подтверждений созданного мифа. Особенно активно они «добывались» в начале 1950-х годов. Борьба с биографическими источниками становилась непримиримой. Воспоминания целенаправленно подвергались редактуре, которую никто даже не собирался скрывать. Вот как прокомментировала А. Орлова, редактор сборника «Глинка в воспоминаниях современников», принцип отбора материала:

То, что Глинка оказался жертвой общественных условий своего времени, понимали немногие. Лишь В.А. Соллогуб попытался объяснить трагедию композитора. Однако неумение разобраться в сложной проблеме взаимоотношений Глинки со «светом», с «двором», привело автора мемуаров в тупик. <...> Несмотря на то, что Соллогуб — чуть ли не единственный из современников Глинки, поставивший вопрос о его трагедии не только в личном, но и в общественном плане, нам пришлось отказаться от включения в настоящий сборник его воспоминаний — противоречивых, путаных и в значительной части порочных. <...> Не вошел в сборник рассказ крепостного Глинок А.У. Нетоева в передаче неизвестного лица. Рассказ этот не вносит ничего нового в наши представления о Глинке; кроме того, записанный со слов неграмотного старика, не способного проверить точность своих слов, он содержит значительную долю вымысла (вплоть до того, что Глинка «помогал» А.Ф. Львову писать царский гимн)¹.

Не только свидетельства современников о Глинке, но даже свидетельства Глинки о самом себе ставятся под сомнение во всех тех пунктах, которые противоречат глинкинскому образу в советском музыкознании. Один из важнейших — заметная аполитичность композитора. Именно политически окрашенная целенаправленная идейная борьба «за прогрессивное искусство» становится с легкой руки интерпретаторов главным делом жизни Глинки и его «соратников»:

...Глинка в этом деле — ведущий художник, как ни старается он в «Записках» представить себя человеком вполне равнодушным к социальным и политическим заверениям².

Как бы ни пытался Глинка «выкрутиться», его политическая платформа все равно будет вычитана из самых разнообразных, но всегда не относящихся к этому делу заявлений. А все «ошибочное» и «идеологически реакционное» в его «Жизни за царя» будет объявлено результатом тлетворного влияния

¹ Орлова, А.А. Предисловие // Глинка в воспоминаниях современников / сост., подготовка текста, вступ. ст. и коммент. А.А. Орловой. М., 1955. С. 11-12.

² Оссовский, А.В. Драматургия оперы «Иван Сусанин». С. 61.

друзей, которые по версии советских исследователей выполняли роль своего рода провокаторов от Третьего отделения, надзирающих за художником¹. «Разоблачению» «Дневника» Нестора Кукольника посвящена статья Б.С. Штейнпресса «Дневник» Кукольника как источник биографии Глинки»². Аутентичность этого документа подвергается исследователем сомнению — в роли «дневника» фигурирует, по его мнению, скомпилированное самим Кукольниковым, а впоследствии и его племянником сочинение более позднего времени, львиная доля информации почерпнута которым из «Записок» Глинки, и целью которого было выдвижение фигуры Кукольника на первый план биографии Глинки и освещение ее в более выгодном свете. Таким образом, «реакционный писатель» (как аттестуют его и Оссовский, и другие авторы) получает более чем нелестную характеристику. В столь же неприглядном положении он оказывается и на страницах еще одной статьи Б.С. Штейнпресса того же времени³.

Лишая Глинку друзей, в первую очередь Кукольника и Жуковского, на которых возлагалась ответственность за все несовпадения Глинки с формируемым образом, его все более прочно «прописывают» в декабристском окружении. Опубликованная посмертно незавершенная работа Асафьева «Слух Глинки», выдвигала предположение о связи идей декабризма с формированием замысла «Жизни за царя»:

А в том, что после 1825 года — года выхода декабристов на площадь — впечатление-то осталось в душах современников как от несомненности происшедшего народного восстания, а не как от переднего «тихого» дворцового переворота, к каковым петербургский обыватель был издавна приучен — серьезно задуманная национальная опера не могла бы обходиться без хоровой действенной массы, сомневаться едва ли приходится. Но, конечно, без конкретного напоминания о декабристах⁴.

¹ Там же. С.29.

² Штейнпресс, Б.С. «Дневник» Кукольника как источник биографии Глинки // М.И. Глинка. Исследования и материалы / под ред. А.В. Оссовского. Л.; М., 1950. С. 88-119.

³ Штейнпресс Б.С. Глинка, Верстовский и другие // М.И. Глинка. Исследования и материалы / под ред. А.В. Оссовского. Л.; М., 1950. С. 120-169.

⁴ Асафьев, Б.В. Слух Глинки // М.И. Глинка: сб. материалов и ст. / под ред. Т.Н. Ливановой. М.; Л., 1950. С. 67.

Тезис о декабризме Глинки тогда же становится центральным в статье А.А. Орловой «Годы учения Глинки»¹, автор которой настаивает на тесных контактах Глинки с декабристским окружением. Вскоре Е. Канн-Новикова уже выдвигает гипотезу о личном знакомстве М. Глинки с К. Рылеевым².

Но если и в середине 1950-х годов «советская искусствоведческая мысль еще напряженно работает над установлением связи Глинки с движением декабристов», как констатировал тогда же А. Оголевец³, — то некоторые другие гипотезы приобретают к этому времени статус научной истины. Такова прежде всего «рылеевская версия» замысла «Жизни за царя» — то есть предположение о связи замысла оперы с думой Рылеева «Иван Сусанин». Так, еще и следа ее нет в научно-популярной монографии Б. Загурского 1940 года «М.И. Глинка» (под редакцией Б. Асафьева). Через десяток лет предположение о влиянии рылеевской думы на выбор композитором оперного сюжета, высказанное Асафьевым, окончательно формулируется как «создание антикрепостнической оперы на рылеевский сюжет»⁴. Мысль эта была уже ранее популяризирована в фильмах: у Л. Арнштама, где рождение оперы вдохновляется цитированием рылеевских строк, а Пушкин сетует на премьеру на «глупое искажение рылеевского сюжета», а затем и у Г. Александрова, где тот же Пушкин дает композитору отеческий наказ —

Жуковского слушай, а Рылеева не забывай!⁵.

¹ Орлова, А.А. Годы учения Глинки // М.И. Глинка. Исследования и материалы / под ред. А.В. Оссовского. Л.; М., 1950. С. 72-87.

² Канн-Новикова, Е.И. М.И. Глинка. Новые материалы и документы. М.-Л., 1951. Вып. 2. С. 155-158.

³ Оголевец, А.С. Заметки об эстетике М.И. Глинки // Вопросы музыкознания. Ежегодник / общ. ред. А. Оголевец. М., 1954. Вып. I. 1953—1954. С. 253.

⁴ Там же. Заметим, что современные историки поддерживают идею о влиянии Рылеева на «Жизнь за царя», но по совершенно другим причинам: Рылеев, по их мнению, повлиял не столько на Глинку, сколько на Розена, и транслировались в этой передаче не «антикрепостнические», а антипольские мотивы. См., например: Хорев, В.А. Польша и поляки глазами русских литераторов. М., 2005. С. 38-41.

⁵ Павленко, П.А., Тренева Н.К., Александров, Г.В. Композитор Глинка. Киносценарий. С. 27.

Более того через ассоциации между оперой Глинки и рылеевской думой уже в исследовательской литературе ненавязчиво проводится связь даже между Глинкой и Лениным! Эту ассоциативную функцию выполняет цитированный А. Оссовским фрагмент из воспоминаний А.И. Ульяновой-Елизаровой об их семейных праздниках и участии в них старшего брата — террориста Александра:

Саша [Ульянов — М.Р.] заучил по своему выбору «Ивана Сусанина» Рылеева и, мало любивший декламировать, читал с большой силой выражения слова жертвы того времени за благо отчизны, как он понимал это»¹.

Добролюбовская традиция трактовки рылеевской думы совмещается в этом фрагменте с советской интерпретацией оперы Глинки: Сусанин погибает не за царя, а из-за царя, он — жертва социальных условий прежнего, дореволюционного времени. Жертвой социальных условий усилиями его советских биографов предстает и сам композитор. Так, в предисловии к воспоминаниям о Глинке А. Орлова пишет:

Нельзя не остановиться на моменте, связанном с общей оценкой деятельности Глинки в 50-е годы. В некоторых воспоминаниях сквозят нотки упрека в том, что к этому времени композитор «постарел и опустился». Как ни странно, такого взгляда придерживались даже близкие люди, в том числе и В.П. Энгельгардт, который отождествлял физическое самочувствие Глинки с его нравственным состоянием.<...> Причины утраты творческой активности Глинки в середине пятидесятых годов следует искать не в апатии или лени художника, наличие которой настойчиво утверждалось многими биографами Глинки, а в тех условиях, в каких приходилось творить композитору.<...> Не случайно после смерти Николая I Глинка внутренне оживает и возвращается к творчеству. Он начинает работать над проблемами церковного многоголосия, истоки которого ищет в образцах старинной церковной музыки².

Итак, с обвинениями в «обломовщине» применительно к Глинке окончательно покончено. Его имя соотносится с передовыми умами русской культуры: от Рылеева и Пушкина до самого яркого обличителя «обломовщины» — Ленина. Даже работа над церковной полифонией записана в актив композитору, который, согласно новой трактовке, претерпел

¹ Цит. по: *Оссовский, А.В.* Драматургия оперы «Иван Сусанин». С. 424.

² *Орлова, А.А.* Воспоминания современников о Михаиле Ивановиче Глинке. С. 9-10.

духовную «смерть из-за царя», а после «смерти царя» «воскрес» для новых творческих свершений, которым трагически не суждено было воплотиться.

Последние штрихи к портрету Глинки призваны были укрупнить и окончательно монументализировать его образ уже на фоне мировой культуры. Асафьеву удалось окончательно закрепить за творчеством Глинки статус мирового художественного наследия в сознании советской аудитории. Особенно ярко это стремление было продемонстрировано Асафьевым на примере анализа «Руслана» как центрального достижения Глинки, в результате которого он прокламировал вывод о «совершенной цельности» этой оперы и в отношении художественного замысла, и как музыкально-драматического произведения для театра, что традиционно подвергалось сомнению в обоих аспектах. Более того, «Асафьев рассматривает оперу Глинки “Руслан и Людмила”, созданную истинно русским художественным гением, отразившую передовые идеи своего времени и воплотившую связи с народом — как один из величайших памятников всего мирового искусства»¹.

Результаты новой исторической концепции были закреплены не только в таких трудах, как книга член-корреспондента АН СССР А. Оссовского «Мировое значение русской музыки» (М., 1953) и созвучных ей, но и в партийных документах, среди которых наиболее памятным стало, конечно же, выступление А.Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в 1948 году. Здесь, наконец-то, оказалось возможным поставить задачу, отвечавшую запланированной еще в первые послереволюционные годы стратегии: на повестку дня был поставлен лозунг построения советской музыкальной классики на основе русской. Выдвижение этого лозунга стало возможным лишь благодаря завершению колоссальной работы по формированию нового, пригодного времени облика музыкального наследия. Варьируя знаменитый ленинский девиз, А.Жданов на Совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) призвал композиторов «учиться и учиться,

¹ Ливанова, Т.Н. Б.В. Асафьев и русская глинкаiana. С. 372.

брать из классического наследия все лучшее, что в нем есть и что необходимо для дальнейшего развития советской музыки»¹. Между тем, в отличие от пролетарского вождя, который и обращал-то свой призыв учиться к неграмотной рабочей молодежи, Жданов взывал к профессуре и вчерашним выпускникам консерваторий — признанным страной и миром выдающимся музыкантам. Акцент его воззвания был поставлен на словосочетании «классическое наследие» — на политическом языке конца 1940-х им обозначалась в первую очередь русская классика. Но обозначился еще один существенный аспект этого обращения: оно расшифровывалось и как требование опереться на эстетические постулаты русской классики, а в качестве общезначимых образцов были названы Глинка, Стасов и Серов. Глинка в этой триаде выступает уже в качестве основоположника музыкально-эстетической мысли, как русской, так и советской.

«Новый портрет» классика, созданный к этому времени Асафьевым, мог послужить нуждам идеологической работы как прототип грядущих судьбоносных художественных свершений. И снова это положение вещей пронизательно констатирует Ливанова:

Борясь «с Глинкой за советскую музыку», Асафьев по-новому раскрыл очень многое в самой личности и в искусстве Глинки².

Эпилог «советской глинкианы», закрепляя асафьевские постулаты, будет куда более явно, чем сами его работы о Глинке, нацелен на построение эстетической модели советской музыки. Это нашло отражение и в киноглинкиане. Глинка в фильме Александрова говорит Пушкину о своих задачах создания «Руслана» как нового оперного жанра:

...хочу соединить музыку наших народов, которые издавна живут в России, живут вместе: и Кавказ, и финны, и восток. Понять русскую музыку в широком смысле... как у вас — «всяк сущий» в ней язык³.

¹ Жданов, А.А. Вступительная речь и выступление на Совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г. М., 1952. С. 3.

² Ливанова, Т.Н. Б.В.Асафьев и русская глинкиана. С. 380.

³ Павленко, П.А., Тренева, Н.К., Александров, Г.В. Композитор Глинка. Киносценарий. С. 39.

Старомодная заинтересованность Асафьева в самом композиторе и искренняя влюбленность в его сочинения была вытеснена откровенным прагматизмом последователей ученого. Недаром в конце 1950-х, суммируя итоги «глинковедения», один из исследователей с сожалением констатирует:

Следует признать, что общая полнота собрания глинкинской эпистолярной уже достигнута, и отдельные находки только дополняют ее, но вряд ли дадут что-либо, позволяющее заново пересмотреть отдельные эпизоды личной и творческой жизни композитора. Значительно хуже обстоит дело с собиранием музыкального наследия Глинки. Многие сочинения вообще неизвестны, а даже изданные, как приводимый мною пример с Серенадой на тему «Анны Болейн», также остаются вне нашего поля зрения¹.

Глинка был теперь нужен не сам по себе, а как идеолог советского искусства. И работы Асафьева, умершего в 1949 году, отныне читали именно в свете этих актуальных задач:

От Глинки — назад, к истокам русской музыки, от Глинки — вперед, ко всей русской классике, от Глинки вперед — к советской современности, к строительству новой музыкальной культуры — таков был путь Б.В. Асафьева — исследователя, музыканта, общественного деятеля².

Акцент соответственно был сделан на оформлении эстетических постулатов Глинки в законченную и современную по своим выводам систему воззрений и художественных рецептов, пригодную для использования. Под этим знаком и проходят публикации документов по биографии и творчеству Глинки в 1950-х годах³.

Однако новая задача советской глинкианы — формулировка той эстетической платформы, для которой сам композитор не нашел (да и не искал!) подходящих терминов:

Музыкально-эстетические воззрения великого художника были глубоко продуманы, проверены на собственном творческом опыте и сложились в законченную философско-эстетическую систему, опирающуюся на несколько основных, исходных философских, художественных и музыкально-технологических начал. <...> Первое из этих начал — реализм. Владимиром Стасовым и Цезарем

¹ Киселев, В.А. Первые публикации неизданного музыкального и литературного наследия Глинки после октября 1917 г. // М.И. Глинка: сб. ст. / под ред. Е. Гордеевой. М., 1958. С. 412.

² Ливанова, Т.Н. Б.В. Асафьев и русская глинкиана. С. 361.

³ Орлова, А.А. Предисловие // Глинка М.И. О музыке и музыкантах / сост., ред., вступ.ст. и коммент. А.А. Орловой. С. 6.

Кюи когда-то было высказано мнение, будто зачинателем реализма в русской музыке был Даргомыжский. Однако история учит нас другому. Проявления реализма можно вскрыть в русской оперной музыке еще в XVIII веке. <...> С Глинки реализм становится уже одним из основных начал русской национальной музыкальной школы, определяя прежде всего музыку самого Глинки...¹

Другими словами, будь у Глинки какая-то иная эстетика при той же величине дарования, то она уже не обеспечила бы ни глубины, ни силы, ни бессмертия его музыке. Отсюда ясно, что все композиторы достигнут того же — классического! — художественного уровня, если будут следовать одинаковым с Глинкой или шире — всеобщим — эстетическим положениям. Если же все они следуют одним и тем же эстетическим канонам, то их музыка должна сводиться к одинаковым и стилистически сходным художественным результатам. Так же как узаконен образ самого классика, узаконен и образ его искусства.

Реализм, таким образом, приобретает всеобщее и внеисторическое значение. Он служит оценочной категорией и должен распространяться на все заслуживающие внимания и уважения явления искусства. Чем более ранние произведения русского искусства будут определены как реалистические, тем отчетливее определится грандиозный масштаб русской музыкальной культуры, присущий ей, согласно утвердившейся в конце 1940-х годов идеологии, уже на самых ранних этапах развития.

Неоднократно цитируемый в эти годы в связи с проблемой музыкального реализма девиз позднего Даргомыжского «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды...» на деле подменяется совсем иными эстетическими позициями, ведь Даргомыжский в своих поздних, а Мусоргский — в ранних опытах, как и все их кучкистское окружение, включая главного идеолога «кучкизма» Стасова, однозначно понимали под «прямым выражением слова» развитие речитативного стиля. Характерно, что еще в 1940 году, как лозунг Даргомыжского, так и стасовское понимание реализма подвергалось жесткой критике, обнаруживавшей в подобной

¹ *Оссовский, А.В.* Драматургия оперы «Иван Сусанин». С. 54.

эстетической модели несомненное сходство с преданным анафеме «натурализмом»:

Стасов провозглашал эту заповедь как священную формулу реализма в музыке. Но в действительности это не реализм. Сведение музыки, звука «прямо» к слову нарушает правду музыки¹.

Напомним, что автор этих слов Д. Заславский был одним из идеологов борьбы с формализмом и натурализмом в искусстве и, как выяснилось после долгих дискуссий² совсем недавно, приснопамятную статью 1936 года «Сумбур вместо музыки» писал именно он³.

Но уже десятилетием позже мы не обнаружим какой бы то ни было прямой полемики с воззрениями классиков на проблему реализма, ведь и Стасов тоже оказался поставленным в это время в ряд «неприкасаемых». Под «реализмом» теперь понимается опора на «песенность», то есть мелодизм и строфическую метрику, которые как раз антагонистичны речитативности. Подмена разительна, но закамуфлирована демагогическим использованием имен «авторитетов» русской музыкальной критики. Одновременно уже с 1930-х годов объявлена война «натурализму», который, собственно, и был аналогией реализма в понимании XIX века. Но зато этот «ждановский реализм» куда ближе созданному в сталинские времена образу глинкинской музыки, а с тем вместе и вкусам самой широкой слушательской массы, чем экспериментальные поиски авангарда 10-х — 20-х годов XX века в области речитативного стиля:

¹ Заславский, Д.И. Щедрин, Мусоргский, Стасов // Красная новь. 1940. № 11-12. С. 274; См. об этом: Фролов, С.В. Еще раз о том, за что Салтыков-Щедрин невзлюбил Стасова // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 111-117. Подробнее о рецепции стасовского наследия в советской культуре см: Валькова, В.Б. В. Стасов и три модели музыкальной критики в России // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 152-159.

² См.: Максименков, Л.В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция. 1936—1938. Гл. «К проблеме авторства “Сумбура”». С. 88-112; Ефимов, Е.Б. Вокруг «сумбура» и одного «маленького журналиста». М., 2006.

³ См.: Ефимов, Е.Б. Прокофьев и Шостакович между Диззом и Бекаром: переписка Д.И. Заславского и М.М. Гринберга (Сокольского) // Наше Наследие. 2013. № 105. С. 112-118; Еще раз об авторстве «Сумбура вместо музыки» и других партийных статей. Переписка Д.И. Заславского и М.М. Гринберга. Подборка 1939—1964 // Там же. С. 119-139.

Реализм неразрывно связан со вторым направляющим началом глинкинского творчества народностью; именно этим началом и определяется реализм. <...> В народной песне Глинка постиг самую душу русского народа; в песне же вскрыл он богатейшие возможности музыкально-выразительных средств, потенциально в ней заложенных¹.

Однако в начале 1950-х исследователя вновь поджидают подводные рифы: тезис о необходимости опоры на песню слишком явно вызывает к ассоциациям с основным лозунгом РАПМ. Музыковеду приходится сделать ряд идеологически нагруженных оговорок:

...от времен Балакирева и до недавнего еще советского времени в кругах блюстителей чистоты музыкального стиля повелось признавать подлинно русский музыкальный стиль только за старинными крестьянскими (деревенскими) песнями — обрядовыми, аграрными (календарными), бытовыми. <...> Но разве народ — это только землеробы? Правомерно ли ставить знак равенства между понятием «народная песня» и «деревенская песня»?²

«Народность» в политико-музыкальном языке начала 1950-х годов может отождествляться с «песенностью», но может стать и смысловым эквивалентом «симфонизма» как «большого стиля», монументальности, «массовости»:

Оба ведущие начала творчества Глинки — реализм и народность — приобретают в «Сусанине» особенно глубокую силу и всеобщность художественного воздействия благодаря свойственному Глинке методу музыкального мышления. Метод этот — симфонизм. Партитура оперы насквозь симфонична. <...> Именно к массам и обращается она. Это музыка — большого стиля, глубокого дыхания, широкого идейного размаха. Такова совокупность оснований для признания симфонизма руководящим началом музыкального творчества Глинки³.

«Реализм», конкретизируя художественные задачи, поставленные перед советским музыкальным искусством, в сущности, сближается с понятием «народности»: под тем и другим подразумевается как опора на образцы народной музыки, единственным олицетворением которой предстает «песенность», так и обращенность к массам, воплощенная в монументальности стиля, отождествлявшегося с «симфонизмом». Иначе

¹ *Оссовский, А.В.* Драматургия оперы «Иван Сусанин». С. 55, 58, 59.

² Там же. С. 59-60.

³ Там же. С. 61-62.

говоря, термин «симфонизм» обозначал не столько композиционный метод, сколько эстетическую специфику музыкальных «больших жанров» в целом. Такой «симфонизм», по многократным утверждениям исследователей 1950-х годов, вдохновлялся непосредственно «духом» русского народа («сила этого духа подвигла русский народ на величайшую в мире революцию...», — писал А.Оссовский), минуя любые иноземные влияния:

...Таков стиль оперы. Понятно, почему Чайковский, Серов, Кюи, Стасов в своих статьях неоднократно утверждали, что над оперой Глинки реет бетховенский дух. <...> Но не от Бетховена воспринят этот дух. Он исходит из родника неизменно более глубокого, неизмеримо более могучего. Это — дух русского народа, тот дух, что алчет в жизни правды, жаждет свободы, человечности и социальной справедливости, тот дух, которым горели декабристы, Чернышевский, Герцен и многие-многие десятки и сотни лучших русских людей...¹

Подобные трактовки «реализма» наглядно показывают связь между ждановской музыкально-эстетической формулой «патриотизм—реализм—народность», которую многократно разъясняли на примере Глинки музыковеды 1950-х годов, и знаменитой уваровской триадой — «православие—самодержавие—народность». В свою очередь она является «калькой» с более ранних идеологических формул зарубежного происхождения, среди которых, по мнению А. Зорина, на первый план выдвинулись идеи Ф. Шлегеля: «в достаточно широком кругу источников уваровской доктрины, охватывающем широкий спектр европейской антиреволюционной философии от Жозефа де Местра до Берка и Карамзина, политическое учение немецких романтиков играет ведущую роль. По-видимому основным источником, по которому Уваров осваивал это учение, были книги и лекции Фридриха Шлегеля»². В трактовке С.С. Уварова под «народным» фактически понималось национальное, даже националистическое, в любом случае «великорусское». В этом же смысле употребляется термин «народность» в контексте упоминаемых нами музыковедческих работ 1950-х. При этом «народное» интерпретируется не

¹ Там же. С. 64.

² Зорин, А.Л. «Кормя двуглавого орла...». Литература и идеология в России конца XVIII—начала XIX в.в. М., 2001. С. 352.

без помощи гегелевской идеи *Volksgeist*. Так, Оссовский доходит до прямого использования гегелевского тезиса о «народном духе», которым якобы вдохновлены сочинения русского классика в обход каких-либо других, более конкретных влияний¹.

Популяризаторская литература с легкостью огрубляет с таким трудом обретенные плоды идеологической интерпретации. Буклет, выпущенный Большим театром к новой постановке «Ивана Сусанина» в 1951 году, подчеркивает мысль о народном происхождении его мелоса:

Композитор использовал в опере много народных крестьянских песен, но нигде эти песни не воспринимаются как вставные номера, они блестяще творчески интерпретированы и органически вплетены в музыкальную ткань произведения»².

Хотя общеизвестно, что Глинка вовсе не стремился к прямому цитированию в обеих своих оперных партитурах и прибегал к нему в считанных случаях, тезис этот становится расхожим: в фильме «Глинка» Л. Арнштама композитор сочиняет исключительно варьируя народные напевы. Подобные домыслы вполне естественно породила эпоха, растиражировавшая высказывание о «композиторе-аранжировщике», которое украсило в эти годы стены филармоний, консерваторий и музыкальных школ и до сих пор красуется на входе в московский Государственный центральный музей музыкальной культуры, носящем имя композитора.

«Патриотизм», понимаемый как «национальная самобытность», в конце 1940-х годов стал одним из важнейших идеологических принципов. В развернувшейся «борьбе с космополитизмом» Глинку заставили «принять» самое активное участие. Критике были подвергнуты не только положения «Истории русской музыки» 1940 года под редакцией М.С. Пекелиса, где

¹ Можно предположить и прямое воздействие популистских формулировок германского нацизма на терминологию советских лидеров, и наличие общих источников влияния. См. об этом: *Brandenberger, D. National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931—1956.*

² «Иван Сусанин». Опера М.И. Глинки // «Иван Сусанин». Опера М.И. Глинки [Программа к спектаклю Большого театра СССР]. М., 1951. С. 8-10.

...некоторые музыковеды, находясь в плену буржуазного космополитизма, решались определять творчество Глинки любыми зарубежными влияниями — итальянскими, немецкими, французскими, испанскими, а самого гениального русского классика ставить в положение “учащегося” сразу у всех западных школ и направлений¹.

Но и сам Асафьев, который,

...подчеркивая значение французских увертюр стилевой линии Моцарт — Керубини для творческого опыта молодого Глинки, <...> несколько переоценивает это значение и не всегда <...> с достаточной ясностью напоминает о том, что Глинка никогда и нигде не поступался своей самобытностью»².

В начале 1950-х вопрос об источниках творчества Глинки был решен кардинально:

Влияние французской оперы на Глинку в период, предшествующий созданию «Ивана Сусанина», по всей очевидности, необходимо исключить <...>. Исключается влияние на Глинку и немецкой оперы.<...> Немецкая опера во всех ее типах состояла (включая и «Фиделио» Бетховена) из музыкальных номеров, соединяемых прозаическим разговором, и таким образом, не могла явиться для Глинки убедительным примером жанра. Туманная мистика веберовской «Эврианты» (в которой впервые у Вебера появился речитатив) должна была оставить Глинку холодным в том случае, если он слышал эту оперу. К тому же Глинка, как свидетельствует его известный разговор с Листом, относился к Веберу достаточно критически. Известно, что «Дон-Жуана» Моцарта Глинка не считал образцовым произведением.

Нет никакого сомнения, что все эти влияния на Глинку должны быть исключены; оперное искусство Глинки и по высоким устремлениям идейного порядка и по формам не имело никакого прототипа, на который композитор мог бы равняться. Рождение «отечественной героико-трагической оперы» «Иван Сусанин» <...> было принципиально новым, новаторским завоеванием мирового оперного искусства <...>. Родилась русская реалистическая опера — «лучшая опера в мире»³.

Вообще же на осмысление проблемы генезиса музыкального стиля русского классика (как, впрочем, и русской классики в целом) в советском музыковедении было наложено вето:

Сколько бы «влияний» ни старались вскрывать в его музыке, сколько бы «измов» ни пытались нагромождать при ее анализах, Глинка был и остается самобытным национальным художником⁴.

¹ Ливанова, Т.Н. Б.В. Асафьев и русская глинкаiana. С. 365.

² Там же. С. 370.

³ Оголевец, А.С. Заметки об эстетике М.И. Глинки. С. 246-247.

⁴ Оссовский, А.В. Драматургия оперы «Иван Сусанин». С. 43.

Таким образом, русская классика была помещена за «железный занавес», подобный тому, за которым к этому времени очутилась советская музыка и вся советская культура.

Не только в киноглинкиане начала 1950-х годов¹, но и в трактовке советского музыковедения к этому времени утверждается образ художника, который творит независимо от достижений мировой культуры. Но сам он, по советской же версии, оказал на эту культуру решающее влияние. В методической и популярной литературе тиражируется тезис о том, что

...симфонизированный эпос «Руслан и Людмила» стал началом нового этапа мировой культуры².

Значение Глинки этим утверждением поднимается до уровня Бетховена, но превышает оценку роли Баха и Моцарта, не говоря уже о Вагнере.

В интерпретации 1950-х годов Глинка как бы непосредственно «следует заветам» Жданова. Прогрессивен и его жанровый выбор. Он должен стать руководящим и для советских композиторов:

Глинкинская эстетика музыкального образа требовала теснейшей связи с бытующими жанрами — с песней, с танцем <...>. Главное устремление было к опере, как ближе всего стоящей к жизни, и инструментальная музыка была возможна лишь в формах жанрово-близких к народному искусству, к жизни³;

Мы видели, с какой дальновидностью и с каким искусством извлекал Глинка многочисленные следствия из различных сторон музыкальной речи. Нельзя сомневаться в том, что и новая советская песня будет способна оплодотворять все стороны музыкального языка советских композиторов. Их задача — из ростков нового в современной народной песне вывести отвечающие им средства выражения в области формы, развития, гармонии, фактуры⁴.

¹ Эту ситуацию хорошо иллюстрирует биографический фильм о Глинке Г. Александрова, основную коллизию которого составляет борьба русского художника с «низкопоклонством перед Западом».

² Михаил Иванович Глинка. Краткий рекомендательный указатель / сост. Т.В. Попова. М. 1953. С. 37.

³ *Протопопов, В.В.* Два крупных сочинения молодого Глинки — Симфония-увертюра и Каприччио на русские темы // М.И. Глинка: сб. материалов и ст. / под ред. Т.Н. Ливановой. С. 137, 126.

⁴ *Цуккерман, В.А.* «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957. С. 496.

Смысл примеров, приведенных Ждановым с партийной трибуны, был абсолютно ясен:

Забывают, что корифеи музыкального искусства не чуждались никаких жанров, если эти жанры помогали продвинуть музыкальное искусство в широкие массы народа... Мусоргский переложил на музыку «Гопака», Глинка использовал «Камаринскую» для одного из лучших своих произведений¹.

Между тем и через десять лет после того, как прозвучало это указание, дела на ниве построения советской классической музыки обстояли, по всей видимости, неутешительно:

Скупое откликалась на глинкинские заветы и, в частности, на задачу развития русской народно-плясовой музыки советская симфоническая музыка. <...> Обращает на себя внимание отсутствие Камаринской именно в той области, куда ее впервые ввел Глинка, — в симфонической музыке².

Композиторы же слабо защищаются:

Должен сказать, я не раз задумывался, почему знатоки музыки, которые обычно так легко обнаруживают связи между конструкцией первой части моей Седьмой симфонией и «Болеро» Равеля, не замечают непосредственного воздействия на мое оркестровое мышление «Камаринской», которую я всегда изучал и буду изучать до конца моих дней, как высший образец инструментовки, органически вытекающей из самого материала³.

Так Д.Д. Шостакович пытается пристроить свою собственную «генеалогию» к прокрустовому ложу идеологии начала 1950-х. Ведь Глинка уже окончательно причислен к тем неизменным прототипам музыкального творчества, которым должна следовать любая эпоха, поскольку

...нельзя назвать ни одного из крупных русских музыкантов или музыкальных критиков XIX века, который не обратился бы к Глинке, не признал бы его своим образцом, не посвятил ему лучших слов, какие только мог сказать: реализм Глинки, его народность, прогрессивное значение его искусства осознавались всеми⁴.

Для композиторов XX века он должен стать таким же главенствующим примером, как и для их предшественников. Временная и эстетическая дистанции не имеют значения.

¹ Жданов, А.А. Вступительная речь и выступление на Совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г. С. 17-18.

² Цуккерман В.А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. С. 462, 492.

³ Шостакович Д. Отец русской музыки // Советская музыка. 1954. № 6. С. 12.

⁴ Ливанова, Т.Н. Б.В.Асафьев и русская глинкиана. С. 356.

Как предполагается, идя по пути Глинки, композиторы смогут создать ту классику, которая станет как бы «исправленным и дополненным переизданием» прежней, XIX века, так как рецепт ее готов: выведен Асафьевым, кодифицирован Ждановым и размножен советской «глинкианой».

Формирование «урегулированных воспоминаний» (Й. Куленкамппф¹) закономерно порождает фантом «урегулированного будущего».

IV.5. Чайковский

Отношение к творчеству Чайковского в русской музыкальной культуре в предреволюционные годы оказалось весьма специфичным. Со дня его смерти прошло около двадцати лет — для истории срок минимальный, — а он уже воспринимался самой широкой публикой как безусловный, если не «первый» по рангу классик отечественной музыки. Однако это ощущение парадоксально уживалось с приятием его художественного мира как интимно-близкого и по-прежнему современного для большой и все расширяющейся слушательской аудитории. Эту оценку в 1910-х годах активно начало оспаривать «современничество», которое, в сущности, не могло вменить в вину классику ничего, кроме сроков его жизни — еще не слишком «древних» для возникновения «археологического» интереса, но уже недостаточно «современных» для того, чтобы пробудить любопытство к новизне как таковой. Так, музыкальный критик В. Каратыгин писал:

Самое скучное искусство — это искусство вчерашнего дня. Наоборот, тяготение к современности, к последним словам музыкального искусства так часто и так легко, в силу своеобразной склонности нашей психики к контрастным вкусам, совмещается с искренней нежной любовью к старине².

Для этой «высоколобой» критики не представлял интереса «слышанный-переслышанный» Чайковский — не столь очевидно

¹ *Kulenkampff, J.* Notiz über die Begriffe «Monument» und «Lebenswelt» // *Die Kultur als Lebenswelt und Monument* / hg. v. A. Assmann u. D. Harth. Fr. / M., 1991. S. 28.

² *Каратыгин, В.Г.* 5-й концерт Зилоти // *Речь*. 1912. 28 нояб.

гениальный, как Моцарт или Бетховен с их устоявшейся репутацией, но и не такой дерзкий в своих исканиях, как по-прежнему притягательный Вагнер и по-новому гипнотический Скрябин. И все же нападки на Чайковского временами встречали отпор в музыкальной среде. Ю. Энгель в 1907 году восставал в журнале «Русские ведомости» «против слишком усердных крикунов модернизма»:

Пройдет черед и этой полосы реакции против исключительного господства Чайковского. Исчерпав себя, она уступит место новой эпохе синтеза, когда утверждение и отрицание примирятся и создадут окончательное, проверенное опытом разночувствующих поколений отношение к Чайковскому. Страшиться этой эпохи Чайковскому нечего. Поверх слабого, временного, преходящего будет без конца светиться в его созданиях постоянно крепкое и прекрасное¹.

Но разобщенные «защитники Чайковского» проигрывали в этой борьбе, которую наступающая сторона вела, как водится, более агрессивно. Именно поэтому столь остро прозвучала в 1912 году статья Мясковского, название которой «Чайковский и Бетховен» уже звучало полемическим выпадом против складывающейся традиции оценки наследия русского композитора. Поводом для ее появления стало, по признанию автора, то, что его

...доводило до негодования <...> отношение к Чайковскому наших влиятельных музыкальных кругов².

Главным тезисом Мясковского стало утверждение Чайковского в роли крупнейшего симфониста послебетховенской поры и установление сходств между двумя классиками. Эти сходства выражались, по мнению Мясковского, в «присущем обоим художникам пламенном темпераменте», «необычайной огненности, одухотворенности их творчества», в том, что музыка обоих содержала «запас глубочайших эмоций» и «потенциальной энергии [sic! — М.Р.] такого напряжения», которая определяла неотразимую силу воздействия обоих композиторов на аудиторию и их способность

¹ Цит. по: *Ступель, А.М.* Русская мысль о музыке. 1895—1917. Очерк истории русской музыкальной критики. Л., 1980. С. 175.

² *Мясковский, Н.Я.* Чайковский и Бетховен. С. 439.

«покорять массы»¹. Из-под пера Мясковского появился откровенный панегирик, многие риторические формулы которого без поправок будут присвоены через 40—50 лет советским музыковедением.

«Спор о Чайковском» не был для Мясковского, как и для многих его оппонентов, частным делом, но и сколько-либо определенные политические пристрастия за ним не просматривались.

В наступившие после революции времена какие бы то ни было субъективные оценки наследия Чайковского отступили под натиском «партийных» пристрастий. Прежняя аргументация, конечно, оставалась в ходу: так, на страницах журнала «Жизнь искусства» сложившийся в «серебряном веке» поэт, композитор и художественный критик Михаил Кузмин в статье «Чехов и Чайковский» характеризует облик Чайковского как

...конечно, пассивно-интеллигентский, элегически-чиновничий, очень петербургский 80-х годов, немного кислый².

Автор с соседней страницы выносит еще более безжалостный приговор:

Нет сомнения в том, что за последние годы по славе Чайковского начало проступать тление. Восприимчивость современных слушателей обострилась настолько, что к романтическому очарованию Чайковского все неизбытнее примешивается гнетущий привкус банальности³.

Но Каратыгин, еще не так давно воспринимавший музыку Чайковского как «скучную», теперь отделяет его от носителей «надчеловеческого» искусства — Баха, Бетховена, Вагнера, Мусоргского, Римского-Корсакова, Скрябина — и произносит несколько скорректированное, а в результате и прозорливое суждение:

Чайковский — великий, даже гениальный поэт средне-человеческой души, и притом, русской интеллигентской души, особенно того типа ее, который был преобладающим в 80-е — 90-е годах прошлого века, который и донине в основных своих чертах, пожалуй, даже не может быть в России никогда изжит⁴.

¹ Там же. С. 439.

² Кузмин, М.А. Чехов и Чайковский. // Жизнь искусства. 1918. № 1.

³ Андр. Л-н [Левинсон, А.Я.] Чайковский в балете // Там же.

⁴ Каратыгин, В.Г. Чайковский и Рахманинов // Жизнь искусства. 1923. № 40.

Однако это была еще полемика изнутри той же культуры, к которой принадлежал и сам Чайковский. С каждым годом все более ожесточенными становились нападки другого рода. Новые критики воспринимали музыку Чайковского как символ того миропорядка, который сокрушила революция:

Казалось, какой-то неумолимый Фатум тяготеет над жизнью, сковывает мысль и чувство. Казалось, что радость жизни ушла безвозвратно и составляет удел бесплодных мечтаний. Выразителем этих гнетущих ощущений явился гениальный Чайковский, ознаменовавший собою 3-й период в развитии русской музыкальной мысли... <...> Наше счастье, что тяжелая миссия певца душевной депрессии выпала на долю такого исключительного музыканта, как Чайковского [sic! — М.Р.]. Он одним залпом испил до дна чашу наших страданий. После него, по закону противопоставления, мы должны были вернуться на твердый путь самоутверждения своей воли к жизни, радости в творчестве¹.

Авторы, представляющие разные идеологические группировки, оперировали в этом случае одними и теми же сравнениями и доводами:

От музыки Чайковского хочется уйти. Куда? На улицу, к свету, к горящим фонарям, на шум, в вихрь, в водоворот жизни, к суевающимся живым людям, на улицу революции, подальше от этих отравленных сладостью звуков, мотивов мистики, от измышленного больной фантазией рока-судьбы, пугающего даже сегодня отголосками минувшего суеверия. Довольно, довольно, довольно!

Мы ясно видим, что случилась катастрофа, смерть нашего прежнего бытия, воплощенного в музыке Чайковского. Мы ощущаем в себе родившуюся новую жизнь, — трезвую и ясную, чуждую всему необъяснимому и загадочному, слабому и безвольному, суеверному и надрывному².

В высказываниях рапмовцев те же тезисы нередко подкреплялись аргументами в духе марксистской социологии. Так рассуждал о Чайковском тогда один из наиболее активных идеологов РАПМ Михаил Пекелис:

Будучи целостным созданием аристократической, дворянской среды, он не мог по этой своей природе воспринять смысла и значения новых идей. <...> Обреченное историей, выдвинувшей более высокую форму экономического устройства общества, дворянство уходило из жизни, преломляя свои переживания сквозь тоску безысходности, грусть закатных сумерек. И П.И. Чайковский — значительный и глубокий выразитель этой эпохи в сфере музыки³.

¹ Малков, Н.П. Музыкально-характеристические этюды. I. Prolegomena // Еженедельник Петроградских академических театров. 1922. № 4. С. 34.

² Игнатович, В. П.И. Чайковский (К 30-летию со дня смерти) // Музыкальная новь. 1923. № 3. С. 21.

³ Пекелис, М.С. П.И. Чайковский // Музыкальная новь. 1924. № 11. С. 36-37.

«Современничество» с его унаследованным от модернизма высокомерием по отношению к Чайковскому рассматривало его музыку сквозь призму тех же социологических установок. В этом духе размышлял об «эпохе Чайковского» (начавшейся, по его мнению, с деятельности Антона Рубинштейна) Леонид Сабанеев:

Та группа, вкусам которой соответствовало творчество Чайковского и результатом коих оно было, не шла за принципом новизны; ее идеал был: музыка песенная, льющаяся «в душу», искренне выражающая простые человеческие эмоции, но уже не на примитивном, а на культурном, европеизированном музыкальном языке. <...> Оторванная, или вернее, оторвавшаяся от народа, она чувствовала себя связанной тем не менее с этим народом каким-то нравственным обязательством, но не жила с ним одной жизнью. Эта оторванность и резкое несоответствие носимых идеалов жизни с действительностью налагали на общий тон ее мироощущения тревожно-пессимистический характер, но без всякого признака сильной воли к действию, протесту. Это была группа деклассированных феодалов-дворян, лишенных экономического фундамента и растерянных в новых условиях жизни, оттого вечно и органически недовольных жизнью, но бессильных ее улучшить из-за оторванности от масс и из-за отсутствия в этой группе какой бы то ни было экономической и политической силы¹.

Сабанеев уже вполне определенно формулирует основные идеологические характеристики композитора, пригодные в новых условиях, прямо перекликаясь с тезисами публичных выступлений Луначарского, который говорил о «мучительной жажде счастья», обуревавшей Чайковского. Сабанеев пытался не впасть в социологический редукционизм в духе РАПМ, но попытки эти были не слишком успешны:

Весьма рискованным является довольно часто встречающееся связывание имени Чайковского с реакционными настроениями и мрачной эпохой 80-х годов. В мрачном пессимизме души Чайковского отразилась не столько эта именно эпоха, а тысячелетняя тоска русского народа, обусловленная всей его историей, а от момента текущего для Чайковского характерен, как влияние, западнический дух и просвещенный академизм — общий тон дворянской интеллигенции его времени (70—80[-е] годы). Более основательной можно считать связь эмоционального тона творчества Чайковского с элегической скорбью дворянского класса, лишенного в связи с освобождением крестьян с 60-х годов своего экономического преобладания и утрачивающего в связи с этим всякую «радость бытия»².

В художественной «табели о рангах» Сабанеев отводит Чайковскому в конечном счете весьма незавидную роль — рядом с еще более «устаревшим»

¹ Сабанеев, Л.Л. История русской музыки. С. 51

² Там же. С. 54.

Тургеневым и на приличной дистанции от Чехова, вступая тем самым в некоторую полемику с воззрениями, характерными для «серебряного века» и еще долго сохранявшими статус общего места:

Стереотипная параллель Чайковского с Чеховым не выдерживает критики. Чехову свойственна сатира и ирония, отсутствующая у Чайковского всецело. Чехов — сознательный идеолог определенного направления; Чайковский совершенно бессознательно следует социологическому компасу своей группы. Если уж строить параллели, то скорее Тургенев будет аналогом Чайковского, что и хронологически вернее, ибо музыка всегда в социологической реакции отстает от литературы, и то, на что отвечало в 60—70-х годах творчество Тургенева, только в 80-х годах могло отразиться в музыке Чайковского¹.

Обращает на себя внимание характеристика Сабанеевым Чайковского как «европейца», лишь стилизующего «русскость» своих музыкальных высказываний:

Сантиментально-субъективное претворение народной песенности, неспособность вполне слиться хотя бы художественно с бытом народа и вытекающая отсюда стилизация были очень характерны для Чайковского. Народно-бытовые штрихи его мелоса в его творчестве лишены своей специфической заостренности, приглажены, «объевропечены»².

Непримиримый враг Сабанеева Николай Рославец в сходном духе оценивал «национальную самобытность» этой музыки:

Буржуазия, как слабый в то время класс, не могла оказать существенного идеологического влияния на русскую музыку; эти влияния ограничиваются вначале лишь «пересадкой» в нашу музыку и «прививкой» к ней форм буржуазного искусства Запада (через Чайковского и его последователей) <...>³.

В своих воззрениях на Чайковского крайности при всей взаимной идиосинкразии сходились. Отголоски исходивших из круга Каратыгина — Сабанеева инвектив против Чайковского как выразителя «хмурой, слабовольной» души среднего русского интеллигента 1880-х годов, с его «подрезанными крыльями» и «неумеренной чувствительностью» звучали в пролетарской печати еще и как «глас рабочего народа»:

Прослушав две оперы — «Евгений Онегин» и «Пиковая Дама» я стал в тупик. За что композитора, написавшего эти оперы (Чайковского) так возносят за них?

¹ Там же. С. 55.

² Там же. С. 55.

³ Рославец, Н.А. Семь лет Октября в музыке. С. 182.

Может быть я не могу оценить Чайковского за его музыкальность, потому что я не понимаю его музыку? Я музыку способен также воспринимать, как большинство слушающих оперу <...>. Читая «Евгения Онегина» и «Пиковую даму», я на некоторых местах от души похахатывал. Пушкин здорово высмеивал крепостников.

У Чайковского же совсем не то в его музыке.

Чайковский своей музыкой так перевосстановил типы, что на дворянство начинаешь смотреть не как на класс вырождающийся и зверский, а как на класс подернутый нежностью, грустью, «чуткостью». Вся музыка Чайковского плаксива и чувствуешь, что Чайковский своей музыкой тебя тоже приглашает плакать по безвременно погибшему дворянству.

«Пиковая дама», например, настолько бессодержательная вещь, что она вообще не заслуживает того, чтобы ее музыкальность обессмертить. Слушая увертюру, сразу воображаешь ту трагичность, которая сейчас предстанет твоим глазам. Действительно, когда открылся занавес, на меня сразу пахнуло чем-то старым, давно отжившим, по которому я пришел поплакать вместе с музыкой Чайковского. <...>

В музыке Чайковского это не те типы, которые живут, а которые ожидают смерти.

Вообще музыка Чайковского мне не понравилась своим хныканьем. И вещи, как «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» давно бы надо снять с репертуара как отжившие свое время не только по содержанию, но и по своей насквозь пропитанной пессимизмом музыке¹.

Парадоксально, что обвинение, выдвигаемое на страницах рапмовской печати от имени «пролетарской массы»² Чайковскому, по своему смыслу и даже риторике ничем не отличается от приговора модернистов: эта музыка не нравится «рабкору А. Базылеву» «своим хныканьем», «нежностью», «грустью», «трагичностью», она «плаксива», «насквозь пропитана пессимизмом», и веет от нее «чем-то старым», «отжившим свое время».

¹ Базылев, А., рабкор [Бек, А.А.] Оперы Чайковского // Музыкальная новь. 1924. № 9. С. 10.

² Биография А.А. Бека, писавшего под псевдонимом «рабкора А. Базылева» примечательна для понимания феномена рабкорского движения. Выходец из интеллигенции (родился в 1903 году в Саратове, в семье военного врача), он вступил в Красную армию добровольно в 16 лет, и уже в 1919 году стал сотрудником фронтовой газеты. После окончил Свердловский университет как историк и поступил рабочим на завод. В середине 1920-х годов А. Бек посещал журналистский кружок газеты «Правда», а затем примкнул к РАПП в качестве литературного критика. Впоследствии стал известным журналистом и писателем. (См.: Хозиева, С.И. Русские писатели и поэты. Краткий биографический словарь. М., 2000). Биография А.А. Бека проясняет специфику социального портрета так называемых «рабкоров», к которым, как видно, могли относиться не только уже профессионально искушенные, но и заведомо политически ангажированные авторы. Так, на протяжении 1924 года А. Бек неоднократно выступал на страницах рапмовского журнала «Музыкальная новь» под псевдонимами «рабкор Базылев», «Алексей Базылев», а также «Ра-Бе» от лица рабкоров.

«Социальный вред» творчества Чайковского в первую очередь связан для них с принадлежностью ушедшему миру, его пришедшим в ветхость ценностям. Сами же эти «художественные ценности», как правило, рассматриваются рабкорами с позиций того самого сугубого прагматизма, который predetermined тактику «естественного отбора», разделявшуюся, как уже было показано в первой главе нашей работы, противостоящими друг другу художественными силами 1920-х годов. Такого рода недоумениями по поводу «ненужности», «бесполезности» героев Чайковского и тех историй, в которые они вовлечены, а следовательно, и его музыки, и самой его фигуры, пестрят рабкоровские заметки:

И зачем нам, рабочим, показывают вещи, которые отжили и ничему не учат. Все эти господа (Онегин, Ленский, Татьяна) жили на шее крепостных, ничего не делали и от безделья не знали, куда деваться.

<...> Перед зрителем проходит история любви принца к царевне и как результат его измены, танец умирающего лебедя. Так, в продолжении 4-х актов проходит эта скучнейшая из скучных история никому не нужной любви «принца» к «принцессе-лебедю».

<...> Администрация и артисты будут говорить, что они привыкли к «Пиковой даме», постановка старая, роли хорошо заучены, да и музыка чудесная. Ну, а что «Пиковая дама» — вещь социально вредная, что она ничего не дает рабочему зрителю, не расширяет его кругозора — это их не касается! ¹

Однако мнение рабкоров, выступавших от имени «массы», на поверку зачастую не совпадало с выбором публики — даже пролетарской. Пристрастия аудитории, заполнявшей концертные и театральные залы начала 1920-х годов, заметно отличались от тех, которые пытались приписать ей рабкоры в своих попытках создания образа «нового слушателя». Развернувшаяся борьба против «мелкобуржуазных тенденций в искусстве», главной мишенью которых был выбран так называемый городской романс, снабженный ярлыком «цыганщины», является косвенным свидетельством этого радикального несовпадения взглядов. Немало камерно-вокальных миниатюр Чайковского было причислено к этому опальному жанру. И в целом, как явствует из различных свидетельств современников, музыка

¹ Ра-Бе [Бек, А.А.] Рабкоры о музыке // Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 15.

Чайковского, невзирая на мало соответствующий исторический и бытовой фон, звучала повсеместно в самые тяжелые годы революции и в послереволюционный период — в ответ на ожидания так называемого «нового потребителя» (Сабанеев).

Еще во время гражданской войны на митингах-концертах, которые большевики проводили начиная с апреля 1917 года,

...речь агитатора <...> «монтировалась» с пением А.В. Неждановой или Ф.И. Шаляпина, с классической музыкой Ф. Шуберта или П. Чайковского...¹.

Устроители концертов в рабочей или армейской аудитории неизменно просили «что-то из классики»:

Требования обычно сводились к сцене в саду и к последней сцене из «Евгения Онегина», к сцене в спальне графини и Канавке из «Пиковой дамы», к «Паяцам, ко второму акту из «Тоски» <...>. В районных спектаклях, которые устраивали рабочие клубы силами профессионалов, чаще всего шли «Демон» Рубинштейна, «Риголетто» Верди и «Севильский цирюльник» Россини, реже — «Травиата» того же Верди и «Евгений Онегин». Самодеятельность же обычно начинала с «Русалки» Даргомыжского, затем переходила к «Евгению Онегину», «Фаусту» Гуно и «Травиате». В многочисленных самодеятельных оперных коллективах делались попытки возродить реже ставившиеся сочинения Чайковского — «Опричника» и «Черевички»².

Если рабкоры нередко были реальными людьми, чья принадлежность к среде пролетарских активистов диктовала им «передовые» идейно-эстетические взгляды, то образ «рядового слушателя», по-видимому, как правило, конструировался членами редколлегий пролетарских газет и журналов. Об этой практике, в частности, свидетельствует наличие большого количества анонимных материалов в разделах репортажей и «почтовых ящиков» раннесоветских газет — в них безымянные рабочие выражали свое мнение, часто в пересказе автора, который тоже оставался безымянным. Один из них, например, ссылаясь на слова заводчанина, прослушавшего концерт из произведений деятелей Ассоциации пролетарской музыки, состоявшийся на московском Электрозаводе:

¹ Уварова, Е.Д. Русская советская эстрада. 1917—1929. Очерки истории. М., 1976. С. 45.

² Левик, С.Ю. Четверть века в опере. С. 164.

Хорошие, ребята, песни у вас. Мне очень понравилась «Комсомолочка-черноглазая» Коваля¹, а вот, как домой придешь, станешь слушать радио, прямо тоска берет, не слушал бы, хоть провода перережь. Нынче «Куда-куда вы удалились», завтра «Куда, куда», что за черт! О чем они там плачут? Кто это удалился-то? Мы вас просим, скажите там, чтобы передавали наши песни, песни, которые вы поете здесь на заводе².

Этот странный рабочий, ежедневно просвещаемый радио, никак не мог свыкнуться с популярнейшей арией, а песни, которые впервые услышал на концерте, уже готов был назвать «нашими».

Складывается впечатление, что ожесточенность атак на Чайковского в подобных выступлениях вызвана тем, что пролетарские композиторы, занимавшие в этих редакциях руководящие позиции, видели в «устаревшем» классике серьезного конкурента в борьбе за публику. В начале 1920-х годов рапмовская печать с тревогой сигнализировала:

Элегическая лирика Чайковского, Аренского, Надсона, Гаршина, Левитана, Борисова-Мусатова чужда нашему поколению, поскольку чужды ему те социальные факты и настроения, которыми она вызвана.<...> Однако, достаточно пересмотреть программы московских концертов последних сезонов (Персимфанс, концерты Большого театра, квартета Страдивариуса, солистов певцов), чтобы убедиться, что спрос на музыку Чайковского возрос³.

На этом фоне знаковым событием музыкального театра стала постановка К.С.Станиславским в своей только что открытой Оперной студии⁴ «Евгения Онегина». Спектакль 1922-го года остался одной из главных легенд отечественного музыкального театра⁵.

Основной идеей спектакля для режиссера была верность долгу, идеалу. В этом «несвоевременном» утверждении отчетливо различим отзвук «кодекса дворянской чести». Автор спектакля настаивал:

¹ Эта песня была написана рапмовцем Марианом Ковалем на стихи «пролетарского поэта» Ивана Доронина (1900—1978).

² В.В. В обеденный перерыв у гэтовцев // За пролетарскую музыку. 1930. № 1. С. 14. Аббревиатура ГЭТ в 1930 году обозначала московский Электрозавод.

³ Бугославский, С.А. П.И.Чайковский // Музыкальная новь. 1923. № 3. С. 22.

⁴ С 1920 (с момента открытия) до 1926 года носила название «Оперная студия К.С. Станиславского».

⁵ Об обстоятельствах создания спектакля см.: Исаханов, Г. Пир дилетантизма [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2008. № 4 (54).С. 134-139.

Нужно помнить, что это не гоголевские персонажи, не Чичиков и Манилов, а очень милые, очаровательные люди, но только чуть-чуть смешные <...>¹.

Эти слова произносились в то время, когда в школах проводились знаменитые «суды» над литературными героями, и на скамье подсудимых частенько оказывался заглавный герой оперы Чайковского. В эпоху швондеров и шариковых Станиславский неустанно повторял:

Без проникновенного смотрения в жизнь, в прошлое, в будущее глазами любви нет Пушкина, нет Чайковского².

Призыв «смотреть в прошлое глазами любви» при всей своей кажущейся старомодности был поразительно злободневен: его продиктовал напряженный внутренний спор мастера с эпохой. И спор этот был идеологическим. То, что за десять—двадцать лет до того было для музыкальной сцены поиском новой реалистической эстетики, то есть ответом на запросы художественной эволюции, к началу 1920-х приобрело гораздо более глубокое значение. Станиславский своей постановкой «Онегина» запечатлевал последние дорогие его сердцу черты уничтоженной эпохи, растоптанной культуры. Он пытался передать знание о ней и любовь своим молодым ученикам, чтобы эта традиция не прервалась. Усилия Станиславского были обречены на то, чтобы не получить продолжения в дальнейшей эволюции советского театра, но сам спектакль стал безоговорочной победой. Оттого-то такой горячей была реакция зрителей, и потому же реакция властей оказалась точной и адекватной. В 1930-е годы, согласно мифологизирующей тенденции эпохи, постановка «Онегина» в студии Станиславского была названа важнейшей победой реализма на оперной сцене, завоеванием новых рубежей социалистического искусства. Таким образом, спектакль, ставший фактически завершением богатой

¹ Цит. по: Станиславский — реформатор оперного искусства. С. 109.

² Там же.

музыкально-театральной традиции, был объявлен ее началом, а сам его создатель поименован корифеем советского оперного театра¹.

«Ностальгичность» постановки Станиславского вполне отвечала традиционному образу «элегического» Чайковского, по-прежнему милого сердцу российской публики. Однако попытки представить классика иначе начались тогда же, в начале 1920-х годов, и предпринимались с разных сторон. К таким экспериментам можно отнести выступления известного петроградского дирижера Э. Купера, которому, по признанию современной ему критики, принадлежали «большие заслуги в утверждении нового понимания Чайковского мужественно-героического, лишенного той неприятной слащавой эмоциональности, в которой еще недавно видели источник главного обаяния великого симфониста»². «Мужественно-героический» Чайковский представал публике в той «бетховенской ипостаси», с которой его пытался соотнести Мясковский в своей знаменитой дореволюционной статье. Сопоставление «Бетховен — Чайковский» пытался закрепить и Б. Асафьев, невзирая на свою причастность к «современничеству» категорично утверждавший:

...6-я симфония Чайковского есть единственная после Бетховена подлинная симфония...³.

В полемическом запале Асафьев одним разом вычеркивал из истории мировой музыки сразу симфонии Брамса и Брукнера, Малера и самого Чайковского, написанные им до своего последнего опуса. Значение же русского симфонизма, олицетворяемого Чайковским, одной этой фразой непомерно возвышалось.

Однако трагизм Чайковского имел иную окраску, чем бетховенский, и отрицать это общепризнанное обстоятельство было невозможно. Оставалось

¹ Раку, М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. С. 574-584. (Гл. V.2. «“Ностальгический Чайковский” Станиславского).

² Браудо, Е.М. 30-летие со дня смерти Чайковского — 2 концерта в Петрограде в Гос[ударственной] ак[адемической] Филармонии // Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 34.

³ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Пути в будущее. С. 78.

только дать ему иную оценку. Под именем Игоря Глебова Асафьев пишет в те годы целый ряд работ о музыке Чайковского, эпиграфом к которым могло бы стать его утверждение:

Чайковский в русской музыке явление далеко еще не оцененное, не уясненное и не изученное¹.

Рассматривать личность и сочинения Чайковского Асафьев начинает с помощью созданной им «теории изживания», согласно которой композитор якобы преодолевал в своем творчестве силу собственной индивидуальности и испытывал мистическое влечение к смерти:

Жизненной целью Чайковского было изжить себя, свое я в возможной степени полно и ярко. Как музыкант, он мог сделать это только через выявление своей жизненной энергии в музыке, в сочинении музыки².

Мотивы трагического исчерпания жизни Асафьев подчеркивал в большинстве центральных сочинений Чайковского вплоть до тех, которые связаны с детской сказочной тематикой и, на первый взгляд, невероятно далеки от всякой «танатографии», как, к примеру, «Щелкунчик»³. Эти далекие, казалось бы, от нужд политического момента тезисы соотносятся автором, однако, и с идеологическими установками современности:

[18]60-е годы обманули, и дальше от чутких не укрылось, что интеллигенция заблудилась, что надо жить как-то иначе. По видимости, это — нытье, «чеховщина и левитанщина», а если взять поглубже, это — обреченность, «от судьбы не уйдешь», т.е. живи как нибудь, пока земля носит... Чайковский — композитор русской интеллигенции. Для него не было сладких песен после срыва шестидесятничества. Он стоял между двух крайностей: мечта, греза, чистый светлый мир юной человечности (вот — Ленский) или же обман, мираж, тупой натиск злой силы, печаль, скорбь, смерть (вот — Герман). Ленский и Герман — здесь два полюса. Оба не знают реальной жизни. А разве русская интеллигенция знала жизнь?! Она философствовала, грезила, любила пылко и горячо, но не жила, а подвижничала, протестовала, даже юродствовала или изживала себя: одни трагически, другие по свински!..⁴

Филиппики против интеллигенции — «чеховщины и левитанщины», ведущие свою родословную от Серебряного века, уже изобличают

¹ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.]. Инструментальное творчество Чайковского. Пг., 1922. С. 3.

² Он же. Чайковский. Опыт характеристики. Пг., 1922. С. 12.

³ Он же. Петроградские куранты // К новым берегам. 1923. № 1. Цит. по: Асафьев, Б.В. О балете. Л., 1974. С. 106.

⁴ Он же. Симфонические этюды. С. 167.

готовность автора к контакту с новыми идеологическими моделями, которые, как известно, формировались исподволь в сознании самой русской интеллигенции. Проблема «интеллигенции и революции» в трактовке Асафьева разъясняется двумя взаимодополняющими тезисами: о том, что Чайковский в Шестой симфонии «сам себе заказывает Реквием»¹, и о том, что именно эта симфония-реквием является «единственной симфонией русской интеллигенции»². Образ реквиема по интеллигенции дополняется им в другом месте толкованием третьей части, на которую «обращалось сравнительно мало внимания, тогда как ценность и значимость ее столь очевидны»³. Это Скерцо из Шестой симфонии охарактеризовано им как «наглая демонстрация грубой силы»⁴, жертвой которой становится герой.

В контексте рассуждений об эпохе 1890-х годов «сюжет» последней симфонии Чайковского, рассказанный Асафьевым, мог показаться вполне ясным. Осложнялся он при соотнесении с контекстом 1920-х. Тема «реквиема по русской интеллигенции» и победы «грубой силы» оказывалась в этой трактовке откровенно созвучной новой российской действительности. В завершенной в 1923 году Шестой симфонии Николай Мясковский не только попытался осмыслить события русской революции, но и вступил в прямой диалог с «трагико-психологической» концепцией Шестой симфонии Чайковского⁵. В характеристике последней симфонии Чайковского, «в которой развернута трагическая борьба духа со смертью, в которой запечатлен самый миг расставания души с телом, миг излучения жизненной

¹ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.]. Чайковский. Опыт характеристики. С.37.

² Он же. Пути в будущее. С.78.

³ Он же. Инструментальное творчество П.И. Чайковского. С. 29.

⁴ Там же. С.31.

⁵ Шестая симфония обнаруживает сразу множество переключек с творчеством Чайковского, а история ее создания — с фактами из биографии композитора-предшественника. Даже инструментовка ее делалась Мясковским в Клину. Сама же драматургическая схема очевидным образом отсылает к увертюре «1812 год»: «столкновение французских песен с мотивом “Dies irae” в финале симфонии Мясковского смоделировано в общих чертах по тому же образцу, что и конфликт между российским и французским гимнами в пьесе Чайковского» (Акопян, Л.О. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. С. 15).

энергии в пространство, в вечность»¹, данной Асафьевым, проскальзывает отсылка к этому еще не знакомому публике сочинению Мясковского, в финале которого использован русский раскольничий стих «Что мы видели» («Расставание души с телом») — своего рода ответ на хоральный эпизод «Со святыми упокой» в первой части Шестой симфонии Чайковского.

Сравнение двух Шестых симфоний стало общим местом откликов на премьеру 1924 года:

Некоторые видные музыканты плакали, а некоторые говорили, что после Шестой симфонии Чайковского это первая симфония, которая достойна этого названия³.

Симфоническая концепция, столь недвусмысленно воплощающая мотивы мученичества и гибели личности, подхваченной штормом мировой революции, но не сумевшей «слиться с массой», и при этом широко оперирующая аллюзиями на русскую музыку XIX—начала XX веков, в диапазоне от «Бориса Годунова» и «Хованщины» Мусоргского до «Китежа» Римского-Корсакова, отбрасывала новый отсвет и на главный свой прототип — последнюю симфонию Чайковского. «Единственная» до последнего времени «симфония русской интеллигенции» получила не просто продолжение, но — в симфонической же форме — актуализирующий ее содержание комментарий. Он был адекватно прочитан: обвинения Ю. Келдыша в «упадочно-мистическом созерцании» в адрес симфонии Мясковского звучат как косвенная характеристика поздних сочинений

¹ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Чайковский. Опыт характеристики. С.37.

² «Мелодия стиха была взята автором из собрания известного собирателя русских народных песен М.Е. Пятницкого (Концерты М.Е. Пятницкого с крестьянами. Старинные песни Воронежской губ. в народной гармонизации, записанные М.Е. Пятницким. М., 1914. С. 111). Исполняется стих хором в сопровождении оркестра или одним оркестром (в случае отсутствия хора)». (Иконников, А.А. Художник наших дней. Н.Я. Мясковский. М., 1982. С. 108).

³ Из письма В.М. Беляева В.А.Успенскому от 5 мая 1924 г. Цит. по: Иконников, А.А. Художник наших дней. Н.Я. Мясковский. С.110.

Чайковского (ведь Келдыш указывал на прямые влияние этого классика в партитуре Шестой)¹.

Невзирая на громкий успех Шестой симфонии у публики и признание со стороны части критиков, из всех откликов на нее следовал один и тот же вывод: дальнейший путь «в сторону Чайковского» советскому композитору заказан. Пресса предупреждала:

Архаичностью повеяло бы от творчества музыканта, вздумавшего в настоящее время идти по стопам национальной русской школы. <...> Элегические перепевы Чайковского в настоящее время безусловно обречены на устарелость при самом рождении. Несомненно, что пора безвременья, пора упадка жизненного тонуса осталась за нами. Равным образом изжита и национальная исключительность. И присматриваясь внимательно к русской музыкальной современности, мы видим, что определяющим характером наших и ближайших предшествующих дней является жизненная крепость, юношеская бодрость, радость существования².

Композиторы, по-видимому, и сами осознавали опасность следования подобным «устарелым» образцам. Так, в партитуре оперы-оратории А.П. Гладковского «Фронт и тыл» (1930)³, для характеристики разложения офицерства вводится пародия на песенку Томского (II действие), беззастенчиво огрубляющая фривольность державинского текста, использованного Чайковским:

Второй офицер: Ах, если б милые девицы
Все могли летать как птицы
Первый офицер: И садились на колени.
Кто хотел бы быть коленом?
Хор: Я, я и я, мы
Второй офицер: А я поленом⁴.

Но недвусмысленное указание на объект сатиры совмещается с ориентацией стиля оперы на интонационный словарь того же самого

¹ Келдыш, Ю.В. Проблема пролетарского музыкального творчества и попутничества // Пролетарский музыкант, 1929. № 1. С. 12-21.

² Малков, Н.П. Музыкально-характеристические этюды. С. 34-35.

³ Гладковский, А.П. Фронт и тыл. Опера-оратория в 4-х актах. Текст В.В. Воинова. Посв. профф. <sic!> В.П. Калафати и М.О. Штейнбергу. Л., 1930. Она являлась переработкой высоко оцененной критикой «музыкально-драматической хроники» А.П. Гладковского и Е.В. Пруссак «За красный Петроград» («1919 год») В. П. Лебедева по стихотворениям пролетарских поэтов (1925).

⁴ Там же. С. 35-36.

Чайковского. Романтическое секвенцирование (иногда с участием пресловутой «лирической сексты»), свойственное тому, стало, несомненно, основным способом развития в партитуре Гладковского. А романтическая ариозность в целом ряде эпизодов используется для углубления психологической характеристики персонажа, как например, в почти шаржированном в своей оперности высказывании Помначдива («Когда у штаба нет совсем с частями связи...», II действие¹). И в опере Сергея Потоцкого 1929 года «Прорыв» на сюжет из эпохи гражданской войны можно обнаружить все тот же привычный перечень заимствований: хоровые народные причеты с нисходящим хроматизированным мотивом, отсылающие к «Борису Годунову», глинкинские вариации в частушках деревенской молодежи и множество других отсылок к русской классике, справедливо оцененных критикой как

...обилие оперных штампов, эклектичность музыки, соединение влияний Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского, отчасти Мусоргского².

Для общей массы оперной продукции конца 1920-х годов стилистические заимствования из русской классики оказываются практически неизбежными. Разгадку этого явления можно видеть в той значительной роли, которую играла публика в течение 1920-х годов (в особенности в период НЭПа) в формировании художественной политики театров. Вкусы же подавляющей части слушателей были сформированы в первую очередь русской музыкой конца XIX века. В музыковедении влияние вкусов публики на раннесоветских композиторов принято игнорировать или отрицать, но есть множество свидетельств того, что в этот период оно было едва ли не определяющим. Так, в феврале 1930 года В. Немирович-Данченко пишет из Москвы:

¹ Там же. С.18.

² *Иорданский, М.В., Козлов, П.Г., Таранущенко, В.А.* К проблеме советской оперы (Оперное творчество советских композиторов за 15 лет). С. 35.

Вы не можете себе представить, как рецензии упали. Ими никто не интересуется, ни публика, ни театры. Публика сама устанавливает критерий¹.

Важнейшим рубежом, разделявшим консервативных слушателей и радикальных критиков, оставалось имя Чайковского. В 1928 году М. Пекелис был вынужден еще раз признать:

До последнего времени вокруг имени Чайковского идут горячие споры. Чернильные приговоры резко расходятся с концертной практикой. И руководители массовой музыкально-просветительской работы, колеблясь между первыми и второй, совсем теряют голову: что же, наконец, полезен или вреден для нашей новой аудитории Чайковский?²

Наиболее вредным свойством миросозерцания композитора критики, как уже сказано, провозглашали якобы свойственный Чайковскому пессимизм. Они готовы были объяснить его с помощью историко-социологических схем, но, разумеется, считали, что в современной им пореволюционной действительности он совершенно непригоден.

На повестку дня был поставлен вопрос о выработке для Чайковского нового мировоззрения. Требовалось найти возможность оптимистической интерпретации его музыкального наследия.

Поиски такого «обходного пути» шли по разным направлениям. Так, по воспоминаниям Л.А. Мазеля, относящимся к концу 1920-х годов, на одном из заводов при исполнении в концертной шефской программе Шестой симфонии Чайковского две последние части были переставлены: за трагической четвертой частью следовала третья, маршевая³. По-видимому, именно в эти годы скерцо из этой симфонии (которую композитор назвал также «Патетической») стало восприниматься как знак народного праздника. Такая перестановка (особенно если она практиковалась не однажды), видимо, могла способствовать подобным ассоциациям. В течение всего советского периода на многочисленных демонстрациях трудящихся

¹ *Немирович-Данченко, В.И.* Творческое наследие: в 4 т. Письма. Из прошлого. Т. 3. Письма [1923–1937]. С. 17.

² *Пекелис, М.С.* Что действительно для нас в Чайковском? // Музыка и революция. 1928. № 11. С. 22.

³ Сообщено Л.А. Мазелем.

эта семантика получала регулярные подтверждения посредством радиотрансляций, в которых Шестая симфония соседствовала и с «Маршем энтузиастов» И. Дунаевского (на слова А. Д'Актиля) и с «Праздничной увертюрой» Шостаковича, или его же «Песней о встречном» (на слова Бориса Корнилова).

Не менее важная задача возникла перед словесными интерпретациями музыки классика. Если по объективным причинам отменить любовь публики к Чайковскому было невозможно, то нужно было разъяснить слушателям, за что его в действительности следует любить:

Нам думается, что мы теперь в силу рождающейся исторической перспективы должны воссоздавать — и в исполнительской практике уже воссоздаем — подлинный творческий образ Чайковского, искаженный, преуменьшенный в масштабе и диапазоне современной эпохой¹.

При изобретении этого нового — «подлинного» — облика друг друга взаимно «подкрепляли» исполнительская практика и словесные объяснения.

Так, в разнообразных теоретических интерпретациях все той же 3-й части «Патетической симфонии» на протяжении десятилетий, как в зеркале, отражаются перипетии идеологической борьбы за Чайковского². Прочтение Шестой, а далее путем семантических аллюзий и других сочинений Чайковского, в сущности, навязывалось советскому исполнителю и слушателю, для которых скерцо отныне не могло ассоциироваться ни с чем иным, как только со всенародным праздником. А в середине 1950-х учебник «Истории русской музыки» уже безоговорочно приписывает «Патетической» «жизнеутверждающее звучание»³! Ю. Кремлев тогда же простодушно констатировал:

В связи с огромным ростом популярности шестой симфонии после Великой Октябрьской социалистической революции в советской стране, было предпринято много попыток пересмотреть трактовку шестой симфонии, как пессимистического произведения⁴.

¹ Пекелис, М.С. Что действительно для нас в Чайковском? С. 24.

² См. об этом: Туманина, Н.Н. Чайковский. Путь к мастерству. М., 1962. С. 15.

³ Келдыш, Ю.В. История русской музыки. М., 1954. С. 14.

⁴ Кремлев, Ю.А. Симфонии П.И. Чайковского. М., 1955. С. 259.

Вчитывание в музыку Чайковского нового, оптимистического содержания стало основной стратегией скрытой полемики Бориса Асафьева, которую он начинает в 1930-е годы с «Игорем Глебовым» — то есть с самим собой же, но 1920-х годов. По трансформации его взглядов можно отслеживать изменения в официальной культурной политике, и научные работы будущего академика становятся настоящей лабораторией по выработке советского мифа о Чайковском. Именно в асафьевских статьях этого времени всесторонне обосновывается новая аттестация Чайковского, которая отталкивается от тезиса о его оптимизме. По лукавому заключению Асафьева,

Чайковский, мастер художественного реализма, <...> естественно тяготел к романтизму Беллини и Шумана, в котором звучала упорная вера в то, что все таки действительность то хороша¹.

Не будучи готовым просто отбросить все, что говорилось им в статьях предыдущего десятилетия, Асафьев прибегает в своих новых работах к казуистике:

Страх смерти у ранних романтиков-музыкантов и у Чайковского это не мистический страх перед загробным миром и судом, а ужас творческого сознания перед неизбежностью прекращения творчества и расставания с действительностью, в которой хорошо даже страдать, создавая. Весь лиризм Чайковского в этой психологической завязке, конечно, не имманентно-психологической, но имеющей причину во всем известных социально классовых конфликтах².

Трагизму музыки Чайковского Асафьев приписывает социальные основания — вплоть до утверждения:

Чайковский <...> [был не] в силах преодолеть надрыв — наследие ряда трагических опустошенных десятилетий в жизни передовой европейской буржуазной интеллигенции. Эта интеллигенция, наивно уверовав в правду «прав человека» и «гражданина» и в спасительный демократизм, близоруко не замечала роста рабочего класса, которому принадлежало будущее и вся полнота человеческой правды³.

¹ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] К новой постановке балета «Лебединое озеро» // К новой постановке балета «Лебединое озеро». Либретто. Л., 1933. С. 12-13.

² Там же. С. 14.

³ Там же. С. 10.

Многие из этих тезисов берут начало в статьях Асафьева 1920-х годов, фрагменты которых цитировались выше. Но требований «поверить в рост рабочего класса» там еще не было. В 1930-е годы они уже были предъявлены Чайковскому. Условия этого запоздалого ультиматума взялись выполнять интерпретаторы наследия композитора — каждый в соответствии с масштабом своего дарования.

Так, в монографии о Чайковском ленинградского музыковеда А. Будяковского признается, что композитор — пессимист, но лишь потому, что он

...смотрит жизненной правде в глаза, хотя жизнь и не удовлетворяет его. <...> И он, в силу своей классовой ограниченности, смог дать на все эти вопросы только один ответ: «это — рок, мешающий порывам к счастью дойти до цели»¹.

Согласно этой логике, пессимизм Чайковского есть следствие его «реализма». Продолжая этот ход рассуждений, автор делает почти анекдотичный вывод:

Можно сказать, что тоска Чайковского — есть результат его жизнерадостности².

Что же касается недостатка «классового чутья», то

...движение рабочее, социал-демократическое еще только вызревало. Заметить его тогда способны были немногие. Чайковский же до последних лет своей жизни так и не увидел его ростков³.

Однако самая, быть может, парадоксальная реплика в интерпретации «оптимизма» Чайковского прозвучала не в музыковедении, а в художественной прозе: это была одна из «Сентиментальных повестей» Михаила Зощенко, написанная в 1926 году, — «Веселое приключение». В качестве пародийных прототипов «Сентиментальных повестей» критикой издавна были определены Гоголь, ранний («гоголевский») Достоевский и

¹ Будяковский, А.Е. Чайковский. Краткий очерк жизни и творчества. Л., 1935. С. 18-24.

² Там же. С. 26.

³ Там же. С. 22.

«футлярный» Чехов¹. Однако, как можно увидеть, в повести «Веселое приключение» первоначальная подсказка аналогий с пушкинским творчеством постепенно подтверждается целым рядом «мотивных цитат» из «Пиковой дамы», а сами мотивы пушкинской повести виртуозно сплавляются с мотивами одноименной оперы Чайковского². При этом сам жанр, демонстративно выбранный Зощенко для своего повествования, закрепляет связь с оперой. Именно в «Пиковой даме» Чайковского в качестве параболы к основному сюжету возникает пастораль, где любовные отношения героев, выстроенные вокруг антитезы «любовь—богатство», разрешаются самым счастливым и безмятежным образом. Но если герои пасторали Чайковского, словно в назидание своим прототипам из основного сюжета, предпочитают богатству — любовь, то герои «пасторали» Зощенко получают все сразу. Полемически оспаривая «меланхолические» традиции русской литературы, автор создает в финале картину полной идиллии. Вместо обязательного, по мнению рассказчика повести, требования русской литературы, согласно которому «<...> ветер дует в морду герою»³ и разыгрывается буря (которая, правда, в отличие от метели, настигает не пушкинского героя, а оперного Германа в начале оперы), герой Зощенко в финале помещен в пасторальный пейзаж:

Он шел по улице и радостно смеялся. Солнце, несмотря на осень и несмотря на свои все растущие пятна, обжигало его всем своим стремительным пылом. Ветра никакого не было⁴.

Но специфическая природа зощенковской «пасторали» состоит в том, что ее оптимистический дух не противопоставляется трагизму жизни, а эгоистически питается им. То трагическое соотношение, которое возникает

¹ Чудакова, М.О. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979. С. 40; Жолковский, А.К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М., 1999. С.181.

² Подробнее об этом: Раку, М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. С. 594-608 (Гл. V. 4. «“Оптимистичный Чайковский”: Зощенко&Ильф и Петров»).

³ Зощенко, М.М. Веселое приключение // Зощенко, М.М. Собр. соч.: в 3 т. / сост., подгов. текста, предисл., примеч. Ю.В. Томашевского. Л., 1986. Т. 2. С. 124.

⁴ Там же. С. 143.

между повествованием дивертисмента «Искренность пастушки» и судьбой героев основной истории оперы¹, воспроизводится у Зощенко в столкновении смерти одного персонажа и абсолютно бездушной реакции на нее другого. Пушкинскому Герману — расчетливому военному инженеру «железного века», который не выдерживает азартного напряжения игры с роком, и Герману Чайковского — неврастенику-изгою из галантного века, но одновременно и собрату персонажей Достоевского, — противопоставляется «герой нового времени», чья привычная, безотчетная жестокость и душевная тупость дают ему единственный шанс удержаться на заливке у «века-волкодава».

Появление Германа из оперы Чайковского, которую пародирует в своей повести Зощенко, в подобном контексте приобретает особое значение. Его косвенно выраженная авторская оценка здесь совпадает с той, которую дали лирическому герою Чайковского критики 1920-х годов: это индивидуум, обреченный на гибель. Придание «оптимистического» настроения распространяется Зощенко как на пародируемые им шедевры Пушкина и Чайковского, так и — через них — на всю русскую литературу, как это прокламируется автором вначале. А точнее — на новую социалистическую культуру, героям которой в их оптимизме в 1920-е годы не возбранялось перешагивать не только через трупы «отдельно взятых» старушек, но и через целые братские могилы «классово чуждых элементов». Прав Б.М. Сарнов, писавший в книге о Зощенко: «В каком-то смысле зощенковский “оптимизм” был мрачнее и пессимистичнее, чем самые мрачные прогнозы крайних скептиков и пессимистов»².

В своей «Шестой повести Белкина» Михаил Зощенко признался:

В классической литературе было несколько излюбленных сюжетов, на которые мне чрезвычайно хотелось бы написать. И я не переставал жалеть, что не я

¹ Подробнее об этом см.: Раку, М.Г. Не верьте в искренность пастушки // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 203-206.

² Сарнов, Б.М. Пришествие капитана Лебядкина. Случай Зощенко. М., 1993. С. 87.

придумал их. Да и сейчас имеется порядочное количество таких чужих сюжетов, к которым я спокоен¹.

Писатель, впрочем, неоднократно утолял свой «непокой», создавая произведения не только с заимствованными сюжетами, но и на оригинальные сюжеты, но с цитатными названиями. Комментируя эстетическую всеядность автора, который «черпает буквально отовсюду», и для которого название популярной оперетки равнозначно заголовку шедевра мирового искусства, Б.М. Сарнов пишет: «Казалось бы, тут возможно только одно объяснение: Зощенко пародирует. Но Зощенко не пародирует. Он строит. Строит здание новой русской культуры, в котором нам всем отныне предстоит жить»².

Отличие «строительства» Зощенко от традиционных пародий становится хорошо заметным при сравнении его пародии на «Пиковую даму» с другой, написанной в те же годы И. Ильфом и Е. Петровым.

Пародийная природа беллетристики Ильфа и Петрова хорошо известна. Например, в «Золотом тельце» (1931) И. Ильфа и Е. Петрова есть отсылки не только на сочинения Пушкина, но и на оперные описания, связанные с его именем³. Отсылки к оперной классике встречаются и на страницах «Двенадцати стульев» (1927), в том числе, не вошедших в окончательный текст этого романа. И открывается он, как я полагаю, эпизодом, связанным с оперным пушкинским интертекстом. Первое упоминание о теще Ипполита Матвеевича Воробьянинова Клавдии Ивановне гласит:

Голос у нее был такой силы и густоты, что ему позавидовал бы Ричард Львиное сердце, от крика которого, как известно, приседали кони⁴.

Это невинное замечание содержит убедительную возможность интертекстуальной отсылки к «Пиковой даме» Чайковского, ибо наделяет

¹ Зощенко, М.М. Шестая повесть Белкина. Талисман // Зощенко, М.М. Рассказы и повести. Л., 1959. С. 606. Впервые опубликовано: Звезда. 1937. № 1.

² Сарнов, Б.М. Пришествие капитана Лебядкина. Случай Зощенко. С.166.

³ Жолковский, А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 168.

⁴ Ильф И.А., Петров, Е.П. Двенадцать стульев // Ильф, И.А., Петров, Е.П. Собр. соч.: в 5 т. / под ред. А.Г. Дементьева, В.П. Катаева, К.М. Симонова; вступ. ст. Д.И. Заславского; примеч. А.З. Вулиса, Б.Е. Галапова. М., 1961. Т. 1 С. 30-31.

героиню с одной стороны сходством с голосовым амплуа оперной Графини — меццо-сопрано, с другой же стороны, указывает на источник, цитируемый Чайковским в ее знаменитой песенке, — арии из оперы Гретри «Ричард Львиное сердце». Напомню, что Евгений Петров был страстным любителем оперы и вполне мог знать об этой цитате.

Но упоминания об источнике музыкальной цитаты оказывается недостаточно авторам, и они вводят новые аллюзии Ипполит Матвеевич женат на дочери старухи, чего безуспешно домогался оперный Герман в отношении внучки. С точки зрения Воробьянинова, «скупа она [теща — *М.Р.*] была до чрезвычайности...»¹, что соответствует нежеланию Графини открыть Герману тайну выигрыша и вызывает его упреки. Однако Клавдия Ивановна все же дает своему зятю «ключ» к возможному богатству — и не в виде «загробной любезности», а на смертном одре. В изъятой из первого варианта пятой главе романа упоминается, что Воробьянинов говорит «тенором»². Заметим, что, как и пушкинский Германн, Воробьянинов сходит с ума, не выдержав крушения надежд, однако, в pendant герою Чайковского, пытается не покончить с собой, а убить своего «подельника».³

Эта игра пародийными ассоциациями все же оказывается довольно легковесной — в духе ерничанья театральных капустников — и, как знать, может быть, является отчасти отголоском этой весьма распространенной еще в преддверии революции традиции. Так, например, одним из последних представлений театра-кабаре Н. Балиева «Летучая мышь» была в сезоне 1915/1916 годов пародия на «Пиковую даму» — правда, инспирированная,

¹ Там же. С. 30.

² Там же. С.48.

³ О сходстве финалов «Двенадцати стульев» и «Пиковой дамы» упоминается в комментариях к публикации первого варианта романа: «И в итоге авторы (иронически обыгрывая сюжет пушкинской “Пушкинской дамы”) доказали, что любые попытки вернуться в прошлое - безумны, губительны» (*Ильф, И.А., Петров, Е.П.* Двенадцать стульев (первое полное издание) / подгот. текста, вступ. ст., коммент, М. Одесский, Д. Фельдман. М., 1997. С. 461). Однако на связь с этим первоисточником сцены смерти тещи Воробьянинова в начале романа, как и отсылки к «Ричарду Львиное сердце» - с оперой Чайковского на пушкинский сюжет, в комментариях не указывалось.

по-видимому, в первую очередь знаменитым фильмом Я. Протазанова. В том же 1916 году С. Прокофьев написал оперу «Игрок», в основу которой лег одноименный роман Достоевского. Как известно, в «Игроке» писатель сознательно подхватил и трансформировал некоторые мотивы пушкинской повести. А стилистика вокальной речи в опере молодого Прокофьева испытала влияние мелодики трагического шедевра Чайковского¹.

1920-е годы открыли гораздо более широкий диапазон возможностей для пародийного диалога с «Пиковой дамой» Пушкина-Чайковского. Однако комическая пародия Ильфа и Петрова не берет на себя обязательств по «жизнестроению», тогда как трагическая пародия или «циническая пастораль» Зощенко предлагает именно новую модель миропонимания — «миропримирение»: самоуспокоенность мира и героя, готовность персонажа быть совершенно «примиренным с действительностью».

История зощенковской пародии на оперную «Пиковую даму» получила продолжение в одном из поздних его сочинений — комедии «Пусть неудачник плачет» (1943, 1946)². Помимо самого названия — цитаты из арии Германа, отсылающей к одному из наиболее знаменитых эпизодов оперы, ремарка к первому действию узнаваемо воспроизводит антураж ее первой картины:

Городской сад. Осенний пейзаж. Слышится отдаленная музыка духового оркестра. Заметно врет медная труба. На переднем плане справа мраморная статуя. Под ней скамейка³.

¹ По замечанию М.Е. Тараканова, «„Игрок“ стал естественным, органичным продолжением традиции русского стиля вокальной декламации, который, по странному (хотя и вполне объяснимому) обыкновению, связывают почти исключительно с Мусоргским, напрочь забывая о тех капитальных завоеваниях в сфере повышенно-экспрессивной музыкальной речи, которые достигнуты Чайковским в его “Пиковой даме”. Этот оперный шедевр упомянут здесь отнюдь не случайно, ибо “Игрок” представляет типичные коллизии прославленной оперы Чайковского, подвергнутые радикальному переосмыслению» (Тараканов, М.Е. Русская опера в поисках новых форм // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М.Г. Арановский. М., 1997. С. 273).

² Пьеса была написана до постановления ЦК ВКП (б) о журналах «Звезда» и «Ленинград». Далее цит. по изд.: Зощенко, М.М. Рассказы, фельетоны, комедии. М.; Л., 1963.

³ Там же. С. 307.

Недаром в послевоенном «городском саду» стоит не гипсовая «девушка с веслом» или «пионерка», а «мраморная статуя», «позаимствованная» автором, скорее всего, из Летнего сада «Пиковой дамы». Акцент сделан и на времени года, которое совпадает со временем действия оперной сцены в Летнем саду. С другой стороны, срабатывает и ассоциация с собственной более ранней пародией Зощенко на Чайковского: фальшивое звучание духового оркестра наводит на мысль об оркестре похоронном, который и подпитывал оптимизм героя «Веселого приключения».

Этот ассоциативный ряд подхватывается сценой, в которой главный герой, подобно Герману, в ожидании тайной возлюбленной поверяет своему собеседнику сердечную муку. Но уже вскоре после этого Зощенко плавно уходит из обозначенной в начале сферы пародии. В 1946 году она уже не становится поводом для построения целостной и сильной идеологической концепции, на которую у него достало сил двадцать лет назад. В любом случае сходство ремарки комедии с описанием, данным в «сентиментальной повести» — это еще одно косвенное указание на оперу, пародируемую в ранней повести писателя и недвусмысленно процитированную в названии комедии. Само же это название завершает развитие темы оптимизма у Зощенко: пессимизм, в согласии с официальной точкой зрения, не подлежавшей пересмотру на протяжении всей советской эпохи, — удел исторических неудачников.

Для Зощенко вопрос о пессимизме имел обостренно-личное значение. Его исповедальная повесть «Перед восходом солнца» (1943) — это история борьбы героя (предельно близкого автору) с собственным пессимизмом и склонностью к меланхолии. И эта повесть, и другие размышления Зощенко на аналогичные темы получили новое обоснование в августе 1946 года, когда власти — в лице А.А. Жданова — к числу неудачников причислили самого писателя: произведения Ахматовой и Зощенко в его знаменитом докладе были названы «неудачами в советской литературе».

Повесть Зощенко «Веселое приключение», если воспринимать ее как

пародию на оперный текст Чайковского, при всей своей художественной экстраординарности может быть «встроена» в особый ряд пародийных интерпретаций классика. Его образуют постановки 1920-х — 1930-х годов, в которых режиссеры стремились «актуализировать» сюжетную составляющую драматических пьес, оперных и балетных партитур. Иронический и трагикомический пафос повести Зощенко, конечно, невероятно чужд брутальному напору авторов этих «текстовых переделок». Однако все они основывались на том известном свойстве пародии, что поводом для нее может служить лишь широко популярный текст. Центральные сочинения Чайковского для музыкального театра, несомненно, отвечали этому требованию. Более того, их «текстовые переделки» на сценах советских театров не просто паразитировали на популярности лучших сочинений классика, а в определенном смысле вступали в борьбу с ними.

Неотъемлемое присутствие Чайковского в советском репертуаре, диктуемое пристрастиями публики, как уже сказано, идеологи считали опасным — или, по крайней мере, тревожащим — вплоть до начала 1930-х годов. Выходов из этой ситуации могло быть два: редуцирование списка «полезных» сочинений композитора, допущенных к исполнению, или же придание «вредным» сочинениям новых смыслов.

Процедура редуцирования зачастую демонстрировалась как уже свершившийся «естественный отбор»:

Каков же этот род произведений Чайковского, к которому растет интерес у нашего слушателя? <...> Центр тяжести перемещается с вокальных, оперных (за исключением «Пиковой дамы») композиций на оркестровые, симфонические <...>¹.

На деле же в основе подобных констатаций лежал не анализ слушательской ситуации, а скорее настойчивая рекомендация к действию, поскольку «перемещение на задний план доминировавших до нашего времени вокальных, оперных, балетных и других произведений»² могло находиться исключительно в руках Главреперткома, который, по мысли

¹ Пекелис, М.С. Что действительно для нас в Чайковском. С. 23.

² Там же. С. 23.

автора, и должен был уводить из сферы слушательского внимания те произведения Чайковского, которые были основаны на литературном сюжете или тексте: романсы, оперы, балеты. Подобная сегрегация сочинений Чайковского производилась не только в музыкально-критических опусах, но и в речах, которые звучали с самых высоких трибун:

Есть оперы, на которые нужно обратить внимание, которые не просто неприятны, а вредны. Я имею в виду такие оперы, как «Демон» или «Пиковая дама»¹.

И все же давление вкусов публики на исполнителей и идеологов исподволь подводило советских музыкантов к другому, новому типу переработки Чайковского: все более популярными становились переделки текста и/или сюжета наиболее любимых аудиторией сочинений композитора. Согласно этому подходу, у Чайковского могли найтись мотивы, близкие новой аудитории:

Вся эта история, когда Мазепа, опираясь на шведских королей и борясь как бы за независимость Украины, хотел лишь стать у власти сам, напомнила мне недавнее время (Скоропадский, Пилсудский и т.д.)².

Подобные исторические параллели взывали к работе со словом, положенным классиком в основу музыки. Рабкоры требовали:

Сама собой напрашивается соответствующая переделка текста оперы и, возможно, сокращение ее музыкальной части³.

Подобные рецепты предлагалось опробовать на материале разных опер Чайковского. Однако не всем подобные предложения казались перспективными:

У нас сейчас не народилось еще новой музыки, нового искусства, способного удовлетворить нас. <...> Пока же его нет, и в силу необходимости мы питаемся исключительно тем, что достаем из своих обширных и богатых кладовых. Вот почему мы так настойчиво ищем нового преображения в музыке Чайковского,

¹ Из доклада заместителя заведующего Главискусства Л. Оболенского на совещании по вопросам развития музыки при Агитпропе в июне 1929 года. Цит. по: *Власова, Е.С.* 1948 год в советской музыке. С. 86.

² *Ра-Бе [Бек, А.А.]* Рабкоры о музыке // Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 17.

³ Там же. С. 17.

старается приладить ее к настоящему нашему духовному состоянию и забываем в то же время, что это только самообман, притом самый жестокий¹.

И все же тенденция к идеологизированной переделке Чайковского возобладала, невзирая на критику «слева», не обнаруживавшую в сочинениях композитора тех ресурсов, которые позволили бы ввести его в канон «музыки будущего», и «справа» — с ее консервативной тенденцией «верности автору». Смысл этой последней хорошо сформулировал Мясковский в письме к Н.А. Малько от 31 мая 1930 года:

Чайковский для русского музыканта — это имя, отношение к которому должно быть как к святыне².

Два эти подхода — «верность автору» и подгонка произведений Чайковского под сиюминутные требования «генеральной линии» — могли спорить друг с другом не только на театральных подмостках, но и в сознании одного и того же художника.

Ярким примером такой внутренней борьбы, побуждаемой во многом внешними причинами, стало творчество балетмейстера Федора Лопухова (1886—1973). Одним из первых среди советских хореографов он осуществил в 1923—1924 годах на сцене Мариинского театра реставрацию классического репертуара: «Щелкунчика» и «Спящей красавицы». Но эта работа вызвала противоречивые отклики: «<...>Голейзовский обвинял меня в печати, что я, как руководитель, тяну балет Мариинского театра вспять, к “давно минувшим временам”», —вспоминал позже Лопухов³. Ответ Лопухова под программным заголовком «Старый репертуар» был опубликован в журнале «Рабочий и театр» (1924, № 47):

Я всегда был и буду в числе защитников старого репертуара, несмотря на то, что я в своем творчестве примыкаю к левым. Создавайте новые произведения. Я, как хореограф, буду бесконечно рад каждому новому звену в хореографической цепи. Но не надо плевать в тот колодец, откуда мы пили и, я не сомневаюсь, пьем и сейчас.

¹ *Игнатович, В. П.И.* Чайковский (К 30-летию со дня смерти). С. 22.

² Цит. по: *Кунин, И.Ф.* Николай Яковлевич Мясковский. Жизнь и творчество в письмах и документах. С. 62.

³ *Лопухов, Ф.В.* Шестьдесят лет в балете. С. 231.

Ибо создание нового возможно лишь при познании старого, ибо в старом есть предпосылки нового¹.

Однако уже через пять лет Лопухов принял участие в создании «спектаклей “дыбом”»², с которыми в 1920-е годы экспериментировали режиссеры и в драматическом театре, и в опере, и в балете³, в чем «каялся» позже, в 1960-е годы:

Нечто подобное происходило и в балете. Я «перекроил» «Щелкунчика» в театре им. С.М. Кирова <...> Ваганова проделала такую же операцию с «Лебединым озером». <...> В ту пору все мы болели стремлением «приблизить инсценировки классиков к литературному оригиналу». <...> Я мечтал вернуть балет «Щелкунчик» к гофмановскому первоисточнику. <...> Мне, да и не мне одному, казалось тогда, что новый балет будет синтетическим представлением, включающим и пение, и слово, что современная сцена требует новых приемов решения танцевальных образов и оформления спектакля. <...> Намерения, быть может, добрые, но их не удалось осуществить.<...> Приемы сценического решения — а они были конструктивистскими у постановщика и художника «Щелкунчика» 1929 года — пришли в полное противоречие с музыкой Чайковского. <...> «Щелкунчик» мой быстро канул в вечность, но опыт его — отрицательный и положительный — пригодился В. Вайнонену, когда несколько лет спустя он заново ставил этот балет⁴.

Приближение к литературному первоисточнику в 1920-е годы стало чрезвычайно модным поветрием. Мы уже показали, что свое начало оно взяло в дореволюционном музыкальном театре — на оперной сцене. Но в советском театре эта тенденция неизбежно обросла идеологическими подтекстами.

В Одесском театре оперы и балета в 1923 году была поставлена редакция «Лебединого озера», в основе которой лежали преобразованные мотивы шекспировского «Гамлета», а действие происходило в некоем современном капиталистическом государстве. Верховную власть стремился захватить дядя главного героя, убивший его отца и женившийся на матери.

¹ Цит. по: Там же. С. 231.

² Это расхожее выражение 1920-х перефразирует название одного из знаменитых мейерхольдовских спектаклей того времени — «Земля дыбом» (1924) по пьесе Сергея Третьякова (переработка пьесы французского поэта и прозаика Марселя Мартине «Ночь»).

³ К таким спектаклям он относит «Карменситу и солдата» Вл. Немировича-Данченко (1924), драматические спектакли Мейерхольда «Горе уму» (1928), «Лес» (1924), «Ревизор» (1926) и его же «Пиковую даму» Чайковского (1935).

⁴ Лопухов, Ф.В. Шестьдесят лет в балете. С. 232-234.

Мечтательный юноша, вступивший в схватку с узурпатором власти, попал в ловушку, расставленную для него: дядя призывает ко двору актерскую труппу, которая должна втянуть в свое представление принца и свести его с ума. Героиня пьесы влюбляется в молодого наследника, но выполняет волю короля. Принц сходит с ума, а девушка бежит топиться к «лебединому озеру». Эта небесталанная переделка либретто предвосхищает многие, и порой гораздо менее логичные трансформации балетного сюжета Чайковского в постановках нашего времени¹.

В центре нашумевшей постановки «Лебединого озера» А. Вагановой 1933 года оказалась «история молодого человека XIX столетия», трактованная в духе немецкого романтизма. Историк балета Вера Красовская пишет:

Истоки новой версии уводили к Горькому. В начале 1930-х годов по его почину начала издаваться серия романов «История молодого человека XIX столетия». 25 ноября 1931 года «Правда» опубликовала статью, в которой Горький раскрыл тему серии. Злополучная судьба героя увлекла авторов балета. Сказка о принце Зигфриде, полюбившем принцессу Одетту, о победе их любви над злыми чарами колдуна Ротбарта превратилась в новеллу о молодом человеке — пленнике собственных романтических иллюзий. Меланхолический граф, отпрыск угасающего рода, погнавшись на озере за лебедем, видел в нем олицетворение вечно юной женственности. Мечта преследовала неотступно, мешала браку с дочерью соседнего помещика и приводила героя к гибели.

В театральных кругах города знали, кто из гласных и негласных авторов за что в ответе. Дмитриеву принадлежит литературный сценарий, а также декорации и костюмы. Асафьев пересматривает партитуру, возвращает многие страницы музыки, утраченные в старой постановке, и заранее защищает в брошюре, выходящей к премьере. Радлов с его режиссерским опытом помогает выстроить действие, логику мизансцен. Недаром назавтра после премьеры в «Вечерней Красной газете» появился шарж на Радлова в балетных пачках <...> Все же самым ответственным автором числилась и считала себя Ваганова².

13 апреля 1933 года в день премьеры «Вечерняя Красная газета» поместила заметку, в которой Ваганова от лица всех участников постановки говорила:

¹ Об этой постановке в личных беседах вспоминал позже С.Т. Рихтер (сообщено Л.Л. Солиным).

² Цит. по: *Красовская, В.М.* Павлова. Нижинский. Ваганова. С. 488-489.

Нам необходимо было избавиться от <...> шаблонных пантомимических сцен и знаков, мало понятных и чуждых современному зрителю¹.

Комментарий этот выглядел относительно скромно и по видимости был нацелен на практические интересы постановщиков. Однако стоит обратить внимание на то, что в спектакле был занят блистательный, по сути, уникальный состав танцоров: Г. Уланова, К. Сергеев, Т. Вечеслова, О. Иордан, Н. Дудинская. Дирижировал спектаклем Е. Мравинский. О Сергееве в роли Зигфрида очевидец премьеры, В. Красовская, писала: «Он мог быть Вертером, Ленским — словом, юношей, зараженным романтическим гамлетизмом эпохи»². Красовская пишет и о тех находках, которые оказались прочно впаянными в структуру балета: «“Лебединое озеро” живет на мировой сцене во всевозможных вариантах. Постановка Вагановой утрачена. Но и в опытах нового прочтения, и в попытках восстановить оригинал неизменной остается вторая картина Льва Иванова с органично вросшей в нее вагановской “охотой на Лебеда”»³. Этой сценой Ваганова заменила монолог принцессы Одетты.

Асафьев в уже цитированной статье «К постановке балета П.И. Чайковского “Лебединое озеро”» писал:

Конечно, здесь всего-навсего лирический протест личности против сковывающей сознание обывательщины, а не политическая борьба, но лирическая борьба, но лирический протест такой взрывчатой силы и такой эмоциональной напряженности, что даже будучи подан в нейтрализующей его феерической оправе и в блестяще виртуозном хореографическом оформлении, он взволновал публику и с тех пор не переставал волновать сменяющиеся ряды поколений⁴.

Таким образом, сюжету и музыкальному действию «Лебединого озера» придавался актуальный идейный смысл:

...хореографическая содержательность спаялась с музыкой настолько, что можно говорить о симфонически актуальном воздействии балетной классики⁵.

¹ Цит. по: Там же. С. 489.

² Там же. С. 492.

³ Там же. С. 497

⁴ Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] К постановке балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро». С. 13.

⁵ Там же.

Идеологически актуальными оказывались и эстетические поиски новых постановщиков балетов Чайковского. Как констатировал в 1950-е годы историк балета Ю. Слонимский, на протяжении первого десятилетия существования советского театра балеты Чайковского

...способствовали уяснению задач советского хореографического искусства, укрепляя его реалистические позиции. Поколения наших замечательных балерин и танцовщиков обязаны этим произведениям расцветом своего реалистического искусства танца. <...> Они решительно отказались от импрессионистской трактовки ролей, свойственной многим предреволюционным артистам. <...> Так, Марина Семенова первая отвергла мотив бессилия и покорности судьбе, навязанный образу Одетты прежними танцовщицами: молодая советская балерина внесла в этот образ новое содержание — вызов судьбе, решимость бороться с препятствиями на пути к счастью. <...> Находки актрисы были быстро подхвачены и развиты другими исполнительницами, закрепившими национальное содержание хореографического образа. Точно так же и советские танцовщики по-своему истолковали образ Зигфрида. Исходя из музыки Чайковского, они отказались трактовать образ героя как пассивного мечтателя, находящегося во власти химер, или как бездумного ловеласа; не менее решительно отвергли они и декадентско-пессимистическую трактовку образа. <...> Аналогично переосмысливались и другие балеты Чайковского. Именно то, что ранее оставалось в тени или в забвении — идейность, правда реальной действительности, «жизнь человеческого духа», — стало теперь самым важным¹.

Этот пассаж вызывает к комментарию. Опустим риторику, закономерным итогом которой становится обращение к тезису Станиславского, чей «дух» в эти годы с неизбежностью витает над именем Чайковского. Обратим внимание на более интересный момент. Упрекая исполнительство предыдущего поколения в «безыдейности», критик мотивирует возникновение новых интерпретаций не столько запросами современных идеологов, на которые они со всей очевидностью отвечают, сколько самой музыкой. Можем ли мы с той же степенью ироничности вслед за предыдущими тезисами воспринять и этот? Вряд ли. Во-первых, искусство упомянутых танцовщиков являет собой высокий образец и единство, без сомнения, лучшей в ту эпоху школы классического балета. Во-вторых, наше время, пошатнувшее незыблемость веры в возможность какой бы то ни было смысловой завершенности классики, о чем мы, впрочем, и ведем сейчас речь,

¹ Слонимский, Ю.И. П.И. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956. С. 284-285.

заодно лишает нас и права отрицать возможность подобной «героической» трактовки балетных образов Чайковского. Совершенно очевидно лишь то, что новое прочтение его балетов родилось не просто из ответа на вызов времени, но из стремления следовать диктату тех, кто считал себя выразителями духа эпохи. Из этого стремления могли возникать шедевры исполнительского искусства. Но вне заданных таким диктатом рамок в советском театре не могло в те годы возникнуть ничего.

Если в борьбе за «переозначивание» шедевров Чайковского на балетной сцене рождалась «героическая» интерпретация его произведений, то в опере пародирование сюжетных ситуаций либретто «Онегина» служило одним из инструментов построения нового жанра. На основе достижений так называемой «лирической оперы», оформившейся как музыкально-сценический парафраз какого-либо знаменитого литературного сочинения, сначала во Франции (Ш. Гуно, А. Тома и др.), а затем и в России (в частности, в творчестве самого Чайковского и его учителя А.Г. Рубинштейна), в первой половине 1930-х годов на короткий срок возник ее жанровый эпигон, который можно обозначить как «музыкальную социальную драму». Осип Брик, к этому времени активно работавший для оперного театра, писал:

Советская драма — всегда социальная драма. Советская музыкальная драма не составляет в этом отношении исключения. И либреттист, и композитор, и театр должны всегда помнить, что без социальных характеристик ни один, даже самый талантливый спектакль не может быть назван советским¹.

«Беглец» Н.М. Стрельникова (1933)², явственно адресует к классической традиции русской оперы: большие ансамбли, развернутые ариозо, дуэтные сцены составляют существенную часть драматургии, хотя преобладающей «драматургической единицей» становится диалогическая

¹ Брик, О.М. Повесть и либретто // Именины. Опера в 4 актах (6 картинах). Музыка В.В. Желобинского: сб. ст. и материалов к постановке оперы в государственном Академическом Малом Оперном театре. Л., 1935. С. 20.

² Либретто П.А. Перелешина и Н.М. Стрельникова по рассказу Л.Н. Толстого «За что?», стихи Е.Г. Геркен.

сцена. Первое действие, разворачивающееся в польской мелкопоместной усадьбе, вызывает к параллелям с началом «Евгения Онегина» — к хору девушек, «возвращающихся с поля», присоединяется лирическая героиня (сходный музыкально-драматургический прием использован и в другой русской «лирической опере» — «Демоне» А. Рубинштейна).

«Именины» В.В. Желобинского (1935, либретто О.М. Брика) демонстрируют ту же тенденцию, которую можно считать принадлежностью этого жанрового направления. Однако усилено инструментальное начало (в «Именинах» есть оркестровое вступление и симфонические антракты, причем эти эпизоды объединены интонационными связями), явственно стремление автора выстраивать масштабные сцены с использованием всего многообразия оперных форм и жанров («песня певца за сценой», застольная, плясовая, вальс, народная хоровая и романс), включая дивертисменты («танец мамзель Люлю» в игорном зале). А в сцене прихода полиции во втором действии использовано фугато, на кульминации проводимое в увеличении. Это «многоязычие» музыкальной стилистики придает действию динамику, которая заложена уже и в драматургии бриковского либретто. Однако оно же вызывает и обратный эстетический эффект: все сочинение «раскладывается» на ряд аллюзийных моментов, заложенных в тексте либретто и выявленных музыкой. В дальнейшем анализе «Именин» мы увидим, что сочинение Желобинского может быть интерпретировано как обобщенная пародия на классические европейские и русские оперы. Вместе с тем прокламированное в идеологии возвращение к классике в композиторской среде в это время трактовалось еще двойственно — как пародия на хорошо знакомое, но пародия в музыкальном отношении не приводящая к карикатурности стиля, а лишь к «работе по моделям» — стилистическим и жанровым. Причины, предопределившие такой подход, крылись, возможно, и в известной усталости от авангардистских крайностей, плохо совместимых с движением к демократизации оперного театра.

Желобинский, чье сочинение удостоилось премии Всесоюзного конкурса на создание оперы и балета, по окончании его заявлял:

В «Именинах» я ставил перед собой задачу создания вокальной оперы (в отличие от множества написанных за последние годы опер антивокальных)¹.

В «Именинах» использован ряд традиционных для русской классики локусов: дворянская усадьба 1-й картины, игорный зал в петербургском собрании — во 2-й, «берег Волги» — в 3-й, почтовая станция — в 4-й, бальная зала в столичном дворянском доме — в 4-й². Типичность их появления и закрепленность за ними особых смыслов и средств выражения делает их постоянными топосами русской оперной классики, в каковом качестве они и формируют словарь музыкальной «социальной драмы» к началу 1930-х годов. «Именины» Желобинского подтверждают это впечатление почти в гротескном преувеличении. С самого открытия занавеса здесь начинает наращиваться последовательность «классических» штампов: бабы и девки с ягодами и цветами приветствуют хозяйскую дочь. Александрина надевает поднесенный венок и «поет песенку» в народном духе: «Я по бережку гуляла». «Входит Андрей в глубокой задумчивости»: тенор, певец, учитель музыки и возлюбленный героини, скрывающий от нее свое крепостное происхождение, поет выходное ариозо «Так тяжело и сердцу беспокойно». Следует сцена любовного объяснения и клятва верности.

Сцена игры в карты во второй картине, на фоне которой Андрей пытается добиться от барина обещанного освобождения, тоже насквозь аллюзийна: отдельные реплики на фоне лихорадочного скерцо оркестра, вырастающего из музыки симфонического антракта, приводят на память не только аналогичные сцены из «Пиковой дамы» Чайковского, «Травиаты»

¹ Желобинский, В.В. Мысли об «Именинах» // Советское искусство. 1934. 5 июля.

² Опера Желобинского-Брика рассматривается здесь в соответствии с изданной авторской версией (Желобинский, В.В. Именины. Опера в 3 действиях, 5 картинах, соч. 22 (1933—1934). Сюжет заимствован из одноименной повести Н. Павлова. Либретто О.М. Брик. Клавираусцуг. Л., 1934). Во время работы над постановкой в МАЛЕГОТе композитор по заданию театра написал еще одну картину: действие в ней происходит на Кавказе, Андрей является участником военных действий в Чечне, а смысловым центром становится трагедия старой чеченки, потерявшей в этой войне сына.

Верди и опер Масене и Пуччини на сюжет «Манон Леско», но и ближайшего их наследника — прокофьевского «Игрока», где сцена игры вводится именно с помощью оркестрового антракта. Дивертисмент, обычно оттягивающий развязку в подобных сценах, выявляет в данном случае сходную с операми-прототипами задачу: если там соотносятся любовь истинная и продажная, то здесь — подлинное и продажное искусство (гениальный музыкант Андрей и певичка-кокотка). Социальный контекст этой темы усилен введением образов «добрého барина», который, проигравшись, продает своего музыканта другому «ценителю муз», и друзей-«либералов»: журналиста и богатого помещика, сочувствующих Андрею и дающих ему «дельный совет» — бежать на Кавказ, чтобы уйти в солдаты и, заслужив звание офицера в боях, обрести свободу. Однако ни один из оперных шедевров, приходящих на память, не послужил настоящим музыкально-драматургическим ориентиром композитору: сцена построена на простейших приемах, прямо иллюстрирующих сюжетные положения.

Берег Волги во втором действии оперы — другой устойчивый топос русской драматургии, соотносимый с мотивом воли/неволи русского человека, активно актуализируемым в эти и последующие годы знаменитыми экранизациями пьес Островского («Гроза» Владимира Петрова 1934 года и «Бесприданница» Якова Протазанова 1936 года) и многочисленными театральными постановками. Коллизия воли/неволи, равно как и любви/нелюби, в «Именинах» разворачивается, как и в фильмах «по Островскому», на высоком волжском берегу. Андрей, после своей клятвы по-прежнему верный Александрине, выслушивает признания деревенской девушки, но, не ответив на них, отдает себя в руки полиции, чтобы попасть в солдаты на Кавказ. Девушка бросается с обрыва, явственно следуя примеру Катерины из «Грозы».

И, наконец, третье действие целиком представляется прямой пародией на финал оперного «Онегина». Любовный треугольник подобен

треугольнику «Татьяна — Гремин — Онегин»: Александрина вышла замуж за помещика-либерала; встреченный произведенным в офицеры Андреем на почтовой станции журналист приглашает ни о чем не подозревающего Андрея в гости к молодоженам. Сцены двух именин Александрины (открывающие и завершающие оперу) с их неизбежной вальсовостью («пушкинских 1830-х») и комментариями сплетничающей толпы образуют ту же драматургическую арку, на которой зиждется и шедевр Чайковского. Герои прямо ссылаются на Пушкина. «Блажен, кто молод смолоду, а с годами созревает»¹, — резонерствует журналист. «Я замужем, и Ваши речи неуместны»², — дает отповедь бывшему возлюбленному Александрина:

Далекие младенческие годы, о них не стоит вспоминать. <...> Ребяческий порыв недолго длится, и я не та наивная девчонка, которая вам в чувствах изъяснялась³.

В свою очередь Андрей цитирует отвергнутого Онегина:

Вы променяли искренность и чувства на светский лоск, на пышность, на богатство! <...> Александрина, ты моя, и никому тебя я не отдам!⁴

Вся сцена представляет собой контаминацию нескольких «онегинских» сцен: «греминского» бала, финального объяснения героев и «ларинского» бала, который вновь возвращается в аллюзийный контекст в момент разрешения конфликта. Андрей, выступающий теперь в роли Ленского, бросает вызов сопернику:

Я оскорблений не потерплю, мы будем драться! <...> Я тебя заставлю драться⁵.

Этот диалог-поединок тенора (обреченного на смерть и преданного любимой романтического «певца») и баритона (который «счастлив в любви», опасно уязвлен лирическим героем, но не желает драться) повторяет

¹ Желобинский, В.В. Именины. С. 146-147.

² Там же. С. 158.

³ Там же. С. 157-158.

⁴ Там же. С. 159, 166.

⁵ Там же. С. 168-169.

центральную коллизию «ларинского бала», совершается, как и он, под неумолкающие звуки вальса и столь же трагически завершается: чтобы не быть преданным в руки полиции, Андрей стреляется на глазах у толпы. Его заключительный монолог расставляет последние идеологические акценты в этом «онегинском» сюжете. Выражая запоздалое сожаление в том, что он не внял предупреждениям крестьянской девушки и предпочел ей дворянку, Андрей подытоживает «моральный смысл» всей истории:

Я дочь дворянскую любил,
Я господам поверил.
Я продался.
За них я шел на смерть¹.

«Отпадение» художника от своего класса, таким образом, становится центральной темой оперы о «темном прошлом», из которой современности надо вынести урок. Другой урок выносят из современности сами авторы пьесы: она отчетливо ориентирована на классические жанровые, драматургические, образные, сюжетные и стилистические прототипы (последнее касается как музыкального языка, так и языка либретто).

Жанр «социальной драмы», погруженной в реалии XIX века, предлагал своим создателям компромиссное разрешение разнообразных проблем «современной» оперы. Стилизация языка на разных уровнях текста, жанровая стилизация позволяла обойти непереносимое требование «новизны», которое, начиная еще с эпохи романтизма, вошло в плоть и кровь всей художественной практики. Следование этому требованию, однако, в условиях советских гонений на авангард становилось опасным для судьбы произведения и его авторов. «Социальная драма» предлагала удобный в этой ситуации «средний путь», делавший возможным отрефлексированное, стилизаторское следование классическим образцам в годы, когда классике, в том числе музыкальной, оперной, и в первую очередь, русской возвращается ее значение в культуре. Следование жанру музыкальной «социальной

¹ Там же. С. 177.

драмы», которая воспринималась в 1930-е годы как элемент ненарушимого оперного канона, выглядело особенно впечатляюще на фоне «культуры один» (В. Паперный) — попыток разрушения или полного преобразования музыкального театра первого послереволюционного десятилетия.

В буклете к премьере зрителя предуведомляли:

Театр стремится в новой своей постановке дать широкую картину жизни различных социальных слоев крепостнической, николаевской России, поставив в центре этой широкой картины трагическую судьбу крепостного интеллигент-музыканта. Из тихого «дворянского гнезда», казалось бы овеянного всем очарованием традиционной лирики «поместной культуры», социальная судьба, судьба угнетенного, отверженца общества бросает героя картины в народные низы, на бурлацкую Волгу, бросает в сумрачный лагерь колониальных николаевских войск, завоевывающих для русского самодержавия Кавказ, и возвращает его снова в круг дворянского общества, чтобы здесь окончательно добить, доконать его. Отталкиваясь таким образом от некоторых традиционных для русской дворянской оперы образов, мотивов и ситуаций, опера «Именины» и по самому повороту своей темы и по музыкально-образной разработке как бы вступает в полемику с этой традицией дворянской оперы и всем ходом своего действия с неизбежностью стремится опровергнуть ее. Вся эта своеобразная полемическая установка оперы и спектакля дана и в драматургии, и в музыке, и в сценической разработке. Ирония и романтика тесно переплетены здесь ¹.

Открыто декларируемая постановщиками пародийность оперного либретто «Именин» наводит на мысль о ее особой роли в оформлении нового оперного жанра: оно должно как бы улучшить прежний, исправить его вполне объяснимые тяжелыми историческими условиями недостатки. Недаром в той же преамбуле к постановке цитируется полное пафоса высказывание Ромен Роллана:

Гордое поколение художников Октябрьской революции должно в окружающей их действительности, в боевой жизни семи создаваемых ими республик находить свои «Илиады» и «Одиссеи» — находить своих «Борисов Годуновых», «Князей Игорей» и «Кольцо Нибелунгов»².

¹ От театра / Именины. Опера в 4 актах (6 картинах). Музыка В.В. Желобинского: сб. ст. и материалов к постановке оперы в государственном Академическом Малом Оперном театре. Л., 1935. С. 3-4.

² Там же. С. 4.

Авторы «Именин», следуя «вещему слову Ромэна Роллана»¹, находят «своего» «Евгения Онегина», но не «в боевой жизни семи создаваемых <...> республик», а в российской истории столетней давности. Аллюзийные мотивы приобретают «классовую» мотивировку: содержание «Евгения Онегина» Пушкина и Чайковского в пересказе советских либреттиста и композитора трансформируется под влиянием резких социальных оценок, отсутствие которых так смущало рабкоров 1920-х годов. После такой операции по-новому можно было интерпретировать и «классовую сущность» творчества обоих русских классиков в целом, тем паче, что изменявшаяся идеология уже настоятельно требовала подкорректировать их.

В 1934 году во втором номере журнала «Советская музыка» (с 1933 года выходившего в свет в качестве центрального музыкального печатного органа, а к следующему году уже ставшего единственным специальным изданием) появилась статья бывшего рабмовца А. Громан-Соловцова «Несколько мыслей о Чайковском». Хронологически ее появление совпало с упорядочиванием художественных музыкальных процессов, предпринятых со стороны власти. Появление такой статьи, пусть даже и сопровождавшейся подзаголовком «в дискуссионном порядке», стало одним из знаков перелома ситуации вокруг музыки Чайковского:

Необходимо указать, что разделяемая большинством советских музыковедов “дворянская” точка зрения на Чайковского все же не принимается отдельными работниками советского музыкознания<...>. Однако положительной, четкой марксистской концепции, по-иному ставящей вопрос о Чайковском, насколько известно автору, до сих пор не разработано².

Далее путем различных логических ходов «определение классового лица» композитора А. Громан-Соловцов дополняет тезисом о его идеологическом сближении с разночинцами.

Интересно, что с этой программной статьей в номере соседствует материал Ю. Келдыша о Мясковском, где в связи с Шестой симфонией

¹ Там же. С. 4.

² Громан-Соловцов, А.А. Несколько мыслей о Чайковском (в дискуссионном порядке) // Советская музыка. 1934. № 2. С. 24.

последнего автор затрагивает снова проблему «классовой характеристики Чайковского»:

Чайковский был типичным выразителем сознания гибнущей и отрывающейся от своих классовых устоев части русского дворянства в период 1861—1905 гг.¹.

Но в своем суровом приговоре автор по новым временам уже явно перегибает палку, на что редакция незамедлительно реагирует:

Вопрос о классовой характеристике Чайковского редакция считает подлежащим дальнейшему обсуждению².

И в самом деле, «дальнейшее обсуждение» этого вопроса продолжалось еще несколько лет. О том, насколько активно шло «обтачивание» социального мифа о Чайковском, свидетельствует сама интенсивность появления работ о нем в эти годы. Кроме Асафьева, для которого Чайковский оставался постоянной темой на протяжении всей его творческой деятельности, ряд книг выпускает в течение нескольких лет Андрей Будяковский, несколько монографий — Арнольд Альшванг. В изготовлении нового «классового портрета Чайковского» (А. Будяковский) участвовали и многие менее заметные авторы.

Важным шагом вперед в деле «присвоения» музыки Чайковского стало достигнутое в ходе этой работы формирование основной формулы творчества Чайковского «по-советски»: «доступность, массовость, искренность». Эти характеристики предполагали обращенность старой классики к самой широкой новой аудитории и ее содержательное соответствие новой эпохе:

Предпринятое несколько лет назад одним из ленинградских музыковедов обследование воздействия на аудиторию творчества различных композиторов показало, что музыка П.И. Чайковского одинаково любима самыми различными категориями слушателей: юными и взрослыми, музыкально неразвитыми и, наоборот, вполне культурными, мужчинами и женщинами, работниками физического труда и интеллигентных профессий и т.д. <...>. Гениального русского композитора уважали и любили и в старое время <...>. Но тогда Чайковского знали и воспринимали слишком односторонне, главным образом под углом зрения

¹ Келдыш, Ю.В. 12 симфония Мясковского и некоторые проблемы советского симфонизма // Советская музыка. 1934. № 2. С. 10.

² Там же. С. 8.

«любительских вкусов». В его музыке ценили преимущественно меланхолическую мечтательность, с одной стороны, и безысходно-мрачное настроение — с другой, на них в большинстве и откликались эти слои слушателей Чайковского дореволюционной эпохи. Кстати сказать, отсюда недалеко до крайне одностороннего взгляда на Чайковского как на певца упадочных настроений, безудержного нытика и потому идеологически чуждого нам композитора, — взгляда, бытовавшего у нас во времена расцвета деятельности рапмовской музыкальной организации, ликвидированной историческим постановлением Центрального комитета партии 23 апреля 1932 года¹.

Венчало обретенную формулу понятие «реализм». Значительный идеологический потенциал приобрело, как мы увидим в дальнейшем, утверждение о том, что

...реалистичен не только романтический «Онегин», но даже и «Пиковая дама», несмотря на введенный в нее элемент сверхъестественной силы².

«Сверхъестественная сила» будет безжалостно изгнана с подмостков советской оперы. «Борьба с мистикой» распространялась на всех классиков, и в этом смысле трактовки Чайковского и Пушкина и в новых условиях оказывались тесно связанными. Атмосферу и воззрения 1930-х годов «в вопросе о Чайковском» хорошо иллюстрирует то, как в «борьбу с мистикой» включились постановщики оперы «Орлеанская дева». С. Ю. Левик вспоминал:

В результате кое-каких неудач либретто [sic! — М.Р.] в начале 30-х годов опера не ставилась. Заблаговременно обдумывая будущие постановки Кировского театра, главный дирижер В.А. Дранишников с 1934 года стал меня уговаривать заняться переработкой либретто «Орлеанской девы». На мое заявление, что рука не поднимается на либретто, которое композитор написал сам, он мне ответил: — «Вы подымите, а мы поддержим». Но я сдался только тогда, когда меня на эту работу «благословили» такие авторитеты и хранители русской классики от всяческих посягательств, как член-корреспондент Академии наук, один из крупнейших музыковедов Александр Вячеславович Оссовский и дирижеры А.М. Пазовский и Д.И. Похитонов <...>. Эта опера ставится чрезвычайно редко. Надо думать, что причина лежит в том мистическом налете, которым овеяно либретто. Именно либретто, потому что в самой музыке мистицизма вовсе нет.

Между тем под негустым слоем этой мишуры в «Орлеанской деве» есть все, что может заинтересовать советского оперного зрителя: интересный исторический этап, героиня, выражающая патриотическую идею, — живой человек в лучшем смысле этого слова, которой противопоставляется во всей своей омерзительности классовая и кастовая подлость, подстерегающая истинное благородство.

¹ Музалевский, В.И. Четвертая симфония Чайковского. Л., 1935. С. 5-8.

² Громан-Соловцов, А.А. Несколько мыслей о Чайковском. С. 32.

Вникая в оперу, легко убеждаешься, что достаточно только снять с нее мистический налет и чуть-чуть подчеркнуть основные идеи произведения, как оно начнет производить совершенно иное впечатление.

Именно эту скромную задачу я себе и поставил, приступая к реконструкции либретто. Не меняя и не перетасовывая не только музыкальный материал, но и сюжетное развитие оперы, сохраняя нетронутыми музыкальные характеристики, я кое-где заменял действующих лиц близкими им по идейному содержанию персонажами: архиепископ-изувер вместо отца-изувера, благородный рыцарь вместо добродушного деревенского парня и т.п.; <...> Из пиетета к музыке и вокально-интонационной выразительности Чайковского я и самый лексический материал его менял с величайшей осторожностью. Я заменял неудачные слова и понятия («благотворцы», «порфирородный», «денница», как образ вечерней зари и т.д.), устранял фонетические неудобства, но в то же время, по мере сил, старался подражать языку Петра Ильича, дабы не создавать стилистического разрыва.

Получив от крупнейших музыкантов А.М. Пазовского и А.В. Оссовского чрезвычайно одобрительные и даже вдохновляющие отзывы по плану, я работал над оперой больше года и закончил ее с расчетом на постановку к столетию со дня рождения П.И. Чайковского в 1940 году.

Но опера с моим либретто была поставлена в Саратове только три года спустя, а еще несколькими годами позже в Свердловске. Когда же Свердловский театр имени А.В. Луначарского привез оперу в Москву, отзывы о моей работе были положительными, но уже был 1956 год, и Е.А. Грошева в «Известиях» не без основания спросила: «Все сделанное правильно, но как можно было трогать оригинал?»

Воистину: *Tempora mutantur et nos in idem...*¹

Действительно, «времена меняются и мы вместе с ними»: в 1930-е годы переработка либретто для искоренения «мистики» кажется необходимой даже «охранителям классического наследия» (по-видимому, из благородного стремления вернуть оперу советскому зрителю любой ценой), в 1940-е годы переработка находит свой путь на сцену, но только в провинции, в 1950-е — критик всерьез утверждает «все сделанное правильно...», но склоняется к приоритету «авторской воли».

За подобными переменами не всегда поспевали даже наиболее готовые к идейным и стилистическим поворотам театральные деятели. Драматичным примером такого запаздывания служит история легендарной мейерхольдовской постановки «Пиковой дамы» 1935 года.

«Патент на классику» еще не был выдан музыке Чайковского в 1930-е годы, но власть нуждалась в идеологически проверенном классическом искусстве. Чайковского требовалось реабилитировать. Вот почему основным

¹ Левик, С.Ю. Четверть века в опере. С. 467-469.

девизом постановки Мейерхольда становится «пушкинизация». «Приблизить оперу Чайковского к повести Пушкина» означает, другими словами, приблизить Чайковского к Пушкину на новой шкале ценностей: придать ему статус советского классика, которым уже наделили Пушкина — «друга декабристов» и «жертву николаевской эпохи»¹. В момент своего появления «Пиковая дама» Мейерхольда замышлялась, осуществлялась и воспринималась как политическая акция принципиального значения — один из важнейших шагов к полномасштабной «реабилитации» русского классического наследия. После ареста Мейерхольда значение события было радикально переоценено как одна из «вылазок формализма»².

Спектакль Мейерхольда был попыткой предугадать и направить ход театральной истории и истории отечественной культуры. Однако его эстетическая тенденция не получила и не могла получить продолжения в тогдашнем подцензурном искусстве. Судьбы музыкального театра пошли совсем другими путями.

Неустанная работа практиков и теоретиков музыкального дела, шедших рука об руку в сторону «реабилитации» классика, к середине 1930-х годов дала вполне устойчивые результаты. Мистические мотивы в творчестве Чайковского, столь увлекавшие в 1920-е годы Асафьева и его ровесников, со временем были окончательно дискредитированы и «вытеснены» из культуры. Дискурс «старости», столь долго неотступно сопровождавший любое появление имени Чайковского в советской культуре, также отступил под натиском идеологических атак. Чайковский начинает уверенно соотноситься с дискурсом «юности» и даже «советской молодежи».

¹ Однако «пушкинизация» «Пиковой дамы» Чайковского осуществлялась многократно — и до революции, и после нее: что касается наиболее «приметной» связи с повестью — переносом действия в николаевскую эпоху, предпринятой на сцене МАЛЕГОТа в 1935 году, — то двумя годами раньше его осуществил в своей тифлисской постановке Н.В. Смолич. См.: *Копытова, Г.В.* Вступительная статья // В.Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба / сост., вступ. ст. и коммент. Г.В. Копыттова. С. 30.

² Подробнее об этом см.: *Раку, М.Г.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. С. 618-634 (Гл. V.6. Начало «реабилитации» Чайковского и «Пиковая дама» Мейерхольда).

Если еще в начале 1930-х Семен Кирсанов нападал на «престарелых Онегиных и застарелых Татьян», то уже к концу десятилетия это обвинение теряет актуальность: именно юность в первую очередь ассоциируется с музыкой Чайковского в фильме «Музыкальная история»¹ — оперу «Евгений Онегин» ставит рабочая молодежь в студии художественной самодеятельности. Герой «из народа», исполняющий Ленского (в его роли Сергей Лемешев), выражает свои чувства на языке классики. Музыка Чайковского перестает быть выразительницей «классово далеких» и «чуждых современности» мыслей и эмоций. «Помолодев», она становится и однозначно оптимистичной. С 1938 по 1940 год публикуется первая часть романа В. Каверина «Два капитана»². Оперы Чайковского становятся здесь фоном для изображения становления будущего советского военного летчика Сани Григорьева, исследователя Севера. На страницах романа неоднократно возникают эпизоды цитирования фрагментов конгломерата «пушкинско-чайковских» текстов, причем в однозначно позитивном аспекте. Даже «Суд над Евгением Онегиным», давший заголовок отдельной главе, события которой происходят в 1927 году, не ставит под сомнение глубокого почтения перед двумя русскими классиками, которое характерно для романа в целом, иллюстрируя, скорее, мысль о забавных заблуждениях, через которые прошли не только молодые герои романа, но и сама молодая советская культура.

Музыка Чайковского в результате напрямую соотносится у Каверина с патриотической темой. Именно эта семантика закрепляется за ней и начинает формировать идеологический «миф Чайковского» в 1940-е годы, открывшиеся торжествами в честь композитора.

¹ 1940, Ленфильм. Сценаристы Е. Петров и Г. Мунблит, режиссер А. Ивановский.

² Журнал «Костер», 1938. № 8-12; 1939. № 1, 2, 4-6, 9-12; 1940. № 2-4. Вторая книга, написанная уже во время Великой Отечественной войны, была опубликована в журнале «Октябрь» (1944. № 1-2, 7-8, 11-12). Первый раз отдельным изданием роман вышел в 1945 году (в двух томах).

В 1940 году в СССР был с помпой отмечен 100-летний юбилей со дня рождения композитора. В приуроченных к этому событию статьях, речах и книгах новая трактовка творчества Чайковского вступила в своего рода химическую реакцию с новой идеологической политикой руководства СССР, связанной с подготовкой к войне и усилением национально-патриотической пропаганды. В этом отношении музыка Чайковского вновь выступила барометром «политической погоды». Для окончательной кодификации нового образа Чайковского достаточно было одного лишь упоминания Чайковского в ряду величайших представителей народа, который нужно защитить от захватчиков — и такое упоминание было сделано И.В. Сталиным в речи к 24-й годовщине Октябрьской революции:

...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!¹.

Музыка Чайковского не случайно сопровождает в кинофильмах 1940-х годов («Валерий Чкалов»² и «Воздушный извозчик»³) эпизоды подвигов советских летчиков. Наиболее героический из возможных образов советского человека — военный летчик — сопровождается на экране лирическими интонациями классика, которые отныне воспринимаются и как самые русские, и как самые оптимистические. В качестве главного лейтмотива музыка Чайковского выступает, например, в воспоминаниях матери легендарной летчицы Марины Расковой⁴.

¹ *Сталин, И.В.* 24-я годовщина Великой Октябрьской социалистической революции. Доклад на торжественном заседании Московского Совета депутатов трудящихся с партийными и общественными организациями г. Москвы 6 ноября 1941 года // *Сталин, И.В.* О Великой Отечественной войне Советского Союза. Изд. 5-е. М., 1950. С. 30.

² 1941, Ленфильм, сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова в разработке М. Калатозова, режиссер - М. Калатозов, композитор В. Пушков.

³ 1943, Алма-Атинская киностудия, сценарист Е. Петров, режиссер Г. Раппапорт, композитор Ю. Бирюков.

⁴ *Малинина, А.С.* Жизненный путь Марины / лит. запись Л.М. Яновской. М.; Л., 1954.

Закрепление такой семантики в массовом сознании, одним из важнейших регулятором которого выступали такие массовые жанры, как эстрада и кинематограф, не могло не отразиться на композиторском творчестве. На протяжении 1920-х и первой половины 1930-х годов обнаружение такой связи, как уже отмечалось, грозило композитору, как минимум, обвинением в эклектизме или эпигонстве. Это не могло не влиять на эстетические приоритеты: «<...> в области ораториально-кантатного и оперного творчества в первые десятилетия после Октября преобладающей была эпическая традиция XIX века, связанная с отдельными хоровыми страницами оперного творчества Мусоргского. Опера же как психологическая драма личности, — то есть традиции, в первую очередь Чайковского, — значительно меньше привлекала к себе внимание»¹. К концу 1930-х годов авторитет Чайковского в сознании молодого композиторского поколения восстанавливается. Однако в отношении оперы его влияние скорее декларируется, чем реально существует. Вот что писал по этому поводу Б. Ярустовский в книге, над которой работал в 1939—1940-м годах:

...подавляющее большинство сознательных или бессознательных заимствований из оперной драматургии Чайковского показывает, что восприятие принципов ее произошло лишь в поверхностной, внешней форме<...>. Самое элементарное ознакомление с такими операми, как «В бурю» Хренникова, «Тихий Дон» Дзержинского показывает, что в этих операх отсутствует едва ли не основное качество оперной драматургии вообще и Чайковского в частности — музыкальный замысел, музыкальное воплощение идеи, развитие ее².

Этот вывод Ярустовский дополняет констатацией отсутствия сквозного действия, развитой лейтмотивной драматургии, ограниченным использованием номеров «ариозного типа», невысоким качеством речитативов. Действительно, речь здесь идет об основных качествах «оперной драматургии вообще и Чайковского в частности». Чайковский выступает в роли некоего обобщенного образца высокого мастерства, на месте которого в принципе мог бы оказаться любой другой классик.

¹ Орлова, Е.М. Лекции по истории русской музыки. М., 1977. С. 363.

² Ярустовский, Б.М. Оперная драматургия Чайковского. М., 1947. С. 233.

Мастерство Чайковского возводится в ранг официально признанной «школы». Между тем конкретные музыкальные аллюзии с сочинениями советских композиторов возникают не так уж часто. Но в военное время обращение к традициям Чайковского становится более отчетливым. Очевидно влияние его техники на выработку советской композиторской школы симфонизма. В этом смысле чрезвычайно показательны записи уроков Д. Шостаковича, где симфонии Чайковского (преимущественно Пятая и Шестая) ставятся в один ряд с моцартовскими и бетховенскими, но не как повод для восторгов, а с критической, «мастерской» позиции — как материал для анализа и технологических выводов¹.

Влияние симфонической «учебы» у Чайковского отчетливо ощутимо и в симфониях самого Шостаковича, где некоторые типичные приемы драматургического развития вызывают тематические реминисценции из последних симфоний Чайковского². Но подобное явление вообще было характерной чертой времени, и традиции Чайковского интерпретировались по-разному в зависимости от характера дарования и от мировоззрения того или иного композитора. Сходство приемов развития с симфонизмом Чайковского, равно как и частое использование «уже готовых и во многом “амортизированных” образных формул, почерпнутых в драматическом симфонизме Чайковского и Бородина»³, отмечает Б. Ярустовский во Второй симфонии Арама Хачатуряна, начатой до войны и законченной в 1943 году (реминисценции главной темы из разработки «Патетической»), и во Второй симфонии Тихона Хренникова, тоже начатой еще до войны, а затем радикально переработанной уже в 1943-м. Как штампы, по мнению исследователя, используются в «военных» симфониях советских авторов и

¹ Макаров, Е.П. Дневник. Воспоминания о моем учителе Д.Д. Шостаковиче / ред. и вступ. ст. Г.И. Сальникова. М., 1998. С. 8-9.

² По констатации М.Г. Арановского, «симфонизация мелодики у Шостаковича идет, в том числе, от Чайковского (Арановский, М.Г. Мелодические кульминации века // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М.Г. Арановский. М.: ГИИ, 1997. С. 549.

³ Ярустовский, Б.М. Симфонии о войне и мире. М., 1966. С. 191-196.

драматургические приемы Чайковского, как например, в кульминациях Вторых симфоний Хренникова и Вано Мурадели¹.

Музыка Чайковского для таких композиторов, как Шостакович или Мясковский, продолжает связываться с трагической историей личности в ее схватке с непреклонной судьбой, что актуализируется новыми историческими условиями, другие же, наделяя ее новой семантикой, начинают ее использовать в качестве обобщенного знака «национального героизма», причем окрашенного не в «пассивно-интеллигентские» тона, а в оптимистические и энергично-лирические. Устойчивость подобной трактовки можно признать несомненной победой советской власти на «культурном фронте».

Конец 1940-х годов обозначил последний этап оформления этой мощной мифологии.

В одной из своих «клинских новелл» 1948 года — «"Спящая красавица" или "Спящая царевна"» Асафьев весьма определенно сформулировал давно назревший, но так до конца и не разрешенный вопрос: «русский ли балет "Спящая красавица"?»². Вопрос, возникший вполне логично в контексте борьбы против «космополитизма» и за «русские приоритеты» в науке и культуре приобрел в этой статье еще более широкую трактовку:

Конечно, тогда уже, как и теперь — в нашу эпоху, — долетали из-за рубежа слухи, что балет «Спящая красавица» — сказка отнюдь не русская. Что балетмейстер, поставивший музыку Чайковского на сцене, — француз, мечтавший о возрождении в варварской России пышных балетов Версаля и об эпохе Людовика XIV. И что сам Чайковский дышал Версалем и вообще был в своем творчестве носителем Запада и тамошних музыкально-хореографических традиций. И что балетная школа наша — итальяно-французская. Что все искусство Петербурга — чужое, и прежде всего его хваленая архитектура в стиле ампир. Поэтому всякая попытка показа «Спящей» Западу заранее обречена на провал, как показ знакомого Европе художества³.

¹ Там же. С. 358.

² Асафьев, Б.В. «Спящая красавица» или «Спящая царевна» // Асафьев, Б.В. О балете. С. 205.

³ Там же. С. 206.

Не отказываясь от утверждений 1920-х годов, когда Игорь Глебов писал, например, что «в “Спящей красавице” Чайковский выступает в отношении развития балета как композиции, ценной и в музыкальном преломлении, наследником талантливейшего мастера инструментально-хореографических произведений французского композитора Делиба»¹, Асафьев корректирует их, приспособляя к новому курсу пропаганды. Нужно признать, что вынужденная «диалектичность» подхода к проблеме приводит его тем не менее к глубоким выводам о специфике становления русской художественной культуры в диалоге с Западом. Направленной в то же русло, но гораздо менее гибкой была, например, позиция Б. Ярустовского, который в новой ситуации «считал необходимым пересмотреть некоторые ошибочные положения своей книги “Оперная драматургия Чайковского” (в частности, вопрос о связях русской и западноевропейской классических опер) в свете исторических указаний ЦК ВКП(б) и партийной печати по идеологическим вопросам»².

Поскольку с окончанием войны пафос личного героизма отступает на второй план, а на первый выходит коллективистская по своей сути национальная идея, Чайковский из «русского» композитора все больше превращается в «народного». Ту же мысль об «общенародном» характере музыки Чайковского ясно постулирует в тот же период и советское музыковедение:

Разве любой советский слушатель, слушая по радио романсы Чайковского, задумывается о наших нескончаемых туманных музыковедческих спорах о «новой интонации», о том, когда и в какую эпоху создано слушаемое произведение [и] над тому подобными вопросами. Слушая именно эту музыку, советский народ взял да и направил на правильные пути-дороги развитие советской музыки, было сбившейся с пути³.

¹ Там же. С. 78.

² Ярустовский Б.М. Драматургия русской оперной классики. С. 6.

³ Оголевец, А.С. Некоторые вопросы оперной эстетики. С. 65. Под «потерей пути» Оголевец, очевидно, имел в виду те вымышленные прегрешения, в которых наиболее талантливые советские музыканты были обвинены в Постановлении Политбюро ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели».

Выходит, что понятие «хорошей музыки» обладает вневременными критериями, не предполагающими поисков «новой интонации», а «сбившаяся с пути» советская музыкальная культура возвращается к «родительской» эстетике — как блудный сын в отчий дом.

«После периода энергичного “сбрасывания с корабля современности” он занял место “великого классика”, и это стало новым испытанием для его музыки, — констатирует А. Климовицкий. — Нормативная эстетика в условиях тоталитарного государства нашла способ контроля над внутренним миром человека, утвердив в качестве “эталона душевности” субъективно-романтическое переживание, локализуемое в серии официально-регламентированных “портретов”, среди которых — Чайковский»¹. В другом месте исследователь развивает эту мысль: «<...> музыка Чайковского оказалась “законсервирована” и не росла, не менялась одновременно с жизнью нескольких поколений, для которых имя композитора оказалось синонимом непоколебимой репутации, окруженной ореолом навсегда устоявшейся государственной оценки — в одном ряду, например, с Чеховым, “старым МХАТом” или “системой Станиславского”»².

¹ *Климовицкий, А.И.* Некоторые культурно-исторические парадоксы творческого бытования наследия Чайковского в России (К проблеме: Чайковский на пороге XX века). // Петр Ильич Чайковский. Биография. Творчество. Судьба наследия / науч. конф. к 150-летию со дня рождения композитора: тез. докл. и сообщ. Воткинск, 1990. С. 5.

² *Климовицкий, А.И.* Чайковский и Серебряный век (краткие заметки) // Выбор и сочетание: открытая форма: сб. ст. к 75-летию Ю.Г. Кона / сост. И.Н. Баранова; отв.; ред. К.И. Южак. Петрозаводск; СПб., 1995. С. 125.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Процесс глобальных социокультурных трансформаций, развернувшийся в начале XX века в большинстве европейских (и не только) стран, особенно сильно, как известно, затронул революционную Россию. Под вопрос были поставлены многие традиционные ценности и, едва ли не в первую очередь, культурные. Речь собственно шла о пересмотре коренных оснований идентичности российского общества. Среди них одно из важнейших мест без сомнения составляла общая культурная память: одной из ее главных составляющих была музыкальная классика.

Первостепенная значимость музыкальной культуры для предреволюционного и пореволюционного поколения стала результатом длительного предшествующего развития, в котором музыка постепенно завоевывала это особое положение. Ее способность выполнять символические функции, ее значимость для приватной жизни и одновременно изрядный социальный потенциал, достигнутые в ходе этих исторических событий, предопределили отношение к ней как к «капиталу»¹. Управление им по необходимости было включено в стратегию власти, занятой более насущными, жизненно важными проблемами, но вынужденной всерьез заняться и этой частью экспроприированных ценностей, «утилизировать» ее².

Как было показано выше, на первых порах пользование классическим наследием воспринималось деятелями революционной культуры (чье становление совершалось под знаком художественного авангарда) как временное, выполняющее функцию замещения еще не рожденного

¹ Ср.: Bourdieu, P. Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital // Soziale Ungleichheiten (Soziale Welt, Sonderheft 2) / hg. v. R. Kreckel. Göttingen, 1983. P. 183-198. См. также: Помозова, Н.Б. Символы как инструмент управления формирования гражданской идентичности: сравнительный анализ России и Китая: автореф. дис. ... канд. социол. наук. М., 2012.

² См.: Гройс, Б. Утопия и обмен. М., 1993.

«искусства будущего». Прошлое представляло интерес лишь как строительный материал для него. Однако октябрьские годовщины сменяли одна другую, а «искусство будущего» не спешило занять вакантное место. В «деле» появился участник, который первоначально не брался в расчет ни политиками, ни идеологами от искусства: это был тот самый «потребитель», которого намеревалась перевоспитать новая художественная элита (в том числе и средствами музыки!). О его подспудном влиянии на художественную ситуацию с опаской писали представители оппозиционных группировок. В результате художественный авангард, претендовавший на роль пропагандиста революции, не прошел «слушательского плебисцита» (Л. Сабанеев) широких слоев демократической публики. «Новый потребитель» выбрал «старую музыку». Осмысляя этот процесс в терминах и понятиях «социал-дарвинизма», раннее советское музыкознание фактически вынесло приговор тому искусству, чей художественный и смысловой потенциал выходил за пределы возможностей восприятия рядовым массовым слушателем. Этот вердикт оказался весьма прозорливым. В ситуации, когда искушенная в вопросах искусства потребительская аудитория заметно сократилась в результате того «социального геноцида», который претерпело поколение, попавшее в водоворот революции, художественный рынок начал постепенно переориентироваться на ставшие привычными, проверенные временем ценности, которые олицетворялись понятием «классика».

Парадокс заключается в том, что роль проводника новой идеологии в этой ситуации властям в значительной степени пришлось возложить на старое искусство. Но, как уже было показано, для того, чтобы оно смогло выполнить эту функцию, необходимо было проделать длительную и подробную работу над образом «классической музыки» в общественном сознании: определить списки имен, способных быть вписанными в культурный реестр советской эпохи на основаниях мировоззренческой «приемлемости», создать новые трактовки образов самих классиков и их произведений, связать классическое наследие с актуальными

идеологическими и эстетическими задачами современности. Естественным результатом этого процесса стал переход от редукции списков имен композиторов-классиков к редукции смыслов их творчества. Это оказало необратимое воздействие на восприятие музыкальных шедевров прошлого. Общемировой процесс «омассовления» культуры в условиях революционных преобразований приобрел особенно резкие черты: понятие «классика» предстало в советскую эпоху в качестве «реестра фигур, текстов и норм их интерпретации, отобранных и препарированных (вплоть до отрывков и цитат) на самом высоком (социальном) уровне общества, от лица его верховной власти, в расчете на практически всеобщую аудиторию»¹.

Модель классики создавалась, как было показано, в соответствии с современными запросами: ее создателей интересовало не то, какой она была, но то, какой должна быть. Специфику этого подхода к прошлому можно прокомментировать цитатой периода позднего сталинизма:

Настанет день, когда, наконец, появится в скульптуре не только Владимир Ильич, каким знали его современники, но и Владимир Ильич Ленин — символ — отображение своей эпохи, образ вождя величайшей революции, руководителя своего народа и мирового пролетариата, — такого Ленина, каким народ его представляет, каким он был в действительности².

Если даже реально существовавший человек оказывается некоей «метафизической величиной», по отношению к которой ценность воспоминаний и фактов весьма относительна и уступает в своей истинности идеальному, возвеличенному представлению о нем, сформированному «в народе» облику, другими словами — мифу, то классическое искусство прошлого, в особенности музыки, по самой природе своей апеллирующей к интерпретирующему сознанию, к слушательской фантазии, с еще большей неотвратимостью вписывалось в эти ментальные условия культуры. Одним из важнейших таких условий оказался исходный прагматизм, ибо модель

¹ Дубин, Б.В. Игра во власть. Интеллигенция и литературная культура // Свободная мысль. 1993. № 1. С. 70-71. Цит. по: Добренко, Е.А. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1997. С. 142.

² Высказывание скульптора С. Меркурова (Искусство. 1951. № 6. С. 23). Цит. по: Голомиток, И.А. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 177.

восприятия классики и образы самих композиторов формировались в громадной степени такими, какими они могли быть применимы в действительности. Прагматическая интерпретация классики и означает по сути ее мифологизацию¹. Процесс «советизации»² затронул не только биографии композиторов — русских и зарубежных, чьи фигуры были выдвинуты на передний план идеологической борьбы. «Советизация» стала и направлением работы над интерпретацией содержания шедевров классической музыки — то путем переделки сюжетов, то с помощью идеологически «правильного» их пересказа, то через присвоение соответствующей программности, то посредством «расшифровки» смыслов.

В любом случае напрашивается необходимость признания «ключевой, возможно уникальной в мировой истории этой дисциплины роли, которую играли музыковеды» в советском обществе³. Подобный статус выглядит особенно внушительно в сравнении с сегодняшним днем. Однако изучение истории и особенностей этого влиятельного профессионального сообщества в советский период только начинается⁴. А между тем, как показывают многочисленные приведенные нами биографии писавших в те годы о музыке, процесс «социального конструирования» данной профессии мог бы составить, перефразируя Е. Добренко, отдельную и небезинтересную тему «формовки советского музыковеда». Она несомненно является частью более крупной темы, включающей в себя также еще не рассмотренную, хотя и вполне напрашивающуюся, историю «формовки советского композитора» и значительно менее прогнозируемую постановку вопроса о «формовке советского слушателя».

¹ См.: *Барт, Р.* Мифологии. М., 2000.

² Об общих принципах этого явления см. также: *Smřz, J.* Symphonic Stalinism: Claiming Russian Musical Classics for the New Soviet Listener, 1932—1953. P. 103-131.

³ *Lahusen, T., Solomon, P.* Foreword // *Smřz, J.* Symphonic Stalinism: Claiming Russian Musical Classics for the New Soviet Listener, 1932—1953. P. ix.

⁴ В числе редких исключений назовем: *Mikkonen, S.* Music and Power in the Soviet 1930s: A History of Composer's Bureaucracy. Lewiston, 2009; *Власова, Е.С.* 1948 год в советской музыке; *Букина, Т.В.* Музыкальная наука в России 1920—2000-х годов (очерки культурной истории).

Вопрос о конструировании идентичности советского музыковедения напрямую связан с возложенной на него пропагандистско-просветительской ролью. Фундаментальные научные области, в первую очередь относящиеся к сфере истории музыки и связанные с изучением источников, оказались в этот период маргинальными, поскольку их результаты не просто лишены прагматики, но, как правило, вступают с ней в явное противоречие. Свою идеологическую подоплеку имели и многие сформулированные в этот период музыкально-теоретические методы.

В то же время рассмотрение исторических обстоятельств социального конструирования «советского музыковеда» должно учитывать как дореволюционные истоки формирования первых поколений этих специалистов, так и наличие унаследованного ими от предшествующего исторического периода мировоззренческого комплекса, который они пытались внутренне (психологически) и внешне (риторически) «согласовать» с новыми идеологическими требованиями времени. Советика и поныне слишком явно загипнотизирована темой давления власти на музыкальную культуру. Абсолютно справедлив диагноз современного состояния вопроса, вынесенный совсем недавно: «Нарративные истории советской музыки до сих пор не ушли от тоталитарной парадигмы»¹. В этой ситуации вопрос о том, в какой степени на оформление советской музыкальной культуры влияло само музыковедческое сообщество с присущими ему неоднозначными характеристиками, закономерно остается в значительной степени открытым.

То же касается и изучения музыковедческого наследия этой эпохи: «Пока отношения между советской властью и советскими композиторами так приковывали к себе воображение ученых, лишь немногие исследователи заинтересовались тем, чтобы дать полный и тщательный анализ той

¹ *Mikkonen, S. Music and Power in the Soviet 1930s: A History of Composer's Bureaucracy. P. 4.*

литературы, которая была написана о музыке в сталинскую эру»¹. При этом, даже в тех случаях, когда такая задача ставится, она традиционно осуществляется или в узко специальном аспекте анализа теоретических учений, возникших в эту эпоху, или в аспекте взаимодействия советского музыковедения с советской музыкой. В последнем случае в центр рассмотрения закономерно выдвигается категория «социалистический реализм»². Рецепция классической музыки на страницах советского музыковедения не становилась предметом отдельного рассмотрения, а это в свою очередь предопределяло и отношение к данной части отечественной литературы о музыке. Не отрефлексированное это наследие в значительной степени сохраняет в глазах музыкантского сообщества свой прежний статус: его актуальность и научная состоятельность за редкими исключениями не подвергаются сомнению. Однако попытка реконструировать историю оформления в советский период наших сегодняшних представлений о музыкальной классике закономерно обнажает проблематичность ряда положений, которые продолжают сохранять свою влияние, ведь «эксплицитно или имплицитно любое утверждение о связи знания и социальных условий его появления подразумевает, что в других условиях и знание было бы другим»³.

Для предложенного нами подхода принципиально важно и то, что описанная работа над музыкальной классикой осуществлялась не только в

¹ Ibid.

² См., например: *Розинер, Ф.* Соцреализм в советской музыке // Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е.А. Добренко. СПб., 2000. С. 166-179; *Edmunds, N.* The Ambiguous Origins of Socialist Realism and Musical Life in the Soviet Union // *Socialist Realism and Music* / ed. by M. Bek, G. Chew and P. Macek. Prague, 2004; *Smřz, J.* Symphonic Stalinism: Claiming Russian Musical Classics for the New Soviet Listener, 1932—1953; *Воробьев, И.С.* Кантатно-ораториальный жанр в советской музыке 1930-х — 1950-х годов: к проблеме соцреалистического «большого стиля»: дис. ... д-ра искусствовед. Ростов-на-Дону, 2013; *Он же.* Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930—1950-е годы). Исследование. СПб., 2013.

³ *Соколов, М.М., Сафонова, М.А., Губа, К.С., Димке, Д.В.* Как и зачем изучать локальные академические сообщества? // Интеллектуальный ландшафт и социальная структура локального академического сообщества (случай петербургской социологии). М., 2012. Ч. I. С. 7.

сфере музыкознания, казалось бы, единолично отвечающего за данный предмет, но и в литературе, театре, кинематографе, разумеется — и в самом музыкальном искусстве. Это отражает еще одну специфическую черту эпохи: музыка, наряду со всеми другими видами искусств, должна была выйти на массовый рынок, отказаться от какой-либо эзотеричности, закрытости, «обнажиться» в своих смыслах перед словом, быть откомментированной, а следовательно и интерпретированной разнообразными художественными средствами. Таким образом «давление» канонизированных смысловых интерпретаций классического наследия на слушательское восприятие было всеохватным.

Не менее существенным оказалось влияние этих интерпретационных процедур на профессиональную музыкальную традицию. Однако результаты его нельзя трактовать однозначно. Те концепции, которые формулировала советская мысль о музыке во взглядах на классику, настойчиво вменялись в обязанность советским музыкантам, во многом требуя подчинения их индивидуальностей некоему эстетическому канону, о чем говорилось на страницах нашей книги применительно к композиторскому творчеству и разным видам исполнительского искусства. Но именно эта «монолитность» мировоззрения способствовала оформлению в музыкальном творчестве особого «советского стиля», обладающего чертами единства и цельности, выдвинувшего на первый план целый ряд фигур мирового уровня и ставшего одним из наиболее выразительных и впечатляющих художественных достижений XX века.

В конечном счете неоднозначен и результат пропагандистско-просветительской работы нескольких поколений музыковедческого сообщества с советской слушательской аудиторией. Очевидно, что смысловая редукция, которой подверглось классическое наследие в целях его непротиворечивого сосуществования с мировоззренческими основами советского общества привела к известному «опрощению» образа музыкальной классики. И в тоже время советская эпоха продемонстрировала,

возможно, последний в истории человечества пример надления академической музыки столь важной социальной функцией, особой значимости классического музыкального наследия для общества, повсеместной распространенности его высочайших достижений. Как было показано, это позволило использовать ее в первую очередь в идеологических целях. Однако в процессе демократизации академической музыки обнаружился и другой ценнейший ее потенциал: музыкальная классика оказалась востребована советской идеологией в контексте концепции «культурности».

Вовлеченная в стратегию культурности музыка, наряду с другими «мягкими инструментами дисциплинирования» (В. Волков) советского гражданина, ненавязчиво выполняла и иную — новую для себя роль: вслед за «идеологизацией интимного», которая была осуществлена на материале музыки ее идеологическими интерпретациями, осуществлялась «интимизация идеологического». Как писали о песенном репертуаре сталинской эпохи, «в мир прежних, более или менее замкнутых индивидуальных эмоций теперь входит тема более глубокого общественного значения»¹. Очевидно, что подобные примеры «обнаруживаются в советской культуре и помимо песенных жанров»². Нет сомнений в том, что этот синтез общественного и личного был сформирован и в восприятии массовым советским слушателем классической музыки.

Таким образом, степень утрат и приобретений и самой классики и советского слушателя в описанных нами процессах вряд ли возможно оценить однозначно, в особенности, соотнося их с современным положением академической музыки, явно «пораженной в правах» в российском обществе.

¹ Колтакова, Н.П. Народная песня советской эпохи // Русский фольклор. Т. IX. М., 1964. С. 102. Цит. по: Богданов, К.А. Право на сон и условные рефлекс: колыбельные песни в советской культуре (1930-е — 1950-е годы) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86.

² Там же.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. К. [Коптяев, А.П.]. Значение девятой симфонии Бетховена для наших дней (к сегодняшнему ее исполнению) / Коптяев А.П. // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. – 1918. – 3 окт.
2. А. К-в [Коптяев, А.П.]. Шубертовский концерт филармонии / Коптяев А.П. // Жизнь искусства. – 1922. – № 6.
3. А.С. [Сергеев, А.А.]. В Ц.Д. Коммунистического воспитания / Сергеев А.А. // Музыкальная новь. – 1924. – № 10. – С. 22.
4. Адэр, Л.О. Микротоновая музыка в Европе и России в 1900–1920-е годы: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Адэр Лидия Олеговна. – СПб., 2013. – 231 с.
5. Аймермахер, К. Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917–1932 / пер. с нем. Ю. Мадора, В. Гречко / Аймермахер К. – М.: АИРО-XX, 1998. – 208 с.
6. Акопян, Л.О. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества /Акопян Л.О. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 474 с.
7. Алексеев, А.Д. Французская фортепьянная музыка конца XIX – начала XX века / Алексеев А.Д. – М.: Изд. АН СССР, 1961. – 220 с.
8. Алексеев, М.П. Первые встречи с Шубертом. Из истории русской музыкальной культуры / Алексеев М. // Венок Шуберту. 1828–1928. Этюды и материалы / тех. ред. К.А. Кузнецова. – М.: Госиздат. Муз. сектор, 1928. – С. 13-23.
9. Алексеев, М.П., Берман, Я.З. Бетховен. Материалы для библиографического указателя русской литературы о нем / Алексеев М.П., Берман Я.З. – Одесса: Одесполиграф, 1927. – Вып. I. – 35 с.
10. Алексеев, М.П. и Берман, Я.З. Бетховен. Материалы для библиографического указателя русской литературы о нем / Алексеев М.П., Берман Я.З. – Одесса: Одесполиграф, 1928. – Вып. II. – 27 с.
11. Алтаев, А. [Ямщикова, М.В.]. Бетховен / Библиотека Молодой России. Серия ЖЗЛ. – Пг.; М.: Книга, 1924. – 60 с.
12. Альшванг, А.А. Вагнер / Альшванг, А.А. – М.: Филармония, 1938. – 31 с.
13. Альшванг, А.А. Место Скрябина в истории русской музыки / Альшванг А.А. // Советская музыка. – 1961. – № 1. – С. 77-84.
14. Альшванг, А.А. Оперные жанры «Кармен» / Альшванг А.А. // Советская музыка. – 1938. – № 12. – С. 27-41.

15. Андр. Л-н [Левинсон, А.Я.]. Чайковский в балете / Левинсон А.Я. // Жизнь искусства. – 1918. – № 1.
16. Андреев, Л.Н. Дни нашей жизни / Андреев Л.Н. // Русская драматургия начала XX века / сост., автор примеч. С.К. Никулин. – М.: Современник, 1989. – С. 421-478.
17. Андреев, Д.Л. Большой театр. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» / Андреев Д.Л. // Андреев, Д.Л. Собр. соч.: в 3 т. / сост., вступ. ст. и примеч. А.А. Андреевой; под ред. и с посл. Б.Н. Романова. – М.: Московский рабочий, 1993. – Т. 1. Русские боги. Поэтический ансамбль. – С. 47-49.
18. Анкета о Мусоргском (к пятидесятилетию со дня смерти) // Пролетарский музыкант. – 1931. – № 2. – С. 20-21.
19. Анненков, Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2 т. / Анненков Ю.П. – Л.: Искусство, 1991. – Т. I. – 342 с.
20. Антология революционной поэзии / ред. В.В. Казина и С.А. Обрадовича. – М.: Известия ЦИК и ВЦИК, 1924. – 108 с.
21. Арановский, М.Г. Мелодические кульминации века / Арановский М.Г. // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М.Г. Арановский – М.: ГИИ, 1997. – С. 525-552.
22. Архангельский, В.Н. Обломовщина / Архангельский В.Н. // Литературная энциклопедия: в 11 т. – [М.]: Советская энциклопедия, 1934. – Т. 8. – Стб. 165-172.
23. Асафьев, Б.В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания / Асафьев Б.В.; сост., вступ. ст. и коммент. А.Н. Дмитриева. – Л.: Музыка, 1974. – 296 с.
24. Асафьев, Б.В. (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия / Асафьев Б.В. – М.; Л.: Academia, 1930. – 320 с.
25. Асафьев, Б.В. Симфонические этюды / Асафьев Б.В.; общ. ред. и вступ. ст. Е.М. Орловой. – Л.: Музыка, 1970. – 264 с.
26. Асафьев, Б.В. Слух Глинки / Асафьев Б.В. // М.И. Глинка: сб. материалов и ст. / под ред. Т.Н. Ливановой. – М.; Л.: Музгиз, 1950. – С. 39-92.
27. Асафьев, Б.В., Дранишников, В.А., Штейнберг, М.О. В спорах о «Борисе Годунове» / Асафьев Б.В., Дранишников В.А., Штейнберг М.О. // Красная газета. – 1928. – 1 марта.
28. Асоян, Ю.А. Понятие и идеологема культурности в Советской России 1920-х годов / Асоян Ю.А. // Обсерватория культуры. – 2010. – № 1. – С. 123-130.
29. Б.П. [Подгорецкий, Б.В.]. Концерт «Союза артистов-музыкантов» 2-го ноября // Артист-музыкант. – 1918. – № 1. – С.16.

30. [Багриновский, М.М.] На смерть Ленина. Кантата Валерия Брюсова. Музыка М.М. Багриновского; вступ. ст. Л.Б. Каменева / Багриновский М.М. – М.: Изд-во Комитета помощи детям при Президиуме Моссовета, 1924. – 8 с.
31. Базунов, С.А. М.И. Глинка. Его жизнь и музыкальная деятельность. Биографический очерк С.А. Базунова. С портретом Глинки и музыкальным приложением, состоящим из выбора его произведений для фортепиано и пения / Базунов С.А. – СПб.: Общественная польза, 1892. – 78 с.
32. Базылев, А. [Бек, А.А.] Оперы Чайковского / Бек А.А. // Музыкальная новь. – 1924. – № 9. – С. 10.
33. Барабанов, Д.Е. Герой и героическое в советском искусстве 1920-х–1930-х годов: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Барабанов Дмитрий Евгеньевич. – М., 2004. – 215 с.
34. Барбюс, А. Сталин. Человек, через которого раскрывается новый мир / Барбюс А.; пер. с фр. – М.: Гослитиздат, 1936. – 112 с.
35. Баррон, Л. Концерт в Тюильрийском дворце в эпоху Парижской коммуны / Баррон Л.; пер. с фр. М. Соседовой // Советская музыка. – 1934. – № 3. – С. 20-26.
36. Барсова, И.А. Александр Мосолов: двадцатые годы / Барсова И.А. // Советская музыка. – 1976. – № 12. – С. 77-87.
37. Барсова, И.А. Миф о Москве-столице (20-е–30-е годы) / Барсова И.А. // Искусство XX века: уходящая эпоха?: сб. ст.: в 2 т. / сост. и ред. В.Б. Валькова и Б.С. Гецелев. – Н. Новгород: Нижегородская гос. консерватория, 1997. – Т. II. – С. 67-81.
38. Барсова, И.А. Русский музыкальный авангард 1920-х годов. Параллели и пересечения с немецкой музыкой / Барсова, И.А. // Москва–Берлин. 1900–1950: каталог выставки. – М.: Галарт; Берлин, Мюнхен: Престель, 1996. – С. 167-171.
39. Барсова, И.А. Четырехручные переложения в творчестве и музицировании Дмитрия Шостаковича / Барсова И.А. // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы / ред.-сост. О.Г. Дигонская, Л.Г. Ковнацкая. – М.: DСSH, 2007. – Вып. 2. – С. 172-192.
40. Барт, Р. Мифологии / Барт Р.; пер. С.Н. Зенкина. – М.: Изд. им. Сабашниковых, 2000. – 320 с.
41. Барт, Р. Удовольствие от текста / Барт Р. // Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 462-517.
42. Бартлетт, Р. Из истории создания «Валькирии» / Бартлетт Р. // Музыкальная академия. – 1994. – № 3. – С. 129-130.

43. Беккер, П. Бетховен: в 3 вып. / Беккер П.; авториз. пер. с нем. Г.А. Ангерт под ред. Д.С. Шор. – М.: «Бетховенская студия» Д.С. Шор, 1913. – [Вып. 1]. Биография. Поэтическая идея. – 107 с.
44. Беккер, П. Симфония от Бетховена до Малера / Беккер П.; пер. Р.И. Грубера под ред. и со вступ. ст. И. Глебова. – Л.: Тритон, 1926. – 63 с.
45. Белая, Г.А. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей / Белая Г.А. – М.: Советский писатель, 1989. – 395 с.
46. Белый, В.А. «Левая» фраза о музыкальной реакции (по поводу статьи Н. Рославца «Назад к Бетховену») / Белый В.А. // Музыкальное образование. – 1928. – № 1. – С. 43-47.
47. Беляев, В.М. «Венгерский дивертисмент» Шуберта. К вопросу о восточных влияниях в европейской музыке / Беляев В.М. // Венок Шуберту. 1828–1928. Этюды и материалы / тех. ред. К.А. Кузнецова. – М. Госиздат. Муз. сектор, 1928. – С. 52-55.
48. Беляев, В.М. ГАБТ – в преддверии сезона / Беляев В.М. // Жизнь искусства. – 1927. – № 41.
49. Беляев, В.М. Две редакции «Бориса Годунова» / Беляев В.М. // Мусоргский: сб. ст. / отв. ред. В.В. Яковлев. – М.: Музгиз, 1930. – Ч. I. – С. 39-69.
50. Беляев, В.М. Новая редакция Бориса Годунова Мусоргского / Беляев В.М. // Музыка и революция. – 1926. – № 3. – С. 15-18.
51. Беляев, В.М. Первая и вторая редакции «Бориса Годунова» / Беляев В.М. – М.: Музгиз, 1928. – 22 с.
52. Беляев, В.М. Скрябин и будущее русской музыки / Беляев В.М. // К новым берегам. – 1923. – № 2. – С. 9-13.
53. Берберова, Н.Н. Курсив мой. Автобиография / Берберова Н.Н. – М.: АСТ «Астрель», 2010. – 765 с.
54. Берд, Р. Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского / Берд Р. // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 81. – С. 67-98.
55. Бертенсон, Л.Б. К биографии М.П. Мусоргского / Бертенсон Л.Б. // Еженедельник Петроградских академических театров. – 1922. – № 3. – С. 19-22.
56. Бернандт, Г.Б., Ямпольский, И.М. Кто писал о музыке. Био-библиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР / Бернандт Г.Б., Ямпольский И.М. – М.: Советский композитор, 1971. – Т. 1. А–И. – 356 с.

57. Бернандт, Г.Б., Ямпольский, И.М. Кто писал о музыке. Био-библиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР / Бернандт Г.Б., Ямпольский И.М. – М.: Советский композитор, 1974. – Т. 2. К–П. – 313 с.
58. Бернандт, Г.Б., Ямпольский, И.М. Кто писал о музыке. Био-библиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР / Бернандт Г.Б., Ямпольский И.М. – М.: Советский композитор, 1979. – Т. 3. Р–Ч. – 206 с.
59. Бернандт, Г.Б., Ямпольский, И.М., Киселева, Т.Е. Кто писал о музыке. Био-библиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР / Бернандт Г.Б., Ямпольский И.М., Киселева Т.Е. – М.: Советский композитор, 1989. – Т. 4. Ш–Я. – 120 с.
60. Берченко, Р.Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Берченко Р.Э. – М.: Классика-XXI, 2005. – 370 с.
61. Библиография [О Глинке и его произведениях] / сост. Н.Н. Григорович, О.В. Григорова, Л.С. Кисина, О.П. Ламм, Б.С. Яголим // М.И. Глинка: сб. ст. / под ред. Е.М. Гордеевой. – М.: Музгиз, 1958. – С. 447-701.
62. Библиография (О Мусоргском и его произведениях) // М.П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881–1931: статьи и материалы / под ред. Ю.В. Келдыша и В.В. Яковлева. – М.: Музгиз, 1932. – С. 238-310.
63. Блок, А.А. Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера) / Блок А.А. // Блок, А.А. Собр. соч.: в 6 т. / под общ. ред. М.А. Дудина, В. Н. Орлова, А.А. Суркова. – Л.: Художественная литература, 1982. – Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905 – 1921. – С. 240-244.
64. Блок, А.А. Крушение гуманизма / Блок А.А. // Блок, А.А. Собр. соч.: в 6 т. / под общ. ред. М.А. Дудина, В.Н. Орлова, А.А. Суркова. – Л.: Художественная литература, 1982. – Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905–1921. – С. 327-347.
65. Блюм, А.В. За кулисами «министерства правды». Тайная история советской цензуры. 1917–1929 / Блюм А.В. – СПб.: Акад. проект, 1994. – 320 с.
66. Блюм, В.И. Анархия производства / Блюм В.И. // Современный театр. – 1927. – № 5. – С. 66.
67. Блюмбаум, А.Б. Оживающая статуя и воплощенная музыка: контексты «Строгого юноши» / Блюмбаум А.Б. // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 89. – С. 138-189.

68. Бобрик, О.А. Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из советской России. История сотрудничества в 1920–30-е годы / Бобрик О.А. – СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2011. – 472 с.
69. Бобрик, О.А. Прощание с Петербургом (Из воспоминаний о России Артура Лурье) / Бобрик О.А. // Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939: сб. ст. / отв. ред. Г.И. Вздорнов. – М.: ИНДРИК, 2008. – С. 441-449.
70. Богданов, А.А. Вопросы социализма. Работы разных лет / Богданов А.А.; под ред. Л.И. Абалкиной и др. – М.: Политиздат, 1990. – 479 с.
71. Богданов, А.А. Искусство и рабочий класс / Богданов А.А. – М.: Госиздат, 1918. – 80 с.
72. Богданов-Березовский, В.М. «Борис Годунов» в актеатре оперы / Богданов-Березовский В.М. // Жизнь искусства. – 1928. – № 9.
73. Богданов-Березовский, В.М. Советская опера / Богданов-Березовский В.М.; общ. ред. М.А. Глух. – Л.; М.: Межрабпомфильм, 1940. – 264 с.
74. Богданов-Березовский, В.М. Советская опера в освещении иностранной печати (Гастроли Ленинградской оперной Студии в Зальцбурге) / Богданов-Березовский В.М. // Музыка и революция. – 1928. – № 9. – С. 40-42.
75. Богданов, К.А. Право на сон и условные рефлексы: колыбельные песни в советской культуре (1930-е–1950-е годы) / Богданов К.А. // Новое литературное обозрение. 2007. – № 86. – С. 7-46.
76. Богданова, А.В. Музыка и власть: постсталинский период / Богданова А.В. — М.: Наследие, 1995. – 423 с.
77. [Богоявленский, С.Н.] Кармен. Комическая опера в 4 актах. Музыка Ж. Бизе. Текст по новелле П. Меримэ, Г. Мильяк [sic!], Л. Галеви. [Краткое либретто и статья С. Богоявленского Жорж Бизе и его опера «Кармен»] / Богоявленский С.Н. – Л.: ЛенБООз, 1934. – 62 с.
78. Большевцев, Г.Л. Село Нижний Теробуж Курской губ. Художественная музыка в деревне / Большевцев Г.Л. // Музыка и революция. – 1926. – № 3. – С. 45-46.
79. Большевцев, Г.Л. Чем живет деревня в области музыки / Большевцев Г.Л. // Музыка и Октябрь. – 1926. – № 3. – С.15-16.
80. Брагинская, Н.А. «Пламя Парижа»: Шостакович, Асафьев и другие /Брагинская Н.А. // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. – Вып. 1 / ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая, М.А. Якубов. – М.: DSCH, 2005. – С. 90-126.

81. Брагинская, Н.А. Шостакович в мире классической оперетты / Брагинская Н.А. // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. – Вып. 2 / ред.-сост. О.Г. Дигонская, Л.Г. Ковнацкая. – М.: DСH, 2007. – С. 55-95.
82. Бракоразводное дело Глинки (Из архивных материалов). Публ. и предисл. Н.Ф. Финдейзена // Музыкальная новь. – 1923. – № 2. – С. 43-47.
83. Браудо, Е.М. Рихард Вагнер и Россия (новые материалы к его биографии) / Браудо Е.М. – Пг.: «Начатки знаний», 1923. – 45 с.
84. Браудо, Е.М. «Волшебная флейта». Опера в концерте / Браудо Е.М. // Советское искусство. – 1934. – 20 авг.
85. Браудо, Е.М. Восстановление подлинного «Бориса Годунова» Мусоргского / Браудо Е.М. // Правда. – 1924. – 25 ноябр.
86. Браудо, Е.М. Всеобщая история музыки: в 3 т. / Браудо Е.М. – М.: Музгиз, 1925. – Т. 2. От начала 17 до середины 19 столетия. – 266 с.
87. Браудо, Е.М. Всеобщая история музыки: в 3 т. / Браудо Е.М. – М.: Прометей, 1927. – Т. 3. От середины XIX столетия до наших дней. – 194 с.
88. Браудо, Е.М. Два «Бориса» / Браудо, Е.М. // Программы Госактеатров. – 1927. – № 65-66.
89. Браудо, Е.М. Иоганн Себастиан Бах. Опыт характеристики / Браудо Е.М.; лит. ред. книги И. Глебова. – Пг.: Светозар, 1922. – 47 с.
90. Браудо Е.М. Иоганн Себастьян Бах. К 250-летию со дня рождения / Браудо Е.М. // Правда. – 1935. – 21 марта.
91. Браудо, Е.М. История музыки (сжатый очерк) / Браудо Е.М. – Изд. 2-е доп. и испр. – М.: Гос.муз.издат, 1935. – 464 с.
92. Браудо, Е.М. Фредерик Шопен (к 125-летию со дня рождения) / Браудо Е.М. // Правда. – 1935. – 22 февр.
93. Браудо, Е.М. 30-летие со дня смерти Чайковского – 2 концерта в Петрограде в Гос[ударственной] ак[адемической] Филармонии / Браудо Е.М. // Музыкальная новь. – 1923. – № 2. – С. 34.
94. Браудо, Е.М., Римский-Корсаков, А.Н. «Борис Годунов» Мусоргского / Браудо Е.М., Римский-Корсаков А.Н. – М.; Л.: Кинопечать, 1927. – 45 с.
95. Брик, О.М. Повесть и либретто / Брик О.М. // Именины. Опера в 4 актах (6 картинах). Музыка В.В. Желобинского: сб. ст. и материалов к постановке оперы в государственном Академическом Малом Оперном театре. – Л.: Изд. Малого оперного театра, 1935. – С. 18-20.

96. Бронфин, Е.Ф. Г.В. Чичерин-музыкант и его книга о Моцарте / Бронфин Е.Ф. // Чичерин, Г.В. Моцарт. Исследовательский этюд / общ. ред., вступ. ст., коммент. и пер. иностр. текста Е.Ф. Бронфин. – Л.: Музыка, 1970. – С. 5-30.
97. Брук, М.С. Бизе и проблема реализма в опере / Брук М.С. // Советская музыка. – 1934. – № 12. – С. 33-54.
98. Брук, М.С. Шуберт и его песни / Брук М.С. // За пролетарскую музыку. – 1931. – №16 (26). – С. 6-12.
99. Брюсов, В.Я. Эра... / Брюсов В.Я. // Брюсов, В.Я. Ленина нет... Стихи, посвященные памяти В.И. Ленина. – М.: Книгоиздат. «Современные проблемы», 1924. – С. 7.
100. Брюсов, В.Я. Неизданные стихотворения / Брюсов В.Я.; ред., предисл. и примеч. А. Тер-Мартirosяна. – М.: Гослитиздат, 1935. – 542 с.
101. Брюсов, В.Я. Письмо Ю.М. Стеклову // Труды отдела рукописей ГБЛ. – М.: Книжная палата, 1967. – Вып. 29. – С. 244.
102. Брюсова, Н.Я. Ладовое истолкование «Двойника» / Брюсова Н.Я. // Венок Шуберту. 1828–1928. Этюды и материалы / тех. ред. К.А. Кузнецова. – М. Госиздат. Муз. сектор, 1928. – С. 29-38.
103. Брюсова, Н.Я. Лекции по муз. образованию. 1916 / Брюсова Н.Я. // РГАЛИ. – Ф. 2009. – Оп. 1. – Ед. хр. 1916.
104. Брюсова, Н.Я. Песня Шуберта / Брюсова Н.Я. // Музыка и революция. – 1928. – № 10. – С. 15-18.
105. Брюсова, Н.Я. Постановка «Бориса Годунова» Мусоргского в Большом театре / Брюсова Н.Я. // Музыкальное образование. – 1927. – № 1/2. – С. 175-178.
106. Брюсова, Н.Я. Программы занятий и лекций по хоровому пению и слушанию музыки и анкеты слушателей. 1917 / Брюсова Н.Я. // РГАЛИ. – Ф. 2009. – Оп. 1. – Ед. хр. 17.
107. Брюсова, Н.Я. Программы по теории музыки для Народной консерватории. 1900–1915 / Брюсова Н.Я. // РГАЛИ. – Ф. 2009. – Оп. 1. – Ед. хр. 12.
108. Брюсова, Н.Я. Тезисы доклада и руководство по общему музыкальному образованию, хоровому пению и слушанию музыки. 1918–1919 / Брюсова Н.Я. // РГАЛИ. – Ф. 2009. – Оп. 1. – Ед. хр, 19.
109. Брюсова, Н.Я. Статьи о музыкальном образовании. 1920-е / Брюсова Н.Я. // РГАЛИ. – Ф. 2009. – Оп. 1. – Ед. хр. 94.

110. Брюсова, Н.Я. Статьи о музыкальном образовании. 1928–1929 / Брюсова Н.Я. // РГАЛИ. – Ф. 2009. – Оп. 1. – Ед. хр. 91.
111. Брюсова, Н.Я. Сцена под Кромами // Мусоргский: сб. ст. / отв. ред. В.В. Яковлев. – М.: Музгиз, 1930. – Ч. I. – С. 90-105.
112. Бугославский, С.А. П.И. Чайковский / Бугославский С.А. // Музыкальная новь. – 1923. – № 3. – С. 22.
113. Будяковский, А.Е. Чайковский. Краткий очерк жизни и творчества / Будяковский А.Е. – Л.: Тритон, 1935. – 28 с.
114. Букина, Т.В. Идея музыкальной культуры и способы ее концептуализации в отечественной научной традиции советской и постсоветской эпох: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Букина Татьяна Вадимовна. -- СПб., 2012.
115. Букина, Т.В. Коммуникативные маршруты вагнерианы: в поисках виртуального слушателя / Букина Т.В. – Петрозаводск: Петрозаводский ун-т, 2002. – 147 с.
116. Букина, Т.В. Музыка и политика. Рецепция творчества Р. Вагнера в послереволюционной России (1917–1941) / Букина Т.В. // Вопросы литературы. – 2009. – № 4. – С. 24-32.
117. Букина, Т. В. Музыкальная наука в России 1920–2000-х годов (очерки культурной истории) / Букина Т.В. – СПб.: РХГА, 2010. – 192 с.
118. Булгаков, М.А. Мастер и Маргарита: роман. – М.: Современник, 1984. – 368 с.
119. Булгаков, М.А. «Минин и Пожарский» (либретто). Публ. М. Козловой. К истории создания оперы Б. Асафьева / Булгаков М.А. // Музыка России. Музыкальное творчество и музыкальная жизнь республик Российской Федерации: сб. ст. / ред. Е.А. Грошева и др.; сост. А.В. Григорьева. – М.: Советский композитор, 1980. — Вып. 3. – С. 213-228.
120. Булгаков, М.А. Собачье сердце // Булгаков, М.А. Собр. соч.: в 10 т. / ред. совет: Алешкин П.Ф. (пред.) и др.; сост., предисл., подгот. текста В.В. Петелин. – М.: Голос, 1995. – Т. 3. Собачье сердце: Повести, рассказы, фельетоны, очерки, март 1925– 1927. – 458 с.
121. [Булгакова, Е.С.] Дневник Елены Булгаковой / Булгакова Е.С.; сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской; вступ. ст. Л.М. Яновской. – М.: Книжная палата, 1990. – 400 с.
122. Булич, С.К. Музыка и освободительные идеи / Булич С.К. // Вестник Европы. – 1907. – март. – С. 5-26.

123. Бухарин, Н.И. Ленинизм и проблема культурной революции / Бухарин Н.И. // Бухарин, Н.И. Избр. произв. / под ред. Г.Л. Смирнова и др. – М.: Политиздат, 1988. – С. 368-390.
124. Бухарин, Н.И. Революция и культура. Статьи и выступления 1923–1936 годов / Бухарин Н.И.; сост., вступ. ст. и коммент. Б.Я. Фрезинского. – М.: Фонд им. Н. Бухарина, 1993. – 350 с.
125. Бухарин, Н.И. Теория исторического материализма. Популярный учебник марксистской социологии / Бухарин Н.И. – [М.]: Госиздат, 1921. — 383 с.
126. Бэлза, И.Ф. Партитуры Михаила Булгакова / Бэлза И.Ф. // Вопросы литературы. – 1991. – № 5. – С. 61-63.
127. Бюллетень всероссийской музыкальной конференции (14-20 июня). – № 1. – М.; Л.: Музсектор Госиздата, 1929. – 15 с.
128. Бюхер, К. Работа и ритм / Бюхер К.; пер. с нем. С.С. Заяицкого. – [М.]: Новая Москва, 1923. – 326 с.
129. В. и М. [Беляев, В.М.]. Моцарт (1756–1791) (К 135-летию со дня смерти) /Беляев В.М. // Музыка и революция. – 1926. – № 12. – С. 22.
130. Вагнер, Р. Бетховен (1870) / Вагнер Р.; пер. и предисл. В.П. Коломийцова. – М.-СПб.: изд. С. и Н. Кусевицких, 1911. – 145 с.
131. Вагнер, Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям: в 4 ч. / Вагнер Р.; ред. А.Л. Волынский; пер. с нем. Г.А. Ефрона, А.Л. Волынского, М.Ф. Славинской и др. – СПб.: «Грядущий день», 1911. – Т. 1. Моя жизнь. Мемуары. Ч. 1. 1813–1842. – 232 с.
132. Рихард Вагнер в России. Избранные статьи участников русско-немецкой конференции в марте 1997 года в Москве: в 2 т. / под ред. Х. Виллих-Ледербоген, В.Б. Катаева, Р.Д. Клуге (Vorträge am Slavischen Seminar der Universität Tübingen, № 34). – Tübingen: Tübingen Univ. Verlag, 2001. ■ 313 с.
133. Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия. Richard Wagner: Werk und Wirkung. Материалы рус.-нем.семинара... в СПб. 26-27 апр. 1996 г. / ред.-сост. Э. Махрова. – СПб.: Ut, 1998. – 159 с.
134. Вайскопф, М.Я. Писатель Сталин / Вайскопф М.Я. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 384 с.
135. Валькова, В.Б. От «отвлеченной романтики» к социальному заказу: Асафьев-критик на переломе эпох (1914–1924 годы) / Валькова В.Б. // Искусство XX века: диалог

эпох и поколений: сб. ст.: в 2 т. – Н.-Новгород: Нижегородская гос. консерватория, 1999. – Т. II. – С. 17-29.

136. Валькова, В.Б. «Солнце русской музыки». Глинка как миф национальной культуры / Валькова В.Б. // М.И.Глинка. К 200-летию со дня рождения / общ. ред. Н.И. Дегтярева, Е.Г. Сорокина: в 2 т. – М.: МГК, 2006. – Т. II. – С. 17-25.

137. Валькова, В.Б. В. Стасов и три модели музыкальной критики в России / Валькова В.Б. // Музыкальная академия. – 2005. – № 2. – С. 152-159.

138. Вальтер, В.Г. Русские композиторы в биографических очерках / Вальтер В.Г. – Вып. I. – М.: П. Юргенсон, 1907. – 130 с.

139. Ван, Д.Ф. Проблемы сценического воплощения оперной классики : История постановок «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского в Мариинском театре: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.09 / Ван Д.Ф. – СПб., 2004. – 164 с.

140. Варламов, А.Н. Алексей Толстой / Варламов А.Н.; серия ЖЗЛ. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 592 с.

141. Варпаховский, Л.В. О театральности музыки и о музыкальности театра / Варпаховский Л.В. // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда / ред.-сост. Л.Д. Вендровская и А.В. Февральский. – М.: ВТО, 1978. – С. 301-346.

142. Васильев, Н. О гармошке / Васильев Н. // Музыкальная новь. – 1924. – № 12. – С. 7.

143. Васильев-Буглай, Д.С. Занятия с пионерами / Васильев-Буглай Д.С. // Музыкальная новь. – 1924. – № 10. – С. 17.

144. Васильков, Я.В., Сорокина, М.Ю. Аренский Павел Антонович / Васильков Я.В., Сорокина М.Ю. [Электронный ресурс] // Люди и судьбы. Библиографический словарь востоковедов – жертв политического террора в советский период (1917–1991). – :<http://memory.pvost.org/pages/arenskiy.html>.

145. В.Б. [Бебутов, В.М.?]. О либретто «Хованщины» // Вестник театра. – 1921. – № 87-88.

146. В.В. В обеденный перерыв у гэтовцев // За пролетарскую музыку. – 1930. – № 1. – С. 14.

147. Веймарн, П.П. Михаил Иванович Глинка. Биографический очерк / сост. П. Веймарн. – М.: П. Юргенсон, 1892. – 248 с.

148. Веприк, А.М. К вопросу о классовой обусловленности оркестрового письма. О методах преподавания инструментовки / Веприк А.М. – М.: ОГИЗ, 1931. – Ч.1. – 108 с.

149. Верхотурский, А.Г. К юбилею Мусоргского / Верхотурский А.Г. // М.П. Мусоргский. К 50-летию со дня смерти. 1881–1931: статьи и материалы / под ред. Ю.В. Келдыша и В.В. Яковлева. М.: Музгиз, 1932. – С. I-VI.
150. Вилковир, Е.Б. М.И. Глинка (К 70-летию со дня смерти) / Вилковир Е.Б. // Музыка и революция. – 1927. – № 2. – С. 3-8.
151. Власова, Е.С. Венера Милосская и принципы 1789 года. Статья первая / Власова Е.С. // Музыкальная академия. – 1993. – № 2. – С. 154-160.
152. Власова, Е.С. Венера Милосская и принципы 1789 года. Статья вторая. Проповедь жизни Михаила Гнесина / Власова Е.С. // Музыкальная академия. – 1992. – № 3. – С. 178-185.
153. Власова, Е.С. Советское музыкальное искусство сталинского периода: борьба агитационной и художественной концепций: дис. ... д-ра искусствовед.: 17.00.02 / Власова Е.С. – М., 2010. – 726 с.
154. Власова, Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование / Власова Е.С. – М.: Классика-XXI, 2010. – 455 с.
155. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / под ред. А.Н. Яковлева; сост. А.Н. Артизов, О.В. Наумова. – М.: Межд. фонд «Демократия», 1999. – 872 с.
156. Воздвиженский, В.Г. Литературный процесс 1917-1932 гг. / Воздвиженский В.Г. // Опыт неосознанного поражения. Модели революционной культуры 20-х годов: Хрестоматия / сост. Г.А. Белая. – М.: РГГУ, 2001 – Ч. 2. – С. 7-52.
157. Вокруг Бориса Годунова (Включение сцены у Василия Блаженного в новую постановку оп. Борис Годунов в БТ в Москве) // Красная газета. – 1926 – 28 дек.
158. Волков, В.В. Концепция культурности, 1935–38: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени / Волков В.В. // Социологический журнал. – 1996. – № 1/2. – С. 203-221.
159. Волконский, С.М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). С иллюстрациями со статуй и картин старинных мастеров / Волконский С.М. – СПб.: Издание «Аполлона», 1913. – 268 с.
160. Волконский, С.М. Человек на сцене / Волконский С.М. – СПб.: Издание «Аполлона», 1912. – 184 с.
161. Вольтинский, А.Л. Героический человек / Вольтинский А.Л. // Жизнь искусства. – 1922. – № 48.

162. Вольф, А.И. Хроника петербургских театров: [в 3 ч.]. – СПб.: Тип. Р. Голике, 1884. – Ч. 3. Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета: с конца 1855 до начала 1881 года. – 167 с.
163. Вопросы культуры при диктатуре пролетариата: сб. – М.; Л.: ГИЗ, 1925. – 222 с.
164. Воробьев, И.С. Кантатно-ораториальный жанр в советской музыке 1930-х–1950-х годов: к проблеме соцреалистического «большого стиля»: дис. ... д-ра искусствовед.: 17.00.02 / Воробьев Игорь Станиславович. – Ростов-на-Дону, 2013. – 688 с.
165. Воробьев, И.С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920—1930-х годов / Воробьев И.С. – СПб.: Композитор, 2006. – 321 с.
166. Воробьев, И.С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). Исследование / Воробьев И.С. – СПб.: Композитор, 2013. – 688 с.
167. Воробьев, И.С., Синайская, А.Е. Композиторы русского авангарда. Михаил Матюшин, Артур Лурье, Владимир Щербачев, Гавриил Попов, Александр Мосолов / Воробьев И.С., Синайская А.Е. – СПб.: Композитор, 2007. – 156 с.
168. Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР IX симфония Бетховена // М.: ГАБТ СССР [б.г.]. – 6 с.
169. Выгодский, Н.Я. Новости музыкальной литературы // Музыка и революция. – 1928. – № 10. – С. 48-50.
170. Гауб, А. Глинка в советской идеологии и культурной политике до и после 1937 года / Гауб А.; пер. с англ. А.Н. Успенского // О Глинке (к 200-летию со дня рождения): сб. ст. / ред.-сост. М.П. Рахманова; науч. ред. М.В. Есипова. – М.: ГЦММК, 2005. – С. 327-368.
171. Гачев, Д.И. Рабочее музыкальное общество на новых рельсах / Гачев Д.И. // За пролетарскую музыку. – 1930. – № 3. – С. 6-9.
172. Гедике, А.Ф. Жакерия. Опера в 3-х д. и 6 к. Клавир / Гедике А.Ф. // ВМОМК им. Глинки. – Ф. 47. – № 2620 а,б.
173. Гейне, Г. К истории религии и философии в Германии. Кн. I / Гейне Г.; пер. А.Г. Горнфельда // Гейне, Г. Собр. соч.: в 6 т. / общ. ред. А.С. Дмитриева и др. – М.: Художественная литература, 1982. – Т. 4. Проза 30-х годов. – С. 192-317.
174. «Генеральная линия» (Беседа с С.М. Эйзенштейном) / Эйзенштейн С.М. // Эйзенштейн, С.М. Избр. произв.: в 6 т. / гл. ред. С.И. Юткевич. – М.: Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 618.
175. Гервер, Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) / Гервер Л.Л. – М.: Индрик, 2001. – 248 с.

176. Гладковский, А.П. Фронт и тыл. Опера-оратория в 4-х актах. Текст В.В. Воинова. Посв. профф. [sic!] В.П. Калафати и М.О. Штейнбергу / Гладковский А.П. – Л.: [б.и.], 1930. – [разд. паг.].
177. Глазунов, А.К. Франц Шуберт. Очерк / Глазунов А.К. – Л.: Academia, 1928. – 43 с.
178. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Безграмотен ли Мусоргский? // Современная музыка. 1927. – № 22. – С. 277-283.
179. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] «Борис Годунов» // Красная газета. – 1928. – 18 февр.
180. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] «Борис Годунов» [о постановке в Большом театре] // Красная газета. – 1927. – 24 янв.
181. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] «Борис Годунов» и его «редакции» в свете социологической проблемы (к выходу в свет полного клавира «Бориса Годунова» Мусоргского // Музыка и революция. – 1928. – № 7–8. – С. 6.
182. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] «Борис Годунов» Мусоргского (Лен. Акопера) // Музыка и революция. – 1928. – № 3. – С. 41.
183. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] В борьбе за Мусоргского // Жизнь искусства. – 1928. – № 7.
184. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] В работе над «Хованщиной» // М.П. Мусоргский. К 50-летию со дня смерти. 1881–1931. Статьи и материалы / под ред. Ю.В. Келдыша и В.В. Яковлева. – М.: Музгиз, 1932. – С. 82-83.
185. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Еще о «Кармен» // Жизнь искусства. – 1920. – № 417.
186. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Инструментальное творчество Чайковского. – Пг.: Гос. филармония, 1922. – 69 с.
187. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] «Кармен» // Жизнь искусства. – 1920. – № 413.
188. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: сб. ст. – М.: Музсектор, 1928. – 72 с.
189. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] К новой постановке балета «Лебединое озеро» // К новой постановке балета «Лебединое озеро». Либретто. – Л.: ЛГАТОБ, 1933. – С. 8-24.
190. Глебов, И. [Асафьев, В.Б.] Кризис музыки (Наброски наблюдателя ленинградской музыкальной действительности) // Музыкальная культура. – 1924. – № 1. – С. 99-120.
191. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Музификация Сев.-Зап. области // Жизнь искусства. – 1929. – № 37.

192. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Музыкальная жизнь Вены (Впечатления) // Музыка и революция. – 1928. – № 10. – С. 18-22.
193. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Музыкальный абсолютизм и его личины // Жизнь искусства. – 1928. – № 8.
194. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Мусоргский (1839–1881). Опыт переоценки его творчества. – Пг.: [б.и.], 1922. – 10 с.
195. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] О борьбе за Мусоргского // Жизнь искусства. – 1928. – № 7.
196. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Оперный оркестр Мусоргского // Глебов, И. К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: сб. ст. – М.: Музгиз, 1928. – С. 28–38.
197. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Мусоргский. Опыт характеристики. – М.: Госиздат, 1923. – 69 с.
198. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Перед премьерой «Бориса Годунова» // Красная газета. – 1928. – 10 февр.
199. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Петроградские впечатления // Музыкальная новь. – 1923. – № 1. – С. 39-40.
200. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Письма о русской опере и балете (2-ое). «Хованщина» // Еженедельник петроградских государственных академических театров. – 1922. – № 4. – С. 38-43.
201. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Пути в будущее // Мелос. Книги о музыке под ред. И. Глебова и П.П. Сувчинского. – СПб.: [Гос.тип.], 1918. – Кн. 2. – С. 50-96.
202. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Скрябин. Опыт характеристики. — Пг.: Светозар, 1921. – 62 с.
203. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Славянская литургия Эросу // Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Симфонические этюды. – Пг.: Госфилармония, 1922. – С. 3-29.
204. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Чайковский. Опыт характеристики. – Пг.: Светозар, 1922. – 62 с.
205. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Шопен. Опыт характеристики. – М.: Госиздат, 1922. – 56 с.
206. Глебов, И. [Асафьев, Б.В.] Шуберт и современность // Современная музыка. – 1927. – № 26. – С. 76-78.
207. М.И. Глинка: сб. материалов и ст. / под ред. Т.Н. Ливановой. – М.; Л.: Музгиз, 1950. – 388 с.
208. М.И. Глинка: сб. ст. / под ред. Е.М. Гордеевой. – М.: Музгиз, 1958. – 817 с.

209. Глинка в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А.А. Орловой. – М.: Музгиз, 1955. – 432 с.
210. Глинка, М.И. Записки / Глинка М.И.; под ред., со вступ. ст. и примеч. А.Н. Римского-Корсакова. – М.; Л.: Academia, 1930. – 568 с.
211. Глинка, М. И. Записки / Глинка М.И.; подгот. А.С. Розанов. – М.: Музыка, 1988. – 202 с.
212. М.И. Глинка. Исследования и материалы / под ред. А.В. Оссовского. – Л.; М.: Музгиз, 1950. – 276 с.
213. Глинка, М.И. Козьма Минин. [Жизнь за царя]. Текст Н.А. Крашенинникова. Текст подведен А.П. Богдановым в 1925 году / Глинка М.И. // ГАБТ СССР. – Нотная библиотека. – Ко 3087. – Режиссерский экземпляр № 67. – 390 с.
214. Михаил Иванович Глинка. Краткий рекомендательный указатель / сост. Т.В. Попова. – М.: Гос. библиотека им. В.И. Ленина, 1953. – 45 с.
215. Глинка, М.И. О музыке и музыкантах / сост., ред., вступ. ст. и коммент. А.А. Орловой. – М.: Гос. муз. издат., 1954. – 86 с.
216. Гнесин, М.Ф. Черкесские песни. Публ. Шабан Шу / Гнесин М.Ф. // Музыкальная академия. – 1993. – № 3. – С. 191-194.
217. Гозенпуд, А.А. Глазунов и Асафьев. Из истории противостояния / Гозенпуд А.А. // Скрипичный ключ. – 1996. – № 1.– С. 3-11.
218. Гозенпуд, А.А. Рихард Вагнер и русская культура / Гозенпуд А.А. – Л.: Советский композитор, 1990. – 288 с.
219. Гозенпуд, А.А. Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917 / Гозенпуд А.А. – М.; Л.: Музыка, 1975. – 368 с.
220. Гозенпуд, А.А. Русский советский оперный театр (1917–1941). Очерк истории / Гозенпуд А.А. – Л.: Музгиз, 1963. – 440 с.
221. Гойови, Д. Новая советская музыка 20-х годов / Гойови Д.; пер. с нем. и общ. ред. Н.О. Власова. – М.: Композитор, 2006. – 367 с.
222. Голомшток, И.А. Тоталитарное искусство / Голомшток И.А. – М.: Галарт, 1994. – 296 с.
223. Горбунов, В.В. Ленин и Пролеткульт / Горбунов В.В. – М.: Политиздат, 1974. – 239 с.
224. Городецкий, С.М. Либретто «Ивана Сусанина» / Городецкий С.М. // Советское искусство. – 1937. – 5 сент.

225. Городецкий, С.М., Коломийцев, В.П. «Лоэнгрин» – либретто оперы [1941] // РГАЛИ. – Ф. 656. – Оп. 5. – Ед. хр. 9749.
226. Городинский, В.М. К вопросу о социалистическом реализме в музыке / Городинский В.М. // Советская музыка. – 1933. – № 1. – С. 6–18.
227. Городинский, В.М. «Пиковая дама» / Городинский В.М. // Правда. – 1935. – 25 марта.
228. Городинский, В.М. «Травиата» / Городинский В.М. // Правда. – 1935. – 10 янв.
229. Григорович, Н.Н. Библиография литературы о Бетховене на русском языке / Григорович Н.Н. // Бетховен: сб.ст. / ред.-сост. Н.Л. Фишман. – М.: Музыка, 1972. – Вып. II. – С. 310-370.
230. Григорьев, Л.Г., Платек, Я.М. Советские композиторы и музыковеды. Справочник: в 3 т. / Григорьев Л.Г., Платек Я.М. – М.: Советский композитор, 1978. – Т. 1. А–И. – 270 с.
231. Григорьев, Л.Г., Платек, Я.М. Советские композиторы и музыковеды. Справочник: в 3 т. / Григорьев Л.Г., Платек Я.М. – М.: Советский композитор, 1981. – Т. 2. К–Р. – 416 с.
232. Григорьев, Л.Г., Модин, А.К., Платек, Я.М. Советские композиторы и музыковеды: Справочник: в 3 т. / Григорьев Л.Г., Модин А.К., Платек Я.М. – М.: Советский композитор, 1989. – Т. 3. Ч. 1. С–Ф. – 215 с.
233. Гринберг, М.А. Дмитрий Шостакович / Гринберг М.А. // Музыка и революция. – 1927. – № 11. – С. 40.
234. Гройс, Б. Утопия и обмен / Гройс Б. – М.: Знак, 1993. – 374 с.
235. Громан-Соловцов, А.А. Несколько мыслей о Чайковском (в дискуссионном порядке) / Громан-Соловцов А.А. // Советская музыка. – 1934. – № 2. – С. 24-34.
236. Грубер, Р.И. Рихард Вагнер и проблема его творческого метода / Грубер Р.И. // Советская музыка. – 1933. – № 2. – С. 32-49.
237. Грубер, Р.И. Из области изучения музыкальной культуры современности / Грубер Р.И. // Музыкознание. Временник Отдела Музыки Гос. Инст. Искусств. – Л.: Academia, 1928. – С. 144-167.
238. Грубер, Р.И. На пути освоения музыкальной культуры эпохи Великой французской революции (некоторые итоги музыкального сезона 1932/33 г. в Ленинграде) / Грубер Р.И. // Советская музыка. – 1933. – № 6. – С. 119-122.

239. Губницкая, С.З. Советская опера в театрах Урала (критики, репертуар, слушатель): автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Губницкая С.З. – Л., 1986. – 21 с.
240. Гудкова, В.В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов / Гудкова В.В. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 464 с.
241. Гюнтер, Х. Тоталитарное государство как синтез искусств / Гюнтер Х. // Соцреалистический канон: сб. ст. под общ. ред. Х. Гюнтера и Е.А. Добренко. – СПб.: Акад. проект, 2000. – С. 7-15.
242. Дамс, В. Франц Шуберт / Дамс В.; пер. с нем. В.Э. Фермана под ред. и с предисл. М.В. Иванова-Борецкого и с очерком В.Э. Фермана «Значение творчества Шуберта». – М.: Музгиз, 1928. – 199 с.
243. Даргомыжский, А.С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников / Даргомыжский А.С.; ред. и прим. Н.Ф. Финдейзена. – Пг.: Госиздат, 1921. – 182 с.
244. Делегаты Съезда Советов в Большом театре [хроника] // Правда. – 1936. – 6 дек.
245. Держановский, В.В. Оперно-концертный фронт / Держановский В.В. // Музыкальная культура. – 1924. – № 3. – С. 229-239.
246. Дзержинский, И.И. Выдающееся событие / Дзержинский И.И. // Известия Советов депутатов трудящихся СССР. – 1939. – 22 февр.
247. Дзержинский, И.И. Замечательный спектакль / Дзержинский И.И. // Советское искусство. – 1939. – 22 февр.
248. Дзержинский, И.И. Тихий дон (Казачья). По теме романа М. Шолохова. Для пения с ф.-п. Либретто Леонида Дзержинского / Дзержинский И.И. – Л.: Малый оперный театр, 1934. – 247 с.
249. Дзержинский, И.И. Тихий Дон. Опера в 4 актах, 6 карт. Либретто (по роману М. Шолохова) Леонида Дзержинского / Дзержинский И.И.; англ. пер. Л. Моэна, А. Стайгера и Г. Шнеерсона. – М.: Музгиз, 1937. – 242 с.
250. Дигонская, О.Г. Незавершенные оперы Д. Шостаковича (по неизвестным автографам): дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Дигонская О.Г. – СПб., 2008. – 241 с.
251. Динерштейн, Е.А. Политбюро в роли верховного цензора / Динерштейн Е.А. // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 32. – С. 391-398.
252. Диспут о концертной практике и концертной политике. 25 марта в Мал.зале консерватории // Музыка и Октябрь. – 1926. – № 3. – С. 13-14.

253. Дмитриев, С. Французская опера накануне и в эпоху «Великой революции» / Дмитриев С. // Музыка и Октябрь. – 1926. – № 3. – С. 6-8.
254. Добренко, Е.А. Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив / Добренко Е.А. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 424 с.
255. Добренко, Е.А. О репрезентологии (к культурной истории сталинизма) / Добренко Е.А. // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 71. – С. 406–421.
256. Добренко, Е.А. Сталинская культура: вслушиваясь в письмо, читая голос (Обзор исследований по истории сталинизма) / Добренко Е.А. // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 117. – С. 490-502.
257. Добренко, Е.А. Сталинская культура: двадцать лет спустя / Добренко Е.А. // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 95. – С. 300–327.
258. Добренко, Е.А. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Добренко Е.А. – СПб.: Акад. проект, 1997. – 320 с.
259. Добренко, Е.А. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры / Добренко Е.А. – СПб.: Акад. проект, 1999. – 557 с.
260. Добровольская, Г.Н. Федор Лопухов / Добровольская Г.Н. – Л.: Искусство, 1976. – 320 с.
261. Договор, заключенный между отделом Государственных театров Наркомпроса и А.А. Араповым об исполнении эскизов и декораций к опере Вагнера «Парсифаль». Заявления А.А. Арапова в совет Большого театра о продлении срока договора и расторжении его. 11 февр. 1919 – 23 марта 1920 // РГАЛИ. – Ф. 648. – Оп. 2. – Ед. хр. 70.
262. Дрейден, С.Д. Ленин слушает Бетховена / Дрейден С.Д. – М.: Советский композитор, 1975. – 206 с.
263. Дроздов, А.Н. «Путь Октября» (Большой зал МГК, 18/1-29) / Дроздов А.Н. // Музыка и революция. – 1929. – № 2 (38). – С. 33.
264. Друскин, М.С. Вопросы музыкальной историографии: на зарубежном материале / Друскин М.С. // Современные вопросы музыкознания / отв. ред. Е.М. Орлова. – М.: Музыка, 1976. – С. 87-114.
265. Друскин, М.С. О биографическом методе / Друскин М.С. // Друскин, М.С. Очерки, статьи, заметки. – Л.: Советский композитор, 1987. – С. 232-242.
266. Дубровский, А.М. Сталин, Демьян Бедный и русская история / Дубровский А.М. // Нева. – 1999. – № 10. – С. 194-204.

267. Дурюлин, С.Н. Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и новых путях искусства. – М.: Мусагет, 1913. – 68 с.
268. Дурюлин, С.Н. Церковь невидимого Града. Сказание о Граде Китеже. – М.: Путь, 1914. – 69 с.
269. Дьендьеши, М.Л. А. Блок и немецкая культура. A. Blok und die deutsche Kultur: Новалис, Гейне, Ницше, Вагнер (Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen. Bd. 9) / Дьендьеши, М.Л. – Fr./ М.: Lang, 2004. – 145 с.
270. Дымерская, Л. Сталинский антисемитизм в структуре идеологии русско-имперского коммунистического мессианства [Электронный ресурс] / Дымерская Л. // Der Spätstalinismus und die «Judische Frage» / hg. v. L. Luks. – Köln, Weimar, Wien: Bohlau Verlag, 1998. – Режим доступа: <http://berkovich-zametki.com/AStarina/Nomer18/Dymerskaja1.htm>, свободный. – Загл. с экрана.
271. Дэвис, М. «Политическая» симфония Бетховена [Электронный ресурс] / Дэвис М. // BBC.Russian.com. – Режим доступа: http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_3008000/3008943.stm, свободный. – Загл. с экрана.
272. Ефимов, Е.Б. Вокруг «сумбура» и одного «маленького журналиста» / Ефимов Е.Б. – М.: Флинта, 2006. – 96 с.
273. Ефимов, Е.Б. Прокофьев и Шостакович между Диззом и Бекаром: переписка Д.И. Заславского и М.М. Гринберга (Сокольского) / Ефимов Е.Б. // Наше Наследие. – 2013. – № 105. – С. 112-118.
274. Еще раз об авторстве «Сумбура вместо музыки и других партийных статей. Переписка Д.И. Заславского и М.М. Гринберга. Подборка 1939–1964. Публ. и примеч. Е.Б. Ефимова // Наше Наследие. – 2013. – № 105. – С. 119-139.
275. Жаров, А.А. Гармонь / Жаров А.А. // Правда. – 1926. – 4 июля.
276. Жданов А.А. Вступительная речь и выступление на Совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г. / Жданов А.А. – М.: Госполитиздат, 1952. – 32 с.
277. Желобинский, В.В. Именины. Опера в 3 д., 5 к. Соч. 22 (1933–1934). Сюжет заимствован из одноименной повести Н. Павлова. Либретто О.М. Брик. Клавираусцуг / Желобинский В.В. – Л.: Изд. Малого оперного театра, 1934. – 178 с.
278. Желобинский, В.В. Мысли об «Именинах» / Желобинский В.В. // Советское искусство. – 1934. – 5 июля.

279. Жеребин, А.И. Зачинатель и «завершители». Идея синтеза искусств и ее русские критики / Жеребин А.И. // Вопросы литературы. – 2009. – № 4. – С. 5-23.
280. Живов, В.М. Иван Сусанин и Петр Великий. О константах и переменных в составе исторических персонажей / Живов В.М. // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 38. – С. 51-65.
281. Жилияев, Н.С. К вопросу о подлинном тексте сочинений Скрябина / Жилияев Н.С. // Музыкальная новь. – 1923. – № 1. – С. 9-11.
282. Жолковский, А.К. Блуждающие сны и другие работы / Жолковский А.К. – М.: Наука, 1994. – 427 с.
283. Жолковский, А.К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия / Жолковский А.К. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 392 с.
284. Загурский, Б.И. М.И. Глинка / Загурский Б.И. – 2-е изд., испр. и доп. – Л.; М.: Музгиз, 1948. – 176 с.
285. Заславский, Д.И. Щедрин, Мусоргский, Стасов / Заславский Д.И. // Красная новь. – 1940. – № 11-12. – С. 261-283.
286. Захаров, Р.В. [Современники о С.А.Самосуде] / Захаров Р.В. // С.А. Самосуд. Статьи. Воспоминания. Письма / сост., автор вступ. ст. и коммент. О.Л. Данскер. – М.: Советский композитор, 1984. – С. 101-106.
287. Зинькевич, Е.С. В объятиях государства. Музыковедение и государственная идеология [Электронный ресурс] / Зинькевич Е.С. // Музыкальная наука на постсоветском пространстве. Межд. интернет-конф. – 2010. – № 2. – М.: РАМ им. Гнесиных. – Режим доступа: musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/02/Zinkevich.pdf, свободный – Загл. с экрана.
288. Зись, А.Я., Стафеецкая, М.П. Методологические искания в западном искусствознании. Критический анализ современных герменевтических концепций / Зись А.Я., Стафеецкая М.П. – М.: Искусство, 1984. – 238 с.
289. Золотницкий, Д.И. Будни и праздники «Театрального Октября» / Золотницкий Д.И. – Л.: Искусство, 1978. – 255 с.
290. Золотницкий, Д.И. Закат «Театрального Октября» / Золотницкий Д.И. – СПб.: РИИИ, 2007. – 463 с.
291. Золотницкий, Д.И. Зори «Театрального Октября» / Золотницкий Д.И. – Л.: Искусство, 1976. – 392 с.
292. Зорин, А.Л. «Кормя двуглавого орла...». Литература и идеология в России конца XVIII—начала XIX вв./ Зорин А.Л. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 416 с.

293. Зоркая, Н.М. Миф об Октябре как о венце истории / Зоркая Н.М. // Культурологические записки / сост. Н.М. Зоркая. – М.: ГИИ, 1996. – Вып. 2. Тоталитаризм и посттоталитаризм. – С. 50-67.
294. Зощенко, М.М. Веселое приключение / Зощенко М.М. // Зощенко, М.М. Собр. соч.: в 3 т. / сост., подгот. текста, предисл., примеч. Ю.В. Томашевского. – Л.: Художественная литература, 1986. – Т. 2. – С. 124-144.
295. Зощенко, М.М. Рассказы, фельетоны, комедии / Зощенко М.М. – М.; Л.: Советский писатель, 1963. – 383 с.
296. Зощенко, М.М. Рассказы и повести. 1923–1956 / Зощенко М.М. – Л.: Советский писатель, 1959. – 680 с.
297. Иванов, В.И. К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия / Иванов В.И. // Вестник театра. – 1919. – № 26.
298. Иванов, В.В. О Вагнере (Речь, произнесенная для членов съезда по внешкольному образованию в московском Большом театре перед представлением «Валкирии» [sic!] 17 мая 1919 г. [9-15 июня] / Иванов В.В. // Вестник театра. – 1919. – № 31-32.
299. Иванов-Борецкий, М.В. Бетховен / Иванов-Борецкий М.В. // Музыкальная новь. – 1924. – № 10. – С. 31-33.
300. Иванов-Борецкий, М.В. Вальсы Шуберта. Опыт стилистического исследования / Иванов-Борецкий М.В. // Венок Шуберту. 1828–1928. Этюды и материалы / тех. ред. К.А. Кузнецова. – М.: Госиздат. Муз. сектор 1928. – С. 34-51.
301. Иванов-Борецкий, М.В. Могучая кучка / Иванов-Борецкий М.В. // Музыкальная новь. – 1924. – № 11. – С. 38-39.
302. Иванов-Борецкий, М.В. Полемика о Бетховене в 50-х годах прошлого века / Иванов-Борецкий М.В. // Русская книга о Бетховене. К столетию со дня смерти композитора (1827– 1927). – М.: Госиздат. Муз. сектор, 1927. – С. 36-50.
303. Иванов-Борецкий, М.В. Пути музыки и революции / Иванов-Борецкий М.В. // Музыкальная новь. – 1923. – № 1. – С. 17-18.
304. Игнатович, В. П.И. Чайковский (К 30-летию со дня смерти) / Игнатович В. // Музыкальная новь. – 1923. – № 3. – С. 21.
305. Из переписки Прокофьева с российскими друзьями. Публ. Ю.И. Деклерк // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма, воспоминания, статьи / ред.-сост. М.П. Рахманова, науч. ред. М.В. Есипова. – 2-е изд. – М.: ГЦММК, 2006. – С. 5-120.

306. Изучение произведений Мусоргского в Германии // Вечерняя Москва. – 1925. – 7 авг. – № 178.
307. Иконников, А.А. Художник наших дней Н.Я. Мясковский / Иконников А.А. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Советский композитор, 1982. – 614 с.
308. Ильинский, И.В. Сам о себе / Ильинский И.В. – М.: Искусство, 1973. – 528 с.
309. Ильф, И.А., Петров, Е.П. Двенадцать стульев / Ильф И.А., Петров Е.П. // Ильф, И.А., Петров, Е.П. Собр. соч.: в 5 т. / под ред. А.Г. Дементьева, В.П. Катаева, К.М. Симонова; вступ. ст. Д.И. Заславского; примеч. А.З. Вулиса, Б.Е. Галапова. – М.: Гослитиздат, 1961. – Т. 1. – 563 с.
310. Ильф, И.А., Петров, Е.П. Двенадцать стульев (первое полное издание) /подгот. текста, вступ. ст., коммент. М. Одесский, Д. Фельдман. – М.: Вагриус, 1997. – 541 с.
311. Инбер, В.М. Так не было / Инбер В.М. // Литературная газета. – 1935. – 6 янв.
312. Инбер, В.М. «Травиата». Либретто / Инбер В.М.; пер. с фр. // Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. Литературная часть.
313. Институты управления культурой в период становления 1917–1930 гг. Партийное руководство, государственные органы управления. Серия: Культура и власть от Сталина до Горбачева. Документы / Федеральное архивное агентство РГАСПИ, РГАЛИ, ГАРФ. – М.: РОССПЭН, 2004. – 312 с.
314. Иорданский, М.В., Козлов, П.Г., Таранущенко, В.А. К проблеме советской оперы (Оперное творчество советских композиторов за 15 лет) / Иорданский М.В., Козлов П.Г., Таранущенко В.А. // Советская музыка. – 1933. – № 1. – С. 19-50.
315. Ипполитов-Иванов, М.М. [Либретто неустановленной оперы] / Ипполитов-Иванов М.М. // ВМОМК им. Глинки. – Ф. 2. – Ед. хр. 115-117.
316. Ипполитов-Иванов, М.М. Оперная трилогия / Ипполитов-Иванов, М.М. // Советское искусство. – 1934. – 5 июля.
317. Исаханов, Г.Д. Пир дилетантизма [Электронный ресурс] / Исаханов Г.Д. // Петербургский театральный журнал. – 2008. № 4 (54). – С. 134-139.
318. Исламей [Малков, Н.П.]. Музыка в домашнем быту / Малков, Н.П. // Жизнь искусства. – 1924. – № 12.
319. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века – начало XX века: в 2 кн. / отв. ред. Б.Р. Виппер и Т.Н. Ливанова. – М.: Наука, 1969. – Кн. I. – 472 с.
320. История советской политической цензуры: Документы и комментарии / Росархив, АП РФ, ЦХСД, ГА РФ, РЦХИДНИ, ЦГАЛИ СПб / отв. сост. Т. М. Горяева. – М.: РОССПЭН, 1997. – 672 с.

321. К октябрьским торжествам [хроника] // Жизнь искусства. – 1918. – 30 окт. № 2.
322. Казанцев, Н.К. Опера «Борис Годунов» М.П. Мусоргского как истинный образец революционной музыкальной пьесы / Казанцев Н.К. // Вестник театра. – 1919. – № 31-32.
323. Как и зачем изучать локальные академические сообщества? / Соколов М.М. и др. // Интеллектуальный ландшафт и социальная структура локального академического сообщества (случай петербургской социологии). Ч. I. – М.: ВШЭ, 2012. – С. 3–18.
324. Калинин, М.И. О проекте Конституции РСФСР. Доклад на Чрезвычайном XVII Всероссийском съезде Советов 15 янв. 1937 г. / Калинин М.И. – М.: Госиздат полит. лит-ры, 1938. – 32 с.
325. Калинин, М. И. Речь при вручении орденов Ленинградской консерватории 7 апреля 1938 г. // Калинин, М.И. Избр. произв.: в 4 т. – М.: Политиздат, 1962. – Т. 3. 1933–1941. – С. 300.
326. [Калмансон, Г.Л.]. Перекати-поле Первое мая. Интернационал; [Калмансон (Кальмансон), Л.Г.]. Могилевский, Л. Марш Рабоче-Крестьянской Армии (На мотив Торедора из «Кармен» Бизе) / Калмансон Г.Л., Калмансон Л.Г. – Самара: Тип. губернского земства, 1918. – 4 с.
327. Калтат, Л.Л. Об эротической музыке / Калтат Л.Л. // Музыкальная новь. – 1924. – № 10. – С. 18.
328. Канн-Новикова, Е.И. М.И. Глинка. Новые материалы и документы / Канн-Новикова Е.И. – Вып. 2. – М.; Л.: Музгиз, 1951. – 190 с.
329. Каплан, Э.И. Жизнь в музыкальном театре / предисл. И.Д. Гликмана и др. – Л.: Музыка, 1969. – 220 с.
330. Каратыгин, В.Г. Шуберт (1797-1922) / Каратыгин В.Г. – Пг.: Петроградская филармония, 1922. – 14 с.
331. Каратыгин, В.Г. Чайковский и Рахманинов / Каратыгин В.Г. // Жизнь искусства. – 1923. – № 40.
332. Каратыгин, В.Г. 5-й концерт Зилоти / Каратыгин В.Г. // Речь. – 1912. – 28 нояб.
333. Карманьола. Песня французской революции 1789 г.: для голоса с ф.-п. Пер. Д. Усова / обр. Д.Б. Кабалецкого и В.Г. Фере; – М.: Гос. сектор Муз. издат., 1927. – 3 с.
334. Кац, Б.А. Отзвуки Вагнера в русской поэзии / Кац Б.А. // Музыкальная академия. – 1994. – № 3. – С. 134-140.
335. Келдыш, Ю.В. История русской музыки / Келдыш Ю.В. – М.: Музгиз, 1954. – Ч. 3. – 532 с.

336. Келдыш, Ю.В. Мусоргский и проблема наследства прошлого / Келдыш Ю.В. // Пролетарский музыкант. – 1931. – № 2. – С. 9-20. – № 5. – С. 14-30.
337. Келдыш, Ю.В. Мусоргский и проблема наследства прошлого / Келдыш Ю.В. // Пролетарский музыкант. – 1931. – № 2. – С. 9-20. – № 5. – С. 14-30.
338. Келдыш, Ю.В. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881–1931 / Келдыш Ю.В. – М.: Музгиз, 1931. –16 с.
339. Келдыш, Ю.В. О творческих принципах пролетарской музыки / Келдыш Ю.В. // Пролетарский музыкант. – 1931. – № 3-4. – С. 25-46.
340. Келдыш, Ю.В. Певец народа (к 75-летию со дня смерти М.П. Мусоргского) / Келдыш Ю.В. // Известия Советов депутатов трудящихся СССР. – 1956. – 28 марта.
341. Келдыш, Ю.В. Проблема пролетарского музыкального творчества и попутничества / Келдыш Ю.В. // Пролетарский музыкант. – 1929. – № 1. – С. 12-21.
342. Келдыш, Ю.В. Творчество Мусоргского / Келдыш Ю.В. // За пролетарскую музыку. – 1930. – № 2. – С. 8-11.
343. Келдыш, Ю.В. 12 симфония Мясковского и некоторые проблемы советского симфонизма / Келдыш Ю.В. // Советская музыка. – 1934. – № 2. – С. 8-23.
344. Кен, А.Г. [Гинкен А.А.] Бетховен. Жизнь. Личность. Творчество. – СПб.: тип. Орлова, 1909. – Ч.1. Жизнь и среда.– 231 с.
345. Кен, А.Г. [Гинкен А.А.] Бетховен. Жизнь. Личность. Творчество. – СПб.: тип. Орлова, 1909. – Ч. 2. Личность.– 170 с.
346. Кен, А.Г. [Гинкен А.А.] Бетховен. Жизнь. Личность. Творчество. – СПб.: тип. Орлова, 1910. – Ч. 3. Творчество. – 233 с.
347. Керженцев [Лебедев], П.М. Революция и театр / Керженцев П.М. – М.: «Денница», 1918. – 63 с.
348. Керженцев, В.М. [Лебедев, П.М.] Творческий театр. Пути социалистического театра / Керженцев В.М. – П.: «Книга», 1918. – 71 с.
349. Керженцев [Лебедев], П.М. Творческий театр / Керженцев П.М. – 5-е изд., пересм. и доп. – М.; Пг.: Госиздат, 1923. – 234 с.
350. Керженцев [Лебедев], П.М. Фальсификация народного прошлого (о «Богатырях» Демьяна Бедного) / Керженцев П.М. // Правда. – 1936. – 15 нояб.
351. Кириллина, Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. / Кириллина Л.В. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. – Т. 1 – 536 с.
352. Кириллина, Л.В. Бетховен и проблемы отечественной музыкальной историографии / Кириллина Л.В. // Келдышевские чтения – 2005. К 60-летию Е.М.

Левашева. Множественность научных концепций в музыкознании / сб. ст. – М.: ГИИ, 2009. – С. 127-134.

353. Кириллов, В.Т. Железный Мессия: (Стихи о революции). 1917–20 г. / Кириллов В.Т. – М.: Издание Московского Пролеткульта, 1921. – 28 с.

354. Кириллов, В.Т. Стихотворения и поэмы / Кириллов В.Т. – М.: Художественная литература, 1970. – 319 с.

355. Киселев, В.А. Первые публикации неизданного музыкального и литературного наследия Глинки после октября 1917 г. / Киселев В.А. // М.И. Глинка: сб. ст. / под ред. Е.М. Гордеевой. – М., 1958. – С. 399-412.

356. Климовицкий, А.И. Некоторые культурно-исторические парадоксы творческого бытования наследия Чайковского в России (К проблеме: Чайковский на пороге XX века) / Климовицкий А.И. // П.И. Чайковский. Наследие: [сб. науч. ст.]. – СПб.: СПб. консерватория, 2000. – Вып. 2. – С. 6-48.

357. Климовицкий, А.И. Чайковский и Серебряный век (краткие заметки) / Климовицкий А.И. // Выбор и сочетание: открытая форма: сб. ст. к 75-летию Ю.Г. Кона / сост. И.Н. Баранова; отв. ред. К.И. Южак. – Петрозаводск: Петрозаводская консерватория; СПб.: Изд-во Музфонда, 1995. – С. 120-126.

358. Ключникова, Е.В. Национализация А.Н. Скрябина в советской культуре: «сверхчеловек революции» или «советский гражданин»? (конструирование идентичностей в первой половине XX века) / Ключникова Е.В. – Рукопись.

359. Книппер, Л.К. Актриса. Опера. Клавир / Книппер Л.К. // ВМОМК им. Глинки. – Ф. 125. – № 108.

360. Кобрин, В.Б. Кому ты опасен, историк? / Кобрин В.Б. – М.: Московский рабочий, 1990. – 223 с.

361. Ковалов, О.А. Комедия в советском кино [Электронный ресурс] / Ковалов О. // Энциклопедия отечественного кино. Россия / СССР / СНГ. Глоссарий / Под ред. Л. Аркус. – Режим доступа: http://www.russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=44, свободный. – Загл. с экрана.

362. Кожевников, П. За культуру гармонии / Кожевников П. // Рабочий и театр. – 1927. – № 7. – С.14.

363. Колоницкий Б. Февральская? Буржуазная? Демократическая? Революция... [Электронный ресурс] / Колоницкий Б. // Неприкосновенный запас. – 2002. – № 2 (22). –

Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/22/kolonich.html>, свободный. – Загл. с экрана.

364. Колосов, А.И. Рояль / Колосов А.И. // Правда. – 1935. – 11 февр.
365. О’Коннор, Т.Э. Анатолий Луначарский и советская политика в области культуры / О’Коннор, Т.Э.; пер. с англ. – М.: Прогресс, 1992. – 222 с.
366. Конюс, Г.Э. Шуберт и музыкальные формы / Конюс Г.Э. // Венок Шуберту. 1828–1928. Этюды и материалы / тех. ред. проф. К.А. Кузнецова. – М.: Госиздат. Муз. сектор, 1928. – С. 24-28.
367. Коптяев, А.П. Монументализация музыки / Коптяев А.П. // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. – 1918. – 18 сент.
368. Копытова, Г.В. Вступительная статья // В.Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба: документы и материалы / сост., вступ. ст. и коммент. Г.В. Копытова. – СПб.: Композитор, 1994. – С. 5-39.
369. Корганов, В.Д. Бетховен. Биографический этюд / Корганов В.Д. – СПб.: т-во М.О. Вольф, [1910]. – 940 с.
370. Корганов, В.Д. Бетховен (1770–1827) / Корганов В.Д. – Эривань: Изд-во Госиздата С.С.Р. Армении, 1927. – 78 с.
371. Корганов, В.Д. Жизнь и сочинения Людвиг ван-Бетховен / Корганов В.Д. – Тифлис: тип. М.Д. Ротинианца, 1888. – 75 с.
372. Корж, Ю.В. «Дух музыки» в философии культуры русского символизма: дис. ...канд. культурологии: 24.00.01 / Корж Ю.В. – М., 2005. – 227 с.
373. Корниенко, Н.В. Массовый читатель 20-х–30-х годов / Корниенко Н.В. // Москва. – 1999. – № 6. – С. 121-142.
374. Корниенко, Н.В. «Москва во времени». Об одной литературной акции 1933 года / Корниенко Н.В. // Октябрь. – 1997. – № 9. – С. 147-157.
375. Корчмарев, К.А. «Борис Годунов» в театре им. Станиславского / Корчмарев К.А. // Музыка и революция. – 1929. – № 3. – С. 35-36.
376. Корчмарев, К.А. Молодость. Опера. Клавир / Корчмарев К.А. // ВМОМК им. Глинки. – Ф. 210. – № 26.
377. Корчмарев, К.А. Скрябин в наши дни / Корчмарев К.А. // Музыкальная новь. – 1924. – № 6-7. – С. 15-16.
378. Коэн, С. Бухарин. Политическая биография, 1888–1938 / Коэн; пер. с англ. – М., Прогресс, 1988. – 571 с.

379. Красовская, В.М. Павлова. Нижинский. Ваганова. Три балетные повести / Красовская В.М. – М.: Аграф, 1999. – 576 с.
380. Кремлев, Ю.А. Жорж Бизе. Краткий очерк жизни и творчества / Кремлев Ю.А. – Л.: Тритон, 1935. – 48 с.
381. Кремлев, Ю.А. Жюль Массне / Кремлев Ю.А. – М.: Советский композитор, 1969. – 248 с.
382. Кремлев, Ю.А. Джакомо Мейербер. Очерк жизни и творчества / Кремлев Ю.А. – Л.: Музгиз, 1936. – 46 с.
383. Кремлев, Ю.А. Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики XIX века: в 3 т. / Кремлев Ю.А. – Л.: Музгиз, 1954. – Т. 1. 1825–1860. – 288 с.
384. Кремлев, Ю.А. Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики XIX века: в 3 т. / Кремлев Ю.А. – Л.: Музгиз, 1958. – Т. 2. 1861–1880. – 614 с.
385. Кремлев, Ю.А. Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики XIX века: в 3 т. / Кремлев Ю.А. – Л.: Музгиз, 1960. – Т. 1. 1881–1894. – 368 с.
386. Кремлев, Ю.А. Камиль Сен-Санс / Кремлев Ю.А. – М.: Советский композитор, 1970. – 328 с.
387. Кремлев, Ю.А. Симфонии П.И. Чайковского / Кремлев Ю.А. – М.: Музгиз, 1955. – 304 с.
388. Крупская, Н.К. Мои ответы на анкету Института мозга в 1935 году / Крупская Н.К. // Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине: в 10 т. / ред. М.П. Мчедлов, А.П. Поляков, А.М. Совокин. – М.: Политиздат, 1989. – Т. 2. Н.К. Крупская: сб. воспоминаний / сост. В.С. Дридзо, С.У. Манбекова. – С. 367-372.
389. Крыжицкий, Г.К. К.А. Марджанов и русский театр / Крыжицкий Г.К. – М.: ВТО, 1958. – 175 с.
390. Крыжицкий, Г.К. Режиссерские портреты / Крыжицкий Г.К.; предисл. С.А. Воскресенского. – М.; Л.: Театинопечат, 1928. – 103 с.
391. Кузмин, М.А. Дневник 1934 года / Кузмин М.А.; сост., подг. текста, вступ. ст., коммент. Г.А. Морева. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998. – 415 с.
392. Кузмин, М.А. Чехов и Чайковский / Кузмин М.А. // Жизнь искусства. – 1918. – № 1.

393. Кузнецов, К.А. М.И. Глинка. Записки. Под ред. А.Н. Римского-Корсакова. «Академия». Москва–Ленинград. 1930 г. Стр. 568, цена 3 р. 40 к. [рецензия] / Кузнецов К.А. // Пролетарский музыкант. – 1930. – № 4. – С. 43.
394. Кузнецов, К.А. Глинка и его современники / Кузнецов К.А. – М.: Музсектор Госиздата, 1926. – 70 с.
395. Кузнецов, К.А. Скрябин в наши дни / Кузнецов К.А. // Бюллетени Г.А.Х.Н. – 1927. – № 6-7. – С. 5-11.
396. Кузнецов, К.А. Шуберт в новейших исследованиях / Кузнецов К.А. // Венок Шуберту. 1828–1928. Этюды и материалы / тех. ред. К.А. Кузнецова. – М.: Госиздат. Муз. сектор, 1928. – С.1-12.
397. Кузнецова, В.[?] и Кузнецов, К.А. Германская песня до Шуберта. Нотографические и библиографические заметки / Кузнецова В., Кузнецова К.А. // Венок Шуберту. 1828–1928. Этюды и материалы / тех. ред. К.А. Кузнецова. – М.: Госиздат. Муз. сектор, 1928. – С. 56-69.
398. Кузнецова, Е.М. «Жизнь после смерти...» (музыка А. Скрябина в культурной политике России 1920-х годов) / Кузнецова Е.М.// Конструируя «советское»? Политическое сознание, повседневные практики, новые идентичности: материалы науч. конф. студентов и аспирантов 12 апр. 2008 г. – СПб. Европейский ун-т, 2008. – С. 30-34.
399. Кулаковский, Л.В. Опера и звуковое кино / Кулаковский Л.В. // Советская музыка. – 1933. – № 4. – С. 13-26.
400. Кунин, И.Ф. Николай Яковлевич Мясковский. Жизнь и творчество в письмах и документах / Кунин И.Ф. – М.: Советский композитор, 1967. – 144 с.
401. Купец, Л.А. Ж. Бизе и его «Кармен» в XX веке (опыт демифологизации) / Купец Л.А. // Художественный текст: скрытое и явное. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2007. – С. 236-241.
402. Купец, Л.А. Официальные образы русского Шопена (историографический экскурс) / Купец Л.А. // Петербургская музыкальная полонистика. – Вып. 4. – СПб.: РИИИ, 2004. – С. 28-38.
403. Купец, Л.А. Советский миф о Бизе: контексты и подтексты / Купец Л.А. // Социология музыки. Новые стратегии в гуманитарных науках: сб.ст. / ред.-сост. В.Б. Валькова, Е.В. Ключникова. – М.: Композитор, 2011. – С. 181-190.
404. Курелла, А. Еще о путях создания массовой песни / Курелла А. // Музыка и революция. – 1928. – № 10. – С. 26-28.

405. L.L. [Лебединский, Л.Н.] Бетховен / Лебединский Л.Н. // За пролетарскую музыку. – 1930. – № 3. – С. 9-16.
406. Л. [Лебединский, Л.Н.] О комической опере / Лебединский Л.Н. // Музыкальная новь. – 1924. – № 10. – С. 19.
407. Лавренев, Б.А. Гравюра на дереве / Лавренев Б.А. // Звезда. – 1928. – № 8 – С. 5-54; № 9. – С. 5-33; № 10. – С. 5-41.
408. Ламм, О.П. Страницы творческой биографии Мясковского / Ламм О.П. – М.: Советский композитор, 1989. – 363 с.
409. Ламм, П.А. Восстановление подлинного текста «Бориса Годунова» / Ламм П.А. // Мусоргский: сб. ст. / отв. ред. В.В. Яковлев. – М.: Музгиз, 1930. – Ч. I. – С.13-38.
410. Лашенко, С.К. Опера Мусоргского «Борис Годунов» на пути к сцене Мариинского театра (1874): факты, герои, версии [Электронный ресурс] / Лашенко С.К. // Искусство музыки: теория и история. 2011. № 1-2. – Режим доступа: <http://sias.ru/upload/iblock/ede/lashenko.pdf>, свободный. – Загл. с экрана.
411. Лебедева-Емелина, А.В. Педагогика А.В. Никольского / Лебедева А.В. – Рукопись.
412. Лебединский, Л.Н. Беглым огнем / Лебединский Л.Н. // Музыкальная новь. – 1924. – № 6. – С. 13-18.
413. Лебединский, Л.Н. О концертах Райского / Лебединский Л.Н. // Музыка и Октябрь. – 1926. – № 1. – С. 20-21.
414. Лебина, Н.Б. Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы / Лебина Н.Б. – СПб.: журнал «Нева», 1999. – 334 с.
415. Лебина, Н.Б., Шкаровский М.В. Проституция в Петербурге (40-е гг. XIX в.– 40-е гг. XX в.) / Лебина Н.Б. – М.: Прогресс-Академия, 1994. – 219 с.
416. Левашев, Е.М. К публикации «Бориса Годунова» Мусоргского в первой авторской редакции / Левашев Е.М. // Мусоргский, М.П. Полное академическое собрание сочинений / общ. ред. Е.М. Левашева. – М., «Музыка»; Mainz, Schott [1996]. – Т. 1-2. Борис Годунов. Музыкальное представление в четырех частях. Первая редакция (1869 г.). Партитура. – С. 153-166.
417. Левашев, Е.М., Тетерина Н.И. Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского / Левашев Е.М., Тетерина Н.И. – М.: Памятники исторической мысли. 2011. – 745 с.
418. Левик, Б.В. Музыкальная литература зарубежных стран. – М.: Музыка, 1973. – Вып. IV. – 493 с.

419. Левик, С.Ю. Четверть века в опере / Левик С.Ю. – М.: Искусство, 1970. – 535 с.
420. Левиновский В.Я. Неизвестный Асафьев: театр, ставший музыкой / Левиновский В.Я. – Саратов: Саратовский гос. соц.-эконом. ун-т, 2006. – 517 с.
421. Левченко, М.А. Поэзия Пролеткульта: идеология риторика революционной эпохи: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / Левченко М.А. – СПб., 2001. – 206 с.
422. Лекманов, О.А. К интерпретации стихотворения О. Мандельштама «Валкирии» / Лекманов О.А. // Время Дягилева. Универсалии серебряного века: Третьи дягилевские чтения. Материалы. – Пермь: Арабеск, 1993. – Вып. I. – С. 194-197.
423. Лемэр, Ф.Ш. Музыка XX века в России и в республиках бывшего советского Союза / Лемэр Ф.Ш.; пер. с фр. Г.А. Серовой. – Paris: Fayard, 1994; СПб., Гиперион, 2003. – 528 с.
424. Лензон, В.М. Музыка советских массовых революционных праздников / Лензон В.М. – М.: Музыка, 1987. – 78 с.
425. Ленин, В.И. Задачи Союзов молодежи. Речь на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического Союза Молодежи 2 октября 1920 года / Ленин В.И. // Ленин, В.И. Полн. собр. соч.: в 55 т. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1963. – Т. 41. – С. 305-306.
426. Ленин, В.И. набросок резолюции о пролетарской культуре / Ленин В.И. // Ленин, В.И. Полн. собр. соч.: в 55 т. – 5-е изд.– М.: Политиздат, 1967. – Т. 41. – С. 462.
427. Ленин, В.И. О пролетарской культуре / Ленин В.И. // Ленин, В.И. Полн. собр. соч.: в 55 т. – 5-е изд.– М.: Политиздат, 1967. – Т. 41. – С. 336-337.
428. Ленин, В.И. Очередные задачи советской власти / Ленин В.И. // Ленин, В.И. Полн. собр. соч.: в 55 т. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1967. – Т. 41. – С. 298-318.
429. Ленин, В.И. Успехи и трудности советской власти / Ленин В.И. // Ленин, В.И. Полн. собр. соч.: в 55 т. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1967. – Т. 38. – С. 41-73.
430. Леонтьева, С.Г. Поэзия пионерских праздников / Леонтьева С.Г. // Детский сборник: статьи по детской литературе и антропологии детства / сост. Е.В. Кулешов, И.А. Антипова. – М.: ОГИ, 2003. – С. 28-41.
431. Ливанова, Т.Н. Б.В. Асафьев и русская глинкаiana / Ливанова Т.Н. // М.И. Глинка: сб. материалов и ст. / под ред. Т.Н. Ливановой. – М.; Л.: Музгиз, 1950. – С. 353-389.
432. Ливанова, Т.Н. Бетховен и русская музыкальная критика XIX века / Ливанова Т.Н. // Бетховен: сб. ст. / ред.-сост. Н.Л. Фишман. – М: Музыка, 1972. – Вып. II. – С. 161-211.

433. Ливанова, Т.Н. Н.Я. Мясковский. Творческий путь / Ливанова Т.Н. – М.: Музгиз, 1953. – 408 с.
434. Ливанова, Т.Н., Протопопов, В.В. Оперная критика в России / Ливанова Т.Н., Протопопов В.В. – М.: Музыка, 1966. – Т. 1. Вып. 1. – 411 с.
435. Ливанова, Т.Н. Оперная критика в России / Ливанова Т.Н. – М.: Музыка, 1967. – Т.1. Вып. 2. – 192 с.
436. Ливанова, Т.Н. Оперная критика в России / Ливанова Т.Н. – М.: Музыка, 1969. – Т. 2. Вып. 3. – 423 с.
437. Ливанова, Т.Н. Оперная критика в России / Ливанова Т.Н. – М.: Музыка, 1973. – Т. 2. Вып. 4. – 339 с.
438. Литературные манифесты: От символизма к Октябрю: сб. материалов / сост. Н.Л. Бродский, В.Л. Рогачевский, Н.П. Сидоров. – 2-е изд. – М.: Федерация, 1929. – 300 с.
439. Лобанкова, Е.В. Национальные модели в русской музыкальной культуре на рубеже XIX-XX веков на примере творчества Н.А. Римского-Корсакова и А.Н. Скрябина: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Лобанкова Е.В. – М., 2009. – 284 с.
440. Лобанова, М.Н. Николай Рославец. Творчество и судьба / Лобанова М.Н. // Советская музыка. – 1989. – № 5. – С. 96-103.
441. Лопухов, Ф.В. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / Лопухов Ф.В.; лит. ред. и вступ. ст. Ю.И. Слонимского. – М.: Искусство, 1966. – 367 с.
442. Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики / Лосев А.Ф. – М.: автор, тип. Иванова в Сергиеве, 1927. – 263 с.
443. Лосев, А.Ф. Очерк о музыке / Лосев А.Ф. // Лосев, А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995. – С. 637-667.
444. Луконин, Д.Е. «Мессия грядущего дня»: «Сказание о граде Китеже» и споры о русском вкладе в духовное будущее Европы (К 100-летию оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии») / Луконин Д.Е. // Туризм и культурное наследие: межвуз. сб. науч. тр. – Вып. 3. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2006. – С. 139-168; Вып. 4. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2007. – С. 83-161.
445. Луначарский, А.В. Бетховен / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. – Изд. 2-е, доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 75-80.

446. Луначарский, А.В. Боги хороши после смерти / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. – Изд. 2-е, доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 310-316.

447. Луначарский, А.В. «Борис Годунов» Мусоргского / Луначарский А.В. // В мире музыки. Статьи и речи. – Изд. 2-е, доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 310-316.

448. Луначарский, А.В. Музыка и революция / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. – Изд. 2-е, доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 121-128.

449. Луначарский, А.В. Еще о Бетховене / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. – Изд. 2-е, доп./ сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 80-84.

450. Луначарский, А.В. Задачи искусства / Луначарский А.В. // Рабочий и театр. – 1924. – № 1. – С. 5-7.

451. Луначарский, А.В. Значение Скрябина для нашего времени / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. – Изд. 2-е, доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 396-401.

452. Луначарский, А.В. К 100-летию Большого театра / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. – Изд. 2-е, доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 285-295.

453. Луначарский, А.В. Культурное значение музыки Шопена / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. – Изд. 2-е, доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 31-39.

454. Луначарский, А.В. Ленин и искусство. Воспоминания / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. Собр. соч.: в 8 т. Литературоведение. Критика. Эстетика / гл. ред. И.И. Анисимов. – М.: Художественная литература, 1967. – Т. 7. Эстетика. Литературная критика: Статьи, доклады, речи (1903–1928). – С. 401-406.

455. Луначарский А.В. Мысли о «Граде Китеже» / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. – Изд. 2-е доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 507-509.

456. Луначарский, А.В. О музыкальной драме (Речь на открытии Института музыкальной драмы) / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. – Изд. 2-е доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 45-56.

457. Луначарский, А.В. О Скрябине / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. – Изд. 2-е, доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 89-95.
458. Луначарский, А.В. Подлинный «Борис Годунов» / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. – Изд. 2-е, доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 326-328.
459. Луначарский, А.В. По поводу оперы «Град Китеж» / Луначарский А.В. // Известия ЦИК СССР и ВЦИК Советов рабочих, крестьянских, красноармейских и казачьих депутатов. – 1926. – 23 окт.
460. Луначарский, А.В. Почему нам дорог Бетховен / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. 2-е изд., доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 381-392.
461. Луначарский, А.В. Путь Рихарда Вагнера / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. 2-е изд., доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 402-412.
462. Луначарский, А.В. Н.А. Римский-Корсаков (К 25-летию со дня смерти) / Луначарский А.В. // Советская музыка. – 1933. – № 4. – С. 6-12.
463. Луначарский, А.В. Романтика / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. 2-е изд., доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 353-358.
464. Луначарский, А.В. Танеев и Скрябин / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. – Изд. 2-е, доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 129-145.
465. Луначарский, А.В. У музыканта / Луначарский А.В. // Луначарский, А.В. В мире музыки. Статьи и речи. – Изд. 2-е, доп. / сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 40-45.
466. Луначарский, А.В., Новицкий, П.И. Ко всем работникам музыкальной культуры в СССР / Луначарский А.В., Новицкий, П.И. // Бетховенский бюллетень. – № 1. – М.: Издание Бетховенского комитета при НКП РСФСР, 1927. – С. 3-4.
467. Луцкер, П.В., Сусидко, И.П. Моцарт и его время / Луцкер П.В., Сусидко И.П. – М.: Классика–XXI, 2008. – 624 с.
468. Любимова, Н. Рабочий и музыка / Любимова, Н. // Музыкальная новь. – 1924. – № 10. – С. 10-13.

469. Любомирский, [Г.Л.] Атональная музыка / Любомирский Г.Л. // Музыкальная новь. – 1924. – № 6-7. – С. 12.
470. Магомедова, Д.М. Блок и Вагнер / Магомедова, Д.М. // Магомедова, Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока: [сб. ст.]. – Тверь: Мартин, [1997]. – С. 85-110.
471. Майкапар, С.М. Значение творчества Бетховена для нашей современности /Майкапар С.М. – М.: Музгиз, 1927. – 133 с.
472. Макаров, Е.П. Дневник. Воспоминания о моем учителе Д.Д. Шостаковиче / Макаров, Е.П.; ред. и вступ. ст. Г.И. Сальникова. – М.: Композитор, 1998. – 58 с.
473. Максименко, Е.П. Концепция «пролетарской культуры» в идейно-политическом наследии А.А. Богданова: дис. ... канд. истор. наук: 23.00.03 /Максименко, Е.П. – М., 1996. – 209 с.
474. Максименков, Л.В. Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936–1938 / Максименков Л. В. – М.: Юридическая книга, 1997. – 319 с.
475. Малинина, А.С. Жизненный путь Марины / Малинина А.С.; лит. запись Л.М. Яновской. – М.; Л.: Детгиз, 1954. – 192 с.
476. Малкиель, М.Г. Рихард Вагнер и его оперы на сцене императорской русской оперы (Мариинского театра) в Санкт-Петербурге / Малкиель М.Г. – СПб.: Нем.об-во Р. Вагнера, С.-Петербург. секция науч. исслед. твор-ва Р. Вагнера, 1996. – 47 с.
477. Малков, Н.П. В защиту гармоник / Малков Н.П. // Жизнь искусства. – 1927. – № 2.
478. Малков, Н.П. Музыкально-характеристические этюды. I. Prolegomena / Малков Н.П. // Еженедельник Петроградских академических театров. – 1922. – № 4. – С. 33-35.
479. Малков, Н.П. Правда о Скрябине / Малков Н.П. // Жизнь искусства. – 1926. – № 8.
480. Малли, Л. Культурное наследие Пролеткульта: один из путей к соцреализму? / Малли, Л. // Соцреалистический канон / сб. ст. под общ. ред. Х. Гюнтера и Е.А. Добренко. – СПб.: Акад. проект, 2000. – С. 183-192.
481. Малько, Н.А. Корсаков или Мусоргский? / Малько, Н.А. // Рабочий и театр. – 1928. – № 10. – С. 4.
482. Мандельштам, О.Э. [Валкирии] [sic!] / Мандельштам, О.Э. // Мандельштам, О.Э. Полн. собр. стихотворений / сост., подгот. текста и примеч. А.Г. Меца; вст. ст. М.Л. Гаспарова и А.Г. Меца. – СПб.: Академ. проект, 1997. – С. 116.

483. Манн, Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера / Манн Т.; пер. А. Кулишер // Манн, Т. Собр. соч.: в 10 т. / под ред. П.П. Вильмонта и Б.Л. Сучкова. – М.: Гослитиздат, 1960. – Т. 10. – С. 102-173.
484. Марков, П.А. Вл.И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени / Марков П.А. – Л.: Изд. Муз. театра, 1936. – 265 с.
485. Марков, П.А. Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре / Марков П.А. – М.: ВТО, 1960. – 410 с.
486. Мартынов, И.И. Чайковский и Глинка / Мартынов, И.И. // Советская музыка. – 1940. – № 1. – С. 28-37.
487. Мартынова, С.С. Опера-фарс А.П. Бородина "Богатыри": проблемы текстологии: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Мартынова Светлана Сергеевна. – М., 2002. – 344 с.
488. Масанов, И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 т. / Масанов, И.Ф. – М.: Всесоюзная книжная палата, 1956–1960.
489. Машилевич, Д.М. С.Т. Коненков – Н. Паганини / Машилевич Д.М. // Вестник театра. – 1919. – № 27.
490. Маяковский, В.В. Баня / Маяковский В.В. // Маяковский, В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: ГИХЛ, 1958. – Т. 11: киносценарии и пьесы 1926–1930 / подгот. текста и примеч. А.В. Февральского. – С. 277-354.
491. Маяковский, В.В. Остановитесь минуты на три! [Окно сатиры РОСТА. 1920. № 228] / Маяковский В.В. // Маяковский, В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: ГИХЛ, 1958. – Т. 3: «Окна» РОСТА 1919–1922 / подгот. текста и примеч. В.Д. Дувакина. – С. 140.
492. Маяковский, В.В. Открытое письмо рабочим / Маяковский В.В. // Маяковский, В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: ГИХЛ, 1959. – Т. 12. Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917–1930 / подгот. текста и примеч. А.М. Ушакова. – С. 8.
493. Маяковский, В.В. Потрясающие факты / Маяковский, В.В. // Маяковский, В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. – Т. 2. 1917–1921 / подгот. текста и примеч. Н.В. Реформатской. – М.: ГИХЛ, 1956. – С. 25-27.
494. Маяковский, В.В. Приказ по армии искусства / Маяковский, В.В. // Маяковский, В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: ГИХЛ, 1956. – Т. 2. 1917–1921 / подгот. текста и примеч. Н.В. Реформатской. – С. 14-15.
495. Маяковский, В.В. Приказ № 2 армии искусств / Маяковский, В.В. // Маяковский, В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: ГИХЛ, 1956. – Т. 2. 1917–1921 / подгот. текста и примеч. Н.В. Реформатской. – С. 86-88.

496. Маяковский, В.В. Рассказ рабочего Павла Катущкина о приобретении одного чемодана / Маяковский, В.В. // Маяковский, В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: ГИХЛ, 1958. – Т. 9. 1928 / подгот. текста и примеч. В.А. Аругчевой. – С. 317-320.
497. Маяковский, В.В. Халтурщик / Маяковский, В.В. // Маяковский, В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: ГИХЛ, 1958. – Т. 9. 1928 / подгот. текста и примеч. В.А. Аругчевой. – С. 275-278.
498. Мейерхольд, В.Э. Вступительное слово перед спектаклем «Дама с камелиями» / Мейерхольд В.Э. // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда / ред.-сост. Л.Д. Вендровская и А.В. Февральский. – М.: ВТО, 1978. – С. 82-83.
499. В.Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба: документы и материалы / сост., вступ. ст. и коммент. Г.В. Копытова. – СПб.: Композитор, 1994. – 406 с.
500. Мейчик, М.Н. Скрыбин / Мейчик М.Н. – М.: Музгиз, 1935. – 42 с.
501. Менцель, Б. Все бельканто трудящимся или опера сталинской эпохи / Менцель Б. // Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. А. Добренко. – СПб.: Акад. проект, 2000. – С. 980-998.
502. Меринг, Ф. История германской социал-демократии / Меринг Ф.; пер. со 2-го нем. изд. М.Е. Ландау: в 4 т. – СПб.: Т-во «Бр. А. и И. Гранат», 1906–1907.
503. Михайлов, А.В. Бетховен: преемственность и переосмысления / Михайлов А.В. // Михайлов, А. В. Музыка в истории культуры / редкол.: Е. И. Чигарева (ред.-сост.), О. В. Лосева, Д. Р. Петров, Е. М. Царева, В. С. Ценова. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. – с. 7–73.
504. Михайлова, Е.А. «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в редакции 1869 года: истоки концепции. Драматургия. Слово в опере: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Михайлова Елена Андреевна. – СПб., 2012. – 236 с.
505. Михайлова, Е.А. Путь к подлинному тексту: из сценической истории оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции 1869 г. / Михайлова Е.А. // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения: сб. ст. СПб.: Композитор, 2012. – С. 226-247.
506. Могильнер, М.Б. Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа / Могильнер М.Б. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 208 с.
507. Молок, Ю.А. Пушкин в 1937 году / Молок Ю.А. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 272 с.

508. Монсежон, Б. Рихтер. Дневники. Диалоги / Монсежон Б. – М.: Классика-XXI, 2010. – 480 с.
509. Монтегю, А. В Голливуде / Монтегю А. // Сергей Эйзенштейн в воспоминаниях современников: сб. / под ред. Р.Н. Юренева. – М.: Искусство, 1973. – С. 218-250.
510. Мордвинов, Б.А. Как мы работали над постановкой «Ивана Сусанина» / Мордвинов Б.А. // Известия Советов депутатов трудящихся СССР. – 1939. – 27 февр.
511. Мордвинов, Б.А. Как создавался «Иван Сусанин» / Мордвинов Б.А. // Советская музыка. – 1939. – № 2. – С. 37-42.
512. Мордвинов, Б.А. «Травиата» на крейсере / Мордвинов Б.А. // Правда. – 1935. – 21 сент.
513. Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943 / сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарева, общ. ред., вступ. к сезонам и прим. О.А. Радищевой. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – Ч. 1: 1919-1930 – 438 с.
514. Моцарт под гнетом арийских параграфов [По столбцам зарубежной печати] // Правда. – 1935. – 5 янв.
515. Музалевский, В.И. Четвертая симфония Чайковского / Музалевский В.И. – Л.: Ленинградская филармония, 1935. – 32 с.
516. Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 672 с.
517. Музыка вместо сумбура : композиторы и музыканты в Стране Советов, 1917–1991 / [Межд. фонд «Демократия» (Фонд А. Н. Яковлева)] / сост. Л. Максименков. – М.: МФД, 2013. – 859 с.
518. Музыкальная жизнь в СССР. Бетховенские торжества в Москве // Музыкальное образование. – 1927. – № 3/4. – С. 63.
519. Музыкальная жизнь в СССР. В комитете по подготовке Бетховенских торжеств // Музыкальное образование. – 1927. – № 1/2. – С. 167-169.
520. Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября. Октябрь 1917-1920. Хроника. Документы. Материалы / авт.-сост. С.Р. Степанова. – М.: Советский композитор, 1972. – 336 с.
521. Мультфильм «Хабанера» [Электронный ресурс] // Интернет-портал «Российская анимация в буквах и фигурах». – Режим доступа : http://www animator.ru/db/?p=show_film&fid=2904, свободный. – Загл. с экрана.
522. Муратов, П.П. Кинематограф / Муратов П.П. // Современные записки. – 1925. – № 26. – С. 287-312.

523. Мурашов, Ю. Советский этос и радиофикация письма / Мурашов Ю.; пер. с нем. Г. Ластовки // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 86. – С. 47-63.
524. Мусоргский или Римский-Корсаков? (Постановка подлинного Бориса) // Красная газета. – 1926. – 7 дек.
525. Мусоргский или Римский-Корсаков? (По поводу постановки оп. Борис Годунов в Москве в БТ) // Красная газета. – 1926. – 24 дек.
526. Мясковский, Н.Я. Чайковский и Бетховен / Мясковский Н.Я. // Музыка. – 1912. – № 77. – С. 443-440.
527. Мятежный, С. [Апраксина-Лавринойтис, С.А.] «Омоложение» оперы и балета (Два очередных субботника Модпик'а) / Апраксина-Лавринойтис С.А. // Жизнь искусства. – 1926. – № 6.
528. Н.П. Съезд по Рабоче-Крестьянскому Театру [резолуция] // Вестник театра. – 1919. – № 44.
529. Н.Ф. [Фатов, Н.Н.] Новый сценарий для оперы Глинки / Фатов Н.Н. // Вестник театра. – 1921. – № 89-90.
530. Набоков, В.В. Дар: [роман] / Набоков В.В. – М.: Слово, 1990. – 331 с.
531. Науменко, Т.И. Текстология музыкальной науки / Науменко Т.И. – М.: Памятники исторической мысли, 2013. – 584 с.
532. Наши задачи [редакционная статья] // Музыкальная культура. – 1924. – № 1. – С. 4.
533. Неизвестный Богданов: в 3 кн. / сост. Н.С. Антонова, Н.В. Дроздова, предисл. Дж. Биггарта. – М.: АТРО-XX, 1995. – Кн. 2. А.А. Богданов и группа РСДРП «Вперед», 1908–1914 гг. – 286 с.
534. Неисчерпаемый репертуар. О «Театре классиков» [редакционная статья] // Советское искусство. – 1934. – 11 сент.
535. В.И. Немирович-Данченко о том, почему и как поставлена «Лизистрата» // Зрелища. – 1923. – № 54. – С. 7.
536. Немирович-Данченко, В.И. Творческое наследие: в 4 т. Письма. Из прошлого / Немирович-Данченко В.И.; сост., ред., коммент. И.Н. Соловьевой. – М.: МХТ, 2003. – Т. 3. Письма [1923–1937] – 734 с.
537. Нестьев, И.В. Музыка Бетховена в Советской России (1917–1927) / Нестьев И.В. // Бетховен: сб. ст.: в 2 вып. / сост. и ред. Н.Л. Фишмана. – М.: Музыка. 1972. – Вып. II. – С. 239-255.

538. Неф, К. История западно-европейской музыки / Неф К.; перераб. и доп. пер. с фр. Б.В. Асафьева (Игоря Глебова). – Л.: Ленингр. гос. консерватория и гос. акц. изд-ское о-во «Academia», 1930. – 314 с.

539. Никитин, А.Л. Странник в мирах [Электронный ресурс] / Никитин А.Л. // Дельфис. – 1997. – № 12. – Режим доступа: <http://www.delphis.ru/journal/article/strannik-v-mirakh>, свободный. – Загл. с экрана.

540. Артур Никиш и русская музыкальная культура. Воспоминания, письма, статьи / ред. Л.Н. Раабен. – Л.: Музыка, 1975. – 200 с.

541. Николаева, Л.С. Теория и практика Пролеткульта. 1917–1932: дис. ... канд. истор. наук: 07.07.02 / Николаева Людмила Сергеевна. – М., 1997. – 222 с.

542. Никольский, А.В. Переписка с членами семьи [подгот. к публ. М.П. Рахмановой]. – Рукопись.

543. Ницше, Ф. Эссе homo, Как становятся самим собой / Ницше Ф.; пер. Ю. Антоновского // Ницше, Ф. Малое собр. соч. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – С. 963-1054.

544. Новицкий, П.И. Бетховен и СССР / Новицкий П.И. // Бетховенский бюллетень. – № 1. – М.: Издание Бетховенского комитета при НКП РСФСР, 1927. – С. 5-6.

545. О гармонике: Сборник работ комиссии по исследованию и усовершенствованию гармоник / под ред. председ. секции ГИМНа по музыкальному инструментоведению проф. А.А. Рождественского. – М.: ГИМН, 1928. – 62 с.

546. Обследование общества «Музыка – массам» [хроника] // За пролетарскую музыку. – 1930. – № 9. – С. 9.

547. Оголевец, А.С. Заметки об эстетике М.И. Глинки / Оголевец А.С. // Вопросы музыкознания. Ежегодник / общ. ред. А.С. Оголевец. – М.: Музгиз, 1954. – Вып. I. 1953–1954. – С. 239-284.

548. Оголевец, А.С. Некоторые вопросы оперной эстетики / Оголевец А.С. // Вопросы музыкознания. – М.: ГМИ, 1955. – Т. II. – С. 31-74.

549. Озеров, Н.Н. Оперы и певцы. Высказывания и впечатления / Озеров Н.Н. – М.: ВТО, 1964. – 210 с.

550. Озлобленные новаторы [Мейерхольд, В.Э., Бебутов, В.М.] «Яркие театры» «Кармен» / Мейерхольд В.Э., Бебутов В.М. // Вестник театра. – 1921. – № 89-90.

551. Опыт неосознанного поражения. Модели революционной культуры 20-х годов: Хрестоматия / сост. Г.А. Белая. – М.: РГГУ, 2001. – Ч. II. – 455 с.

552. Орлова, А.А. Годы учения Глинки / Орлова А.А. // М.И. Глинка. Исследования и материалы / Под ред. А.В. Осовского. – Л.; М.: Музгиз, 1950. – С. 72-87.

553. Орлова, А.А. Предисловие / Орлова А.А. // Глинка в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста, вступ.ст. и коммент. А.А. Орловой. – М.: Музгиз, 1955. – С. 3-18.
554. Орлова, А.А. Предисловие / Орлова А.А. // Глинка, М.И. О музыке и музыкантах / Сост., ред., вступ. ст. и коммент. А.А. Орловой. – М.: Гос. муз. издат., 1954. – С. 3-12.
555. Орлова, А.А. Сценическая судьба «Руслана и Людмилы» / Орлова А.А. // Советская музыка. – 1954. – № 3. – С. 73-82.
556. Орлова, Е.М. Лекции по истории русской музыки / Орлова Е.М. – М.: Музыка, 1977. – 383 с.
557. Орлова, Е.М. «Симфонические этюды» в пути Асафьева – исследователя русской музыки / Орлова Е.М. // Асафьев, Б.В. Симфонические этюды / общ. ред. и вступ. ст. Е.М. Орловой. – Л.: Музыка, 1970. – С. 6-9.
558. Оссовский, А.В. Драматургия оперы «Иван Сусанин» / Оссовский А.В. // М.И. Глинка: сб. материалов и ст. / под ред. Т.Н. Ливановой. – М.; Л.: Музгиз, 1950. – С. 7-71.
559. Оссовский, А.В. и Сук, В.И. Подлинный «Борис Годунов» / Оссовский А.В., Сук В.И. // Красная газета. – 1926. – 8 дек.
560. Острецов, А.А. «Леди Макбет Мценского уезда» / Острецов А.А. // Советская музыка. – 1933. – № 6. – С. 10-32.
561. Островский, А.Н. Бесприданница / Островский А.Н. // Островский, А.Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. / под общ. ред. Г.И. Владыкина и др. – М.: Искусство, 1975. – Т. 5. Пьесы 1878–1884 / подгот. текста и коммент. Е.И. Прохорова; ред. и послесл. В.Я. Лакшин. – С. 7-81.
562. От гармошки – к гармонии [Хроника] // Экран. – 1926. – № 50. – С.8-9.
563. Открытие госуд. театров. В Большом театре [хроника] // Театр. – 1917. – 14 марта. – № 1989. – С. 5.
564. Павленко, П.А., Тренева, Н.К., Александров, Г.В. Композитор Глинка. Киносценарий / Павленко П.А., Тренева Н.К., Александров Г.В. – М.: Искусство, 1953. – 60 с.
565. Пастернак, Б.Л. Шопен / Пастернак Б.Л. // Пастернак, Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. / гл. ред. Д.В. Тевекелян; сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. – М.: Слово/ Slovo, 2004. – Т. 5. – С. 61-65.
566. Паустовский, К.Г. Музыка Верди / Паустовский К.Г. // Правда. – 1936. – 2 янв.

567. Пащенко, М.В. «Китеж», или Русский «Парсифаль»: генезис символа / Пащенко М.В. // Вопросы литературы. – 2008. – № 2. – С. 145-182.
568. Пекелис, М.С. М.П. Мусоргский (1839–1881) / Пекелис М.С. // Музыкальная новь. – 1924. – № 12. – С. 40-43.
569. Пекелис, М.С. Наше музыкальное наследство / Пекелис М.С. // Музыкальная новь. – 1924. – № 10. – С. 13.
570. Пекелис, М.С. П.И. Чайковский / Пекелис М.С. // Музыкальная новь. – 1924. – № 11. – С. 36-37.
571. Пекелис, М.С. Что действительно для нас в Чайковском? / Пекелис М.С. // Музыка и революция. – 1928. – № 11. – С. 22-24.
572. Пекелис М.С. Франц Шуберт / Пекелис М.С. // Музыка и революция. – 1928. – № 10. – С. 15-18.
573. Переписка Б.В. Асафьева с М.А. Булгаковым (1936–1938). Публ. и коммент. А.Б. Павлова-Арбенина // Музыка России. Музыкальное творчество и музыкальная жизнь республик Российской федерации: сб. ст. / ред. Е.А. Грошева и др.; сост. А.В. Григорьева. – М.: Советский композитор, 1980. – Вып. 3. – С. 262-297.
574. Переписка Б.В. Асафьева с П.А. Ламмом. Публ. О.П. Ламм // Из прошлого советской музыкальной культуры: сб. ст. / сост. и ред. Т.Н. Ливанова. – М: Советский композитор, 1975. – С. 104-141.
575. Петроградская октябриада [редакционная статья] // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. – 1918. – 10 окт.
576. Пинегина, Л.А. Советский рабочий класс и художественная культура. 1917-1932 / Пинегина Л.А. – М.: МГУ, 1984. – 240 с.
577. Пиотровский, А.И. Театральное дело Вагнера / Пиотровский А.И. // Рабочий и театр. – 1933. – № 4-5. – С. 5-6.
578. Плаггенборг, Ш. Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. Пер. с нем. И. Карташевой. / Плаггенборг Ш.; – СПб.: Журнал «Нева», 2000. – 415 с.
579. Платт, К.Ф.М. Репродукция травмы: сценарии русской национальной истории в 1930-е годы / Платт, К.Ф.М.; / Плетнев В.Ф.; пер. с англ. Т. Вайзер // Новое литературное обозрение. 2008. – № 2 (90). – С. 63-85.
580. Плетнев, В.Ф. На идеологическом фронте / Плетнев В.Ф. // Правда. – 1922. – 27 сент.

581. Плетнев, В.Ф. Три точки зрения на пролетарскую культуру / Плетнев В.Ф. – М.: Пролеткульт, 1926. – 80 с.
582. Поздняков, Ю.А. Образ гармоник в советской культуре: от идеологических дискурсов к художественному канону / Поздняков Ю.А. // Социология музыки: новые стратегии в гуманитарных науках: сб. ст. / ред.-сост. В.Б. Валькова, Е.В. Ключникова. – М.: Композитор, 2011. – С. 262-267.
583. Полякова, Л.В. Вагнер и Россия / Полякова Л.В. // Рихард Вагнер: сб. ст. / ред.-сост. Л.В. Полякова. – М.: Музыка, 1987. – С. 9-41.
584. Поляновский, Г.А. «Мадам Фавар». Московский театр оперетты / Поляновский Г.А. // Правда. – 1935. – 24 авг.
585. Помозова, Н.Б. Символы как инструмент управления формирования гражданской идентичности: сравнительный анализ России и Китая: автореф. дис. ... канд. социол. наук: 22.00.08 / Помозова Наталья Борисовна. – М., 2012.
586. Порфирьева, А.Л. Драматургия Вячеслава Иванова (Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера) / Порфирьева А.Л. // Проблемы музыкального романтизма: сб. науч. тр. / отв.ред. А.Л. Порфирьева. – Л.: ЛГИТМИК, 1987. – С. 31-58;
587. Порфирьева, А.Л. Вячеслав Иванов и некоторые тенденции развития условного театра в 1905–1915 гг. / Порфирьева А.Л. // Русский театр и драматургия. 1907-1917 годы: сб. науч. тр. / отв. ред. А.А. Нинов. – Л.: ЛГИТМИК, 1988. – С. 37-53.
588. Порфирьева, А.Л. Мейерхольд и Вагнер / Порфирьева А.Л. // Русский театр и драматургия в начале XX века: сб. науч. тр./ отв. ред. А.А. Нинов. – Л.: ЛГИТМИК, 1984. – С. 126-144.
589. Постановления закрытого заседания Президиума Коллегии НКП «Заявление писателя Н.А. Крашенинникова о запрещении ГРК нового текста к опере Глинки “Жизнь за царя”, названной им – “Минин” » 1926, 12 янв. [Электронный ресурс] // Открытый текст. Электронное периодическое издание. – Нижегородское отделение Российского общества историков-архивистов. – Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/nkpros/1926/?id=1287>, свободный. – Загл. с экрана.
590. Правдист [Заславский, Д.И.?]. Фальсификаторы // Правда. – 1936. – 17 нояб.
591. Преображенский, А.В. О значении хоровой музыки в деле народного просвещения (Речь на [первой конференции педагогов отдела народного образования ЦГР в Ленинграде]) [1927] / Преображенский А.В. // РГИА. – Ф. 1109. – Оп. 1. – Д. 45.

592. Преображенский, А.В. Проекты учреждения сети музыкальных учебных заведений (от «Народной музыкальной школы» до «Музыкального университета»). Программы их работы и методические указания для преподавания музыкальных предметов в общеобразовательной школе [январь 1916 г. – 1928 г.] / Преображенский А.В. // РГИА. – Ф. 1109. – Оп. 1. – Д. 143.

593. Преображенский, А.В. Статьи и заметки разных лиц о технике производства, музыкальных характеристиках и культурном значении музыкальных и ударных инструментов (рояль, гармонь, церковный колокол и др.) [1914 г.] - 29 июня 1926 г. / Преображенский А.В. // РГИА. – Ф. 1109. – Оп. 1. – Д. 205.

594. Претензии на соавторство с Мусоргским (иск Ламма БТ) // Современный театр. – 1928. – 22 апр. – № 17.

595. Приложение к журналу «Музыкальная новь». От редакции // Музыкальная новь. – 1923. – № 2. – С. 43.

596. Проблемы бетховенского стиля / под ред. Б.С. Пшибышевского; пер. с нем. А.А. Алявдиной, Г.М. Ванькович, З.Ф. Савеловой и А.А. Штейнберг. – М.: Музгиз, 1932. – 362 с.

597. С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка / сост. и подгот. текста М.Г. Козловой и Н.Р. Яценко; вступ. ст. Д.Б. Кабалевского; коммент. В.А. Киселева. –М.: Советский композитор, 1977. – 632 с.

598. Проскурина, И.Ю. А. Глазунов и Б. Асафьев в спорах о «Борисе Годунове» (по материалам «Красной газеты») // Н.А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе: сб. докладов между. музыковедческой конф. 19-22 марта 2010 г. / Проскурина И.А.; редкол.: Л.О. Адэр, Н.В. Костенко, Н.И. Метелица, Н.П. Феофанова, Я.В. Шигарева. – СПб.: ГМТ и МИ, 2010. – С. 172-177.

599. Проскурина, И.Ю. А.К. Глазунов в музыкальной культуре русского зарубежья (опыт исторической и стилевой реконструкции): дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Проскурина Ирина Юрьевна. – М., 2010. – 268 с.

600. Против исторической концепции М.Н. Покровского: сб. ст. / редкол.: Б. Греков, С. Бушуев, В. Лебедев и др.: в 2 ч. – М.; Л.: АН СССР, 1939–1940. – 520 с.

601. Против фальсификации народного прошлого. – М.: Искусство, 1937. – 80 с.

602. Протоколы Первой Всероссийской конференции Пролетарских культурно-просветительных организаций. 15-20 сентября 1918 г. / под ред. П.И. Полянского. – М.: Пролетар. культура, 1918. – 128 с.

603. Протопопов, В.В. Два крупных сочинения молодого Глинки – Симфония-увертюра и Каприччио на русские темы / Протопопов В.В. // М.И. Глинка: сб. материалов и ст. / под ред. Т.Н. Ливановой. – М.; Л.: Музгиз, 1950. – С. 117-161.
604. Пружанский, А.М. Отечественные певцы. 1750–1917: словарь: в 2 ч. / Пружанский А.М. – М.: Советский композитор, 1991. – Ч. 1. – 423 с.
605. Прянишникова, М.А. Луначарский о Бетховене (Из истории пропаганды бетховенского творчества в Советской России 20-х годов) / Прянишникова М.А. // Людвиг ван Бетховен. 1770–1970. Эстетика, творческое наследие, исполнительство: сб. статей к 200-летию со дня рождения / ред. Ю.А. Кремлев. – Л.: Музыка, 1970. – С. 241-254.
606. Пути развития советской музыки. Краткий обзор / под ред. А.И. Шавердяна. – М.; Л.: Музгиз, 1948. – 139 с.
607. Р-А. Лудвиг Ван-Бетховен / Серия «Кому пролетариат ставит памятники». № 4. М.: Отд. изд-ва и кн. торговли Моск. сов. р. и к. д., 1919. – 28 с.
608. Ра-Бе [Бек, А.А.] Рабкоры о музыке / Бек А.А. // Музыкальная новь. – 1924. – № 10. – С. 15-17.
609. Рабинович, А.С. Бетховен / Рабинович А.С. // Рабинович, А.С. Избранные статьи и материалы / под общ. ред. М.С. Пекелиса; ред.-сост. Е.Л. Даттель; предисл. Д. Шостаковича. – М.: Советский композитор, 1959. – С. 157-190.
610. Рабинович, Д.А. Портреты пианистов / Рабинович Д.А. – М.: Советский композитор, 1962. – 268 с.
611. Рабинович, Д.А., Калтат, Л.Л. У истоков русской национальной школы (М.И.Глинка и его время) / Рабинович Д.А., Калтат Л.Л. // Советская музыка. – 1934. – № 3. – С. 27-47.
612. Радиге, А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции / Радиге А.; пер. с фр. Г.М. Ванькович и Н.И. Игнатовой под ред. проф. М.В. Иванова-Борецкого. – М.: Музгиз, 1934. – 222 с.
613. Радлов, С.Э. К постановке «Бориса Годунова» / Радлов С.Э. // Жизнь искусства. – 1928. – № 7.
614. Раку, М.Г. «Актуализация» оперной классики как способ ее «апроприации» в советском музыкальном театре / Раку М.Г. // Музыка и театр в историческом времени и пространстве. Аспекты исторического музыкознания – VI: сб. науч. ст. / ред.-сост. И.Л. Иванова, А.А. Мизитова. – Харьков: Харьковский национальный университет искусств им. И.П. Котляревского, 2013. – С. 260-271.

615. Раку, М.Г. Александр Скрябин в конкурсе «композиторов-революционеров»: триумф и поражение / Раку М.Г. // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2013. – № 1(4). – С. 48-58.
616. Раку, М.Г. Глинка в генеалогии советской музыки / Раку М.Г. // О Глинке. К 200-летию со дня рождения: сб. ст. по материалам межд. конф. — М.: ГЦММК, 2005. — С. 22-38.
617. Раку, М.Г. Даниил Андреев — Дмитрий Шостакович: «странные сближенья» / Раку М.Г. // Музыкальная академия. — 2007. — № 1. — С. 110-117.
618. Раку, М.Г. Дуалистичность художественного мира «Летучего голландца» / Раку М.Г. // Музыкальная академия. – 1994. – № 3. – С. 142-143.
619. Раку, М.Г. Кармен на советской оперной сцене [Электронный ресурс] / Раку М.Г. // Искусство музыки: теория и история. – 2012. – № 4. – Режим доступа: <http://sias.ru/upload/iblock/133/raku.pdf>, свободный. – Загл. с экрана.
620. Раку, М.Г. Квартирный вопрос в Москве-столице, или Поиск советской комической оперы / Раку М.Г. // Звуковая среда современности: сб. ст. памяти М.Е. Тараканова (1928—1996) / отв. ред.-сост. Е.М. Тараканова. – М.: ГИИ, 2012. – С. 103-132.
621. Раку, М.Г. Книга Л.Л. Гервер «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов» (первые десятилетия XX века) / Раку М.Г. // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 56. – С. 394-396.
622. Раку, М.Г. Метаморфозы «Лебединого озера». Краткий курс истории одного мифа / Раку М.Г. // Неприкосновенный запас. – 2001. – № 1(15). – С. 56-64.
623. Раку, М.Г. Миф о Чайковском и власть / Раку М.Г. // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 76-81; № 2. – С. 75-85.
624. Раку, М.Г. «Мифологичные» структуры советской музыкально-эстетической мысли 20-х—30-х годов» / Раку М.Г. // Миф. Музыка. Обряд: сб. ст. по материалам межд. конф. / ред.-сост. М.И. Катунян. – М.: Композитор, 2007. – С. 151-158.
625. Раку, М.Г. Мифология музыки в пьесе Шоу «Дом, где разбиваются сердца» / Раку М.Г. // Слово и музыка: памяти А.В. Михайлова: материалы науч. конф. — Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского / ред.-сост. Е.И. Чигарева, Е.М. Царева, Д.Р. Петров. — М., МГК, 2002. — Сб. 36. — С. 267-275.
626. Раку, М.Г. Михаил Зощенко: музыка перевода / Раку М.Г. // Новое литературное обозрение. – Москва. – 2000. – № 44. – С. 111-126.

627. Раку, М.Г. «Музыка революции» в поисках языка / Раку М.Г. // Антропология революции: сб. ст. / сост. и ред. И.Д. Прохорова, А.С. Дмитриев, И.В. Кукулин, М.Л. Майофис. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С.400-435.

628. Раку, М.Г. Музыка советского города: утопии и реальность / Раку М.Г. // Развлечение и искусство-2: сб. науч. ст. — СПб.: Нестор-История, 2011. — С. 220-230.

629. Раку, М.Г. «Музыкальная вселенная» Даниила Андреева / Раку М.Г. // Даниил Андреев и XX век / редколл. А.А. Андреева и др.: [сб. по материалам конференций Института мировой литературы им. М. Горького РАН]. — М.: Мир Урании. 2000. — С. 163-174.

630. Раку, М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи / Раку М.Г. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 720 с.

631. Раку, М.Г. О «присвоении дискурса» и рождении социальной утопии из духа музыки» (Б. Шоу как «совершенный вагнерианец») / Раку М.Г. // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 46. – С. 32-46.

632. Раку, М.Г. Об одном незавершенном проекте «советской комической оперы», или Квартирный вопрос в Москве-столице / Раку М.Г. // Звуковая среда современности: сб. ст. памяти М.Е. Тараканова / отв. ред.-сост. Е.М. Тараканова. – М.: ГИИ, 2012. – С. 103-132.

633. Раку, М.Г. О вагнеровских контекстах «Доктора Живаго» / Раку М.Г. // Вопросы литературы. – 2011. – № 2. – С. 59-108.

634. Раку, М.Г. О «музыкальной генеалогии» русской революции / Раку М.Г. // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. – Вып. 98 : Мир музыковедения: стратегии, дискурсы, сюжеты. Е.С. Зинькевич посвящается: сб. науч. ст. / ред.-сост. О.Б. Соломонова. – Киев : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2011. – С. 136-158.

635. Раку, М.Г. О «присвоении дискурса» и рождении социальной утопии из духа музыки (Б. Шоу как совершенный вагнерианец») / Раку М.Г. // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 46. – С. 32-56.

636. Раку, М.Г. Не верьте в искренность пастушки / Раку М.Г. // Музыкальная академия. – 1993. – № 4. – С. 203-206.

637. Раку, М.Г. «Новый потребитель» в советской музыкальной культуре 1920-х годов: к постановке проблемы «имплицитного зрителя» / Раку М.Г. // Социология музыки: новые стратегии в гуманитарных науках: сб. ст. по материалам межд. конф. / ред.-сост. В. Валькова, Е. Ключникова. — М.: Композитор, 2011. — С. 250-262.

638. Раку, М.Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа / Раку М.Г. // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 9-22.

639. Раку, М.Г. Поиск жанрового канона в отечественном оперном театре 1920-х — 1940-х годов и процессы обретения «советской идентичности» / Раку М.Г. // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. по материалам межд. конф. / ред.-сост. А.М. Цукер. — Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2010. — С. 310-322.

640. Раку, М.Г. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930 – 1940-х годов: лиризация дискурса / Раку М.Г. // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 100. – С. 184-204.

641. Раку, М.Г. Причастник музыкальной вселенной / Раку М.Г. // Музыкальная жизнь. –1999. – № 11. – С. 32-36.

642. Раку, М.Г. Проблема «содержания» в советской музыкально-критической полемике 1920-х — первой половины 1930-х годов / Раку М.Г. // История отечественной теории музыки: сб. статей / сост. и отв. ред. Е.С. Дерунец. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. — С. 165-194.

643. Раку, М.Г. «Работа над Бетховеном» в советской культуре 20-х годов / Раку М.Г. // Русская музыкальная культура. Современные исследования: сб. тр. / ред.-сост. В.В. Валькова. Вып. 164. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – С. 149-173.

644. Раку, М.Г. РАПМ и АСМ: к проблеме «авангарда» / Раку М.Г. // Сто лет русского авангарда: сб. ст. / ред.-сост. М. И. Катунян. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2013. – С. 64-76.

645. Раку, М.Г. Рецепция творчества Римского-Корсакова в советской культуре / Раку М.Г. // Наследие Н.А.Римского-Корсакова в русской культуре» (к 100-летию со дня смерти композитора) / ред.-сост. М.П. Рахманова. – М.: «Дека-ВС», 2009. – С. 186-205.

646. Раку, М.Г. Российская культура 20-х годов XX века в поисках новой идентичности: формирование образа «советской музыки» / Раку М.Г. // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: сб. ст. по материалам межд. конф. / отв. ред. Т.И. Науменко. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. — С. 291-300.

647. Раку, М.Г. Русская опера сквозь гендерный лорнет / Раку М.Г. // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 52. – С. 400-406.

648. Раку, М.Г. «Русский Вагнер» на страницах «Доктора Живаго» / Раку М.Г. // Искусство музыки: теория и история. Электронное периодическое рецензируемое научное

издание. — 2011. — №1-2. — Режим доступа : <http://sias.ru/magazine2/vipousk1-2/fragmenty/466.html>.

649. Раку, М.Г. Сергей Эйзенштейн в “вагнеровском проекте” советской культуры / Раку М.Г. // Германия. XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм. Литература / серия Humanitas; ред.-сост. В.Ф. Колязин. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 126-147.

650. Раку, М.Г. Советское и постсоветское «житие» Вольфганга Амадея Моцарта» / Раку М.Г. // Моцарт в движении времени: сб. ст. по материалам межд. конф. / ред.-сост. М. Катунян. — М.: Композитор, 2009. — С. 243-255.

651. Раку, М.Г. Сотворение мифа: «Летучий Голландец» / Раку М.Г. // Процессы художественного творчества: сб. тр. / ред.-сост. Е.В. Вязкова. Вып. 169. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. – С. 126-153.

652. Раку, М.Г. Социологический контекст становления советской оперы / Раку М.Г. // Театр и музыка в современном обществе: материалы IV Международного симпозиума. — Красноярск: Красноярская государственная академия театра и музыки, 2009. — Т. 1. — С. 6-12.

653. Раку, М.Г. Становление советской музыкальной эстетики как мифотворческий процесс / Раку М.Г. // Искусство XX века: элита и массы: сб. ст. по материалам межд. конф. / сост. и ред. Б. Гецелев, Т. Сиднева. — Н. Новгород: НГК им. М.И. Глинки, 2004. — С. 245-258.

654. Раку, М.Г. Судьбы итальянской классики. «Естественный отбор» в советский период / Раку М.Г. // Музыкальная академия. – 2011. – № 1. – С. 77-92.

655. Раку, М.Г. Хронограф художественной жизни 1880—1900-х годов / Раку М.Г. // История русского искусства: в 22 т. / автор идеи и концепции издания А.И. Комеч. – М.: ГИИ, 2014. – Т. 17. 1880—1890 гг. / отв. ред. С.К. Лашенко. – С. 642-688.

656. Рахманова, М.П. К былой полемике вокруг «Китежа» / Рахманова М.П. // Советская музыка. – 1984. – № 10. – С. 82-90.

657. Рахманова, М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков / Рахманова М.П. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. – 239 с.

658. Революционная поэзия на западе / пер. С.С. Заяицкого и Л.Е. Остроумова; под ред. и с предисл. Л.П. Гроссмана. – [М.], 1927. – 192 с.

659. Революционная пьеса [хроника] // Жизнь искусства. – 1918. – № 25.

660. Революционное народничество 70-х годов XIX века: сб. документов и материалов: в 2 т. / редкол.: С.Н. Валк и др.; сост. В.Ф. Захарина; под ред. Б.С. Итенберга – М.: Наука, 1964. – Т. 1. 1870–1875 гг. – 530 с.

661. Редепеннинг, Д. Чем обязан советский симфонизм Густаву Малеру? / Редепеннинг Д. // Густав Малер и музыкальная культура его времени. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2013. – С. 252-267.
662. Резолюция по докладу А.В. Луначарского. I Всероссийская музыкальная конференция // Пролетарский музыкант. – 1929. – № 4. – С. 31-33.
663. Ремезов, И.И. Гугеноты. Опера в 4-х действиях. Текст по Скрибу. Музыка Мейербергера / Ремезов И.И. – М.: Упр. театрами НКП РСФСР, 1935. – 77 с.
664. Римский-Корсаков, А.Н. «Борис Годунов» М.П. Мусоргского (памяти В.В. Стасова) / Римский-Корсаков А.Н. // Музыкальный современник. – 1917. – № 5-6. – С. 108-167.
665. Римский-Корсаков, Н.А. Сеча при Керженце из оперы "Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии" / Римский-Корсаков Н.А.; перелож. для двух ф.-п. в 4 руки (ф.-п. 1-е и 2-е) В.Д. Васильева. – М.: Госиздат. Муз. сектор, 1929. – 17 с.
666. Римский-Корсаков, Н.А. Из «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Сюита / Римский-Корсаков Н.А.; сост. и перелож. для ф.-п. в 4 руки П. Любинский. – М.: Муз.сектор Госиздата. – 1926. – 59 с.
667. Рихтер, К. Вагнер и Скрябин: два творца «Gesamtkunstwerk'a» своей эпохи / Рихтер К. // Рихард Вагнер и Россия: сб. ст. / ред.-сост. Э. Махрова, П. Рюдигер. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2001. – С. 109-125.
668. Рицци, Д. Рихард Вагнер в русском символизме / Рицци Д. // Серебряный век в России. Избранные страницы / ред. В.В. Иванов. – М.: Радикс, 1993. – С. 117-136.
669. Розинер, Ф. Советская волшебная массовая песня / Розинер Ф. // Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е.А. Добренко. – СПб.: Акад. проект, 2000. – С. 1007-1110.
670. Розинер, Ф. Соцреализм в советской музыке / Розинер Ф. // Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е.А. Добренко. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 166-182.
671. Рославец, Н.А. Назад к Бетховену / Рославец Н.А. // Рабочее искусство. – 1927. – № 49 (91). – С. 3-4.
672. [Рославец, Н.А.] Ник Р. О четырех «китах» московского оперного сезона / Рославец Н.А. // Музыкальная культура. – 1924. – № 1. – С. 68-70.
673. Рославец, Н.А. Семь лет Октября в музыке / Рославец Н.А. // Музыкальная культура. – 1924. – № 3. – С. 179-189.

674. Рошаль Г. Через всю жизнь / Рошаль Г. // Эйзенштейн в воспоминаниях современников: сб. ст. / под ред. Р.Н. Юренева. – М.: Искусство, 1973. – С. 180-188.
675. Рубинштейн, А.Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке / Рубинштейн А.Г. – М.: Первая скоропечатня нот П. Юргенсон, 1891. – 188 с.
676. Румянцев, С. Арс новый, или Дела и приключения безустального казака Арсения Аврамова / Румянцев С.; под науч. ред. М. Рахмановой. – М.: Дека-ВС, 2007. – 251 с.
677. Рыжкин, И.Я. Бетховен и классический симфонизм / Рыжкин И.Я. – М.: Филармония, 1938. – 52 с.
678. Рыклин, М.К. Коммунизм как религия: Интеллектуалы и Октябрьская революция / Рыклин М.К. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 136 с.
679. Рязов, С.Н. Как создавалась оратория «Путь Октября» / Рязов С.Н. // Советская музыка. – 1978. – № 1. – С. 94-101.
680. С.М. [Майкапар, С.М. или Мокульский, С.С.?] «Дон-Жуан» // Вечерняя газета. – 1924. – 13 окт.
681. С.Ч. [Чемоданов, С.М.]. «Риэнци» Вагнера («Свободная опера». Открытие сезона) / Чемоданов С.М. // Музыкальная новь. – 1923. – № 1. – С. 34.
682. Сабанеев, Л.Л. Воспоминания о Скрябине / Сабанеев Л.Л. – М.: Музгиз, 1925. – 318 с.
683. Сабанеев, Л.Л. Всеобщая история музыки / Сабанеев Л.Л. – М.: Работник просвещения, 1925. – Работник просвещения, 1925. – 265 с.
684. Сабанеев, Л.Л. История русской музыки / Сабанеев Л.Л. – М.: Работник просвещения, 1924. – 88 с.
685. Сабанеев, Л.Л. Музыка после Октября / Сабанеев Л.Л. – М.: Работник просвещения, 1926. – 165 с.
686. Сабанеев, Л.Л. Музыка, сцена и современная проблема искусства / Сабанеев Л.Л. // О театре. –Тверь: 2-я гостипография, 1922. – С. 143-150.
687. Сабанеев, Л.Л. Рихард Вагнер и Россия / Сабанеев Л.Л. // Мосты. – 1965. – № 11. – С. 230-241.
688. Сабанеев, Л.Л. Что такое музыка / Сабанеев Л.Л.; ред. Н.А. Рославца и Е.М. Браудо. – М.: Музгиз, 1925 – 43 с.
689. Сабина, М.Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль / Сабина М.Д. М.: Музыка, 1976. – 477 с.

690. Савенко, С.И. Звук и отзвук: приметы воскрешения ауры / Савенко С.И. // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология / отв. ред. О.А. Кривцун.– М.: Индрик, 2011. – С. 546-556.
691. Савенко, С.И. Новый человек – новое искусство... / Савенко С.И. // Культурологические записки. – Вып. 2. Тоталитаризм и посттоталитаризм / сост. Н.М. Зоркая. – М., 1996. – С. 67- 83.
692. Садко [Блюм, В.И.]. Перед оперно-балетным сезоном / Блюм, В.И. // Жизнь искусства. – 1925. – № 27.
693. Сальникова, Е.В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты / Сальникова Е.В. – М.: ЛКИ, 2008. – 471 с.
694. Сарнов, Б.М. Пришествие капитана Лебядкина. Случай Зоценко / Сарнов Б.М. – М.: Культура, 1993. – 599 с.
695. Сборник декретов и постановлений рабоче-крестьянского правительства по народному образованию. – Вып. I. [С 28 окт. 1917 по 7 нояб. 1918 г.]. – [М., 1918]. – 204 с.
696. Себина, Е. Рихард Вагнер на сцене Большого театра Москвы // Рихард Вагнер в России. Избранные статьи участников русско-немецкой конференции в марте 1997 года в Москве: в 2 т. / под ред. Х. Виллих-Ледербоген, В.Б. Катаева, Р.Д. Клуге (Vorträge am Slavischen Seminar der Universität Tübingen, № 34). – Tübingen: Tübingen Univ. Verlag, 2001. – Т. 2. – С. 285-290.
697. Сергеев, А.А. Дети и Октябрь / Сергеев А.А. // Музыкальная новь. – 1924. – № 10. – С. 14-15.
698. Сергеев, А.А. Очередные задачи музыкальной критики / Сергеев А.А. // Музыкальная новь. – 1923. – № 3. – С. 9.
699. Синявский, А.Д. Основы советской цивилизации / Синявский А.Д. – М.: Аграф, 2001. – 464 с.
700. Сироткина, И.Е. Свободное движение и пластический танец в России / Сироткина И.Е. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 325 с.
701. Слетов [Кудрявцев], П.В. Мастерство / Слетов П.В. // Ровесники. Сборник содружества писателей революции «Перевал». – М.; Л.: Земля и фабрика, 1930. – С. 59-148.
702. Слетов [Кудрявцев], П.В., Слетова [Смирнова-Ракитина], В.А. Глинка / Слетов П.В., Слетова В.А. – М.: Журн.-газ. объедин., 1935. – 286 с.

703. Слетов [Кудрявцев], П.В., Слетова [Смирнова-Ракитина], В.А. Мусоргский / Слетов П.В., Слетова В.А. – М.: Журн.-газ. объедин., 1934. – 240 с.
704. Слонимский, Ю.И. П.И. Чайковский и балетный театр его времени / Слонимский Ю.И. – М.: Музгиз, 1956. – 335 с.
705. Смирнов, Д.В. Первые этнографические концерты в Москве / Смирнов Д.В. // Живая старина. – 1996. – № 2 (10). – С. 20-24.
706. События музыкально-общественной жизни / сост. С.А. Петухова // История русской музыки: в 10 т. – М.: Языки славянской культуры, 2011. – Т. 10 В. Кн. 1. 1890-1917. Хронограф / Под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. – М.: Языки славянской культуры, 2011. – С. 19-220.
707. Советская опера [редакционная статья] // Советская музыка. – 1940. – № 10. – С. 10.
708. Совещание театральных деятелей и работников искусств. Отклики на постановление о пьесе «Богатыри» Демьяна Бедного // Правда. – 1936. – 17 нояб.
709. Соколов, Б.В. «Минин и Пожарский» / Соколов Б.В. // Соколов, Б.В. Энциклопедия булгаковская. – М.: Локид; Миф, 1996. – С. 341-347.
710. Соколова, А.Н. Гармоника как идеологическое орудие / Соколова А.Н. // Гармоника: история, теория, практика: материалы межд. науч.-практ. конф. / ред.-сост. А.Н. Соколова. – Майкоп: Адыг. гос. университет, 2000. – С. 82-87.
711. Соллертинский, И.И. Гектор Берлиоз / Соллертинский И.И.; Проблемы музыкознания. Историческая библиотека. – М.: Музгиз, 1932. – 56 с.
712. Соллертинский, И.И. Джакомо Мейербер / Соллертинский И.И. – Л.: Ленинградская филармония, 1936. – 44 с.
713. Соллертинский, И.И. Драматургия оперного либретто / Соллертинский И.И. // Соллертинский, И.И. Критические статьи / ред. и вступ. статья М.С. Друскина; сост. и комм. И.В. Белецкого. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 91-107.
714. Соллертинский, И.И. Кармен. Опера Жоржа Бизе / Соллертинский И.И. – Л.: Искусство, 1937. – 41 с.
715. Соллертинский, И.И. Жак Оффенбах / Соллертинский И.И. – Л.: Малый оперный театр, 1933. – 56 с.
716. Соллертинский, И.И. О пути Рихарда Вагнера / Соллертинский И.И. // Рабочий и театр. – 1933. – № 3. – С. 2-4.

717. Соллертинский, И.И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика / Соллертинский И.И. // Соллертинский, И.И. Музыкально-исторические этюды / под ред. М.С. Друскина. – Л.: Музгиз, 1956. – С. 86-100.
718. Соловцов, А.А. Об усвоении старой культуры / Соловцов А.А. // Музыка и Октябрь. – 1924. – № 1. – С. 17.
719. Сосновский, Л.С. Дела и люди: в 2 кн. / Сосновский Л.С. – Изд. 2-е испр. и доп. – М.; Л.: Госиздат, 1925. – Кн. 1. «Рассея». – 344 с.
720. Споры вокруг «Бориса Годунова» (по поводу иска Ламма Большому театру) // Современный театр. – 1928. – 25 дек.
721. Сталин, И.В. 24-я годовщина Великой Октябрьской социалистической революции. Доклад на торжественном заседании Московского Совета депутатов трудящихся с партийными и общественными организациями г.Москвы 6 ноября 1941 года // Сталин, И.В. О Великой Отечественной войне Советского Союза. Изд. 5-е. – М.: Госиздат. полит. литературы, 1950. – С. 11-31.
722. Станиславский – реформатор оперного искусства. Материалы, документы / сост. Г.В. Кристи, О.С. Соболевская; предисл. и коммент. О.С. Соболевской. – М.: Музыка, 1977. – 358 с.
723. Стасов, В.В. Верить ли? Письмо к псевдониму: три звездочки [Письмо к Ц. Кюи] (1866) / Стасов В.В. // Стасов, В.В. Избр. соч.: в 3 т. Живопись. Скульптура. Музыка. / ред. Е.Д. Стасова [и др.]. – М.: Искусство, 1952. – Т. 1. – С.141-151.
724. Стасов, В.В. Музыкальные лгуны / Стасов В.В. // Санкт-Петербургские ведомости. – 1869. – 6 июня.
725. Стрельников [Мезенкампф], Н.М. «Дон-Жуан» / Стрельников Н.М. // Жизнь искусства. – 1924. – № 43.
726. Стручалина, Э.А. Русская научная литература о Шуберте / Стручалина Э.А. // Франц Шуберт и русская музыкальная культура: сб. ст. / отв. ред. Ю.Н. Хохлов, К.В. Зенкин, Е.М. Царева. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. – С. 211-246.
727. Ступель, А.М. Русская мысль о музыке. 1895–1917. Очерк истории русской музыкальной критики / Ступель А.М. – Л.: Музыка, 1980. – 254 с.
728. Суриц, Е.Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин / Суриц Е.Я. – Пермь: Книжный мир, 2012. – 460 с.
729. «Иван Сусанин». Опера М.И. Глинки // «Иван Сусанин». Опера М.И. Глинки [Программка к спектаклю Большого театра СССР]. – М.: ГАБТ, 1951. – С. 8-10.

730. Таиров, А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма / Таиров А.Я.; сост. Ю.А. Головащенко; ред. и авт. вступ. ст. П.А. Марков; коммент. Ю.А. Головащенко, К.Н. Кириленко и В.П. Коршунова. – М.: ВТО, 1970. – 603 с.

731. Тараканов, М.Е. Русская опера в поисках новых форм / Тараканов М.Е. // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М.Г. Арановский. – М.: ГИИ, 1997. – С. 265-302.

732. Татарская И.Ю., Курочкин, Н.Н. Большечевцев Глеб Леонидович [Электронный ресурс] / Татарская И.Ю., Курочкин Н.Н. // Курская энциклопедия . – Режим доступа: <http://www.mke.su/doc/BOLYChEVTsEV.html>, свободный. – Загл. с экрана.

733. Театр. Отмена Реквиема // Жизнь искусства. – 1918. – 6 ноябр. – № 8.

734. Театральная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. П.А. Марков. – М.: Советская энциклопедия, 1964.

735. Театральный Октябрь: сб. I / под ред. А.А. Гвоздева, В.Э. Мейерхольда, З.Н. Райх и др. – Л.; М.: [«Театральный Октябрь»], 1926. – 182 с.

736. Тимофеев, Д.В. Методология истории социально-политических понятий в контексте исследования процесса адаптации либеральных идей в России первой четверти XIX века / Тимофеев Д.В. // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. – № 34 (249). История. – Вып. 48. – С. 133-140.

737. Титова, Г.В. Творческий театр и театральный конструктивизм / Титова Г.В. – СПб.: СПбГАТИ, 1995. – 255 с.

738. Толстой, А.Н. В добрый час! / Толстой А.Н. // Известия ЦИК СССР и ВЦИК Советов рабочих, крестьянских, красноармейских и казачьих депутатов. – 1937. – 1 янв.

739. Трайнис, С.А. [Корчмарев, К.А.]. «Тиран» опера Гретри в Ц.Т.Т.И. (бывш. Гитисе) / Корчмарев К.А. // Музыка и революция. – 1926. – № 3. – С. 38-39.

740. Трауберг, Л.З. Жак Оффенбах и другие / Трауберг Л.З. – М.: Искусство, 1987. – 319 с.

741. Третьякова, Е.В. Рабоче-крестьянскому зрителю желателен? / Третьякова Е.В. // Музыкальная академия. – 1994. – № 3. – С. 131-132.

742. Троцкий, Л.Д. Литература и революция [Печатается по изд. 1923 г.] / Трофкиц Л.Д.; вступ. ст. Ю.Б. Борева. – М.: Политиздат, 1991. – 400 с.

743. Туманина, Н.В. Чайковский. Путь к мастерству. 1840–1877 / Туманина Н.В. – М.: АН СССР, 1962. – 559 с.

744. Тьерсо, Ж. Празднества и песни Французской революции / Тьерсо Ж.; пер. К. Жихарева. – Пг.: Парус, 1918. – 255 с.

745. Тюремные рукописи Н.И. Бухарина: в 2 кн. / под ред. Г. Бордюгова; предисл. С. Козна. – Кн.1. Н.И. Бухарин. Социализм и его культура. – М.: Аиро-XX, 1996. – 257 с.
746. Углов, А. [Кашинцев, Д. А.] «Кармен» и музыка / Углов А. // Вестник театра. – 1921. – № 89-90. – 1 мая. – С. 14-15.
747. Уварова, Е.Д. Русская советская эстрада. 1917–1929. Очерки истории / Уварова Е.Д. – М.: Искусство, 1976. – 406 с.
748. Федоров, В.В. Репертуар Большого театра СССР: в 2 т. 1776–1955 / Федоров В.В.; вступ. ст. В.П. Нечаева; ред. В.Г. Кононова, В.П. Нечаев. – N.Y., N. Ross. Publ. Inc., 2001. –Т. 2. 1856–1955. – 701 с.
749. Фрезинский, Б.Я. Утопии и реальности (Н.И. Бухарин о культуре) / Фрезинский Б.Я. // Бухарин, Н.И. Революция и культура. Статьи и выступления 1923–1936 годов / сост., вступ. ст. и коммент. Б.Я. Фрезинского. – М.: Фонд им. Н.И. Бухарина, 1993. – С. 5.
750. Фролов, С. В. Глинка без глянца / Фролов С.В. // Газета. – 2004. – 31 мая.
751. Фролов, С.В. Еще раз о том, за что Салтыков-Щедрин невзлюбил Стасова / Фролов С.В. // Музыкальная академия. – 2002. – № 4. – С. 111-117.
752. Февральский, А.В. Записки ровесника века / Февральский А.В. – М.: Советский писатель, 1976. – 391 с.
753. Федоровский, Ф.Ф. Эпическая тема / Федоровский Ф.Ф. // Советское искусство. – 1937. – 5 сент.
754. Ферман, В.Э. Рихард Вагнер (социологическая и музыкальная характеристика) / Ферман В.Э. – М.: Музсектор Госиздата, 1929. – 39 с.
755. Ферман, В.Э. Значение творчества Шуберта / Ферман В.Э. // Дамс, В. Франц Шуберт / пер. с нем. В.Э. Фермана под ред. и с предисл. М.В. Иванова-Борецкого и с очерком В.Э. Фермана «Значение творчества Шуберта». – М: Музгиз, 1928. – С. 5-19.
756. Французская музыка второй половины XIX века: сб. переводных работ Ж. Тьерсо, Ж. Комбарье, Э. Истеля, Ш. Кехлина и Ж. Продомма / подбор материалов, вступ. ст. и ред. М.С. Друскина. – М.; Л.: Искусство, 1938. – 252 с.
757. Фриммель, Т. Жизнь Бетховена / Фриммель; перераб. пер. с нем. З.В. Эвальд под ред. И. Глебова. Л.: Тритон, 1927. – 54 с.
758. Харджиев, Н.И. Неведомые шедевры. Памяти Петра Бромирского / Харджиев Н.И. // Декоративное искусство СССР. – 1962. – № 12. – С. 43-46.
759. Ходасевич, В.Ф. Белый коридор. Воспоминания. Избр. проза: в 2 т. / Ходасевич В.Ф. – Нью-Йорк: Серебряный век, 1982. – Т. 1. – 307 с.

760. Хозиева, С.И. Русские писатели и поэты. Краткий биографический словарь / Хозиева С.И.; серия: Краткие биографические словари. – М.: Рипол-Классик, 2000. 576 с.
761. Хорев, В.А. Польша и поляки глазами русских литераторов / Хорев В.А. – М.: Индрик, 2005. – 232 с.
762. Хохловкина, А.А. Бетховен / Хохловкина А.А. – М.: Музгиз, 1955. – 72 с.
763. Хохловкина, А.А. Жорж Бизе / Хохловкина А.А. – М.: Музгиз, 1959. – 58 с.
764. [Хроника] // Известия ВЦИК и Московского Совета рабочих и солдатских депутатов – 1919. – 13 мая – № 101.
765. [Хроника] // Музыкальная новь. – 1924. – № 10. – С. 24.
766. [Хроника] // Музыка и революция. – 1926. – № 5. – С. 32.
767. [Хроника] // Музыка и революция. – 1926. – № 6. – С. 34.
768. [Хроника] // Музыка и революция. – 1926. – № 9. – С. 34.
769. Хрущев, Н.С. Доклад на закрытом заседании XX съезда КПСС «О культуре личности и о его последствиях» / Хрущев Н.С. – М.: Политиздат, 1959. – 80 с.
770. Хубов, Г.Н. К переоценке творчества И.С. Баха / Хубов Г.Н. // Советская музыка. – 1931. – № 1. – С. 74-79.
771. Цареградская, Т.В. Яворский, Лист и Шопен: к пониманию романтического в 20-е годы XX века / Цареградская Т.В. // Романтизм: истоки и горизонты: материалы междунауч. конф. памяти А. Караманова 24-26 февраля 2011 г. / ред.-сост. Т.М. Русанова, Е.В. Ключкова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. – С. 16-22.
772. Цензура в СССР. Документы. 1917–1991 / сост. А.В. Блюм. – М.: РОССПЭН, 2004. – 575 с.
773. Цуккерман, В.А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке / Цуккерман В.А. – М.: Гос. муз. издат, 1957. – 495 с.
774. Чемоданов, С.М. История музыки в связи с историей общественного развития. Очерк марксистского построения истории музыки / Чемоданов С.М. – Киев: Киевское музыкальное предприятие, 1927. – 204 с.
775. Чемоданов, С.М. Музыкально-художественные перспективы в пролетарском государстве / Чемоданов С.М. // Музыкальная новь. – 1924. – № 4 (1-й). – С. 11-15.
776. Чемоданов, С.М. О Бетховене и современности / Чемоданов С.М. // Музыкальная новь. – 1923. – № 2. – С. 14-16.
777. Чемоданов, С.М. Печальная действительность (По поводу оперы Зимина) / Чемоданов С.М. // Музыкальная новь. – 1924. – № 5 (2-й). – С. 20-21.

778. Черкасов, Н.К. Записки советского актера / Черкасов Н.К.; ред. Е.М. Кузнецов. – М.: Искусство, 1953. – 392 с.
779. Черкашина-Губаренко, М.Р. Призрак оперы в прозе Михаила Булгакова / Чекашина-Губаренко М.Р. // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 77-84.
780. Чернобаев, А.А. Историк и мир истории / Чернобаев А.А.; под ред. С.Ю. Наумова. – Саратов: Поволж. акад. госслужбы, 2004. – 248 с.
781. Чернобаев, А.А. «Профессор с пикой», или Три жизни историка Покровского / Чернобаев А.А. –М.: ЛИТ, 1992. – 235 с.
782. Чичерин, Г.В. Моцарт. Исследовательский этюд / Чичерин Г.В; общ. ред., вступ. ст., коммент. и пер. иностр. текста Е.Ф. Бронфин. – Л.: Музыка, 1970. – 318 с.
783. Чудакова, М.О. Поэтика Михаила Зощенко / Чудакова М.О. – М.: Наука, 1979. – 200 с.
784. Шавердян, А.И. Симфонии Бетховена (путеводитель) / Шавердян А.И. – М.: Московская гос. филармония, 1936. – 83 с.
785. Шавердян, А.И. Травиата. Опера Дж. Верди / Шавердян А.И. – М.: Музгиз, 1935. – 72 с.
786. Шаламов, В.Т. Четвертая Вологда / Шаламов В.Т.; сост., введ. ст. и примеч. В.В. Есипова. –Вологда: Грифон, 1994. – 189 с.
787. Шарапов, Ю.П. Ленин и Богданов. От сотрудничества к противостоянию / Шарапов Ю.П. – М.: Институт российской истории РАН, 1998. – 117 с.
788. Шахназарова, Н.Г. Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы / Шахназарова Н.Г. – М.: Индрик, 2001. – 92 с.
789. Швайцерхоф, Б. Советская эстрада / Швайцерхоф Б. // Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е.А. Добренко. – СПб.: Акад. проект, 2000. – С. 999-1006.
790. Швейцер, И.С. Бах / Швейцер; пер. З.Ф. Савеловой; под ред. М.В. Иванова-Борецкого. – М.: Гос.муз.издат., 1934. – 272 с.
791. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / Швейцер; пер. с нем.; послесл. М.С. Друскина. – М.: Музыка, 1964. – 725 с.
792. Шлифштейн, С.И. Опера Глинки «Иван Сусанин» / Шлифштейн С.И. // Советское искусство. – 1939. – 22 февр.
793. Д. Шостакович о времени и о себе. 1926–1975 / сост. М.М. Яковлев, ред. Г.А. Прибегина. – М: Советский композитор, 1980. – 375 с.

794. Шостакович, Д.Д. «Иван Сусанин» / Шостакович Д.Д. // Правда. – 1942. – 19 мая.
795. Шостакович, Д.Д. Музыка в кино: заметки композитора / Шостакович Д.Д. // Литературная газета. – 1939. – 10 апр.
796. Шостакович, Д.Д. Отец русской музыки / Шостакович Д.Д. // Советская музыка. – 1954. – № 6. – С. 11-13.
797. Штейнпресс, Б.С. «Дневник» Кукольника как источник биографии Глинки / Штейнпресс Б.С. // М.И. Глинка. Исследования и материалы / под ред. А.В. Оссовского. – Л.; М.: Музгиз, 1950. – С. 88-119.
798. Штейнпресс, Б.С. Моцарт / Штейнпресс Б.С. // Вопросы пролетарской музыки. – 1930. – № 6. – С. 10-17.
799. Штейнпресс, Б.С. Оперные премьеры XX века. 1901–1940. Словарь / Штейнпресс Б.С. – М.: Советский композитор, 1983. – 470 с.
800. Шторк, К. Жак-Далькроз и его система / Шторк К.; пер. с нем. препод. Ленинградского института ритма Р.А. Варшавской и Н. Левинской; под ред. и с предисл. П.П. Гайдебурова. – Л.; М.; Пг.: изд-во «Петроград», 1924. – 132 с.
801. Франц Шуберт. Материалы для библиографического указателя // Венок Шуберту. 1828–1928. Этюды и материалы / тех. ред. К.А. Кузнецова. – М.: Госиздат. Муз. сектор, 1928. – С. 79.
802. Франц Шуберт: русская библиография / сост. Ю.А. Степанова, Л.А. Дедюхина // Франц Шуберт и русская музыкальная культура: сб. ст. / отв. ред. Ю.Н. Хохлов, К.В. Зенкин, Е.М. Царева. – М.: НИЦ Московская консерватория, 2009. – С. 288-383.
803. Шувалов, Н. О музыкальном наследстве, о «курсах» и издательстве / Шувалов Н. // Музыкальная новь. – 1923. – № 2. – С. 10.
804. Шульгин, Л.В. Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы / Шульгин Л.В. // Музыкальная новь. – 1924. – № 4. – С. 15-17.
805. Эпштейн, М.Н. Тема и вариации / Эпштейн М.Н. // Эпштейн, М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – 414 с.
806. Эйгес, И.Р. Пушкин и Глинка / Эйгес И.Р. // Музыка и революция. – 1926. – № 5. – С. 2-23.
807. Эйзенштейн, С.М. Неравнодушная природа / Эйзенштейн С.М. // Эйзенштейн, С.М. Избр. произв. в 6 т. / гл. ред. С.И. Юткевич. – М.: Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 37-432.

808. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Эко У.; пер. с англ. и итал. С. Серебряного. – СПб.: Symposium; М.: РГГУ, 2005. – 501 с.
809. Экран [хроника] // Жизнь искусства. – 1918. – № 1.
810. Энгель, Ю.Д. Очерки по истории музыки. Лекции, читанные в исторических симфонических концертах Имп. Русского Музык. О-ва в Москве в 1907–1908 и 1908–1909 гг. / Энгель Ю.Д. – М.: Н.Н. Клочков, 1911. – 218 с.
811. Энгельс Ф. Диалектика природы / Энгельс Ф. // Маркс, К., Энгельс, Ф. Сочинения. – М.: Госполитиздат, 1961. – Т. 20. – С. 329-626.
812. Эрдман, Н.Р. Самоубийца / Эрдман Н.Р. – М.: Азбука-Аттикус: Авалонъ, 2011. – 317 с.
813. Эскамильо. «Явление Божоявленского народу» или Как ЛенБООЗ «помогает» зрителю // Советское искусство. – 1934. – 7 янв.
814. Юдин, М.В. Деятельность Московского Пролеткульта в 1918–1925 гг.: дис. ... канд. истор. наук: 07.00.02 / Юдин Михаил Вячеславович. – М., 2001. – 233 с.
815. Юзефович В.А. Сергей Кусевицкий: в 2 т./ Юзефович В.А. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т.1. Русские годы. – 448 с.
816. Б. Яворский. Статьи. Воспоминания. Переписка: сб.: в 2 т. / Яворский Б.Л. ред.-сост. И.С. Рабинович; общ. ред. Д.Д. Шостаковича. – 2-е изд, испр. и доп. – М.: Советский композитор, 1972. – Т. 1. – 711 с.
817. Якобсон, Р.О. Будетлянин науки: Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / Якобсон Р.О.; сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Б. Янгфельдта. – М.: Гилея, 2012. – 306 с.
818. Яковлев, В.В. Бетховен в русской критике и науке. Исторические справки и наблюдения / Яковлев В.В. // Русская книга о Бетховене. К столетию со дня смерти композитора (1827–1927). – М.: Госиздат. Музсектор, 1927. – С. 51-75.
819. Яковлев, В.В. «Борис Годунов» в театре. Очерки сценической истории оперы / Яковлев В.В. // Мусоргский: сб. ст. / отв. ред. В.В. Яковлев. Ч. I. – М.: Музгиз, 1930. – С. 166-246.
820. Яковлев, В.В. Романтизм и русские композиторы / Яковлев В.В. // Музыка и революция. – 1928. – № 19. – С. 23-24.
821. Ярустовский, Б.М. Драматургия русской оперной классики / Ярустовский Б.М. – М.: Гос. муз. издат., 1952 – 376 с.
822. Ярустовский, Б.М. Из истории создания «Фиделио» / Ярустовский Б.М. // Бетховен: сб. ст. / ред.-сост. Н.Л. Фишман. Вып. 2. – М.: Музыка, 1972. – С. 256-274.

823. Ярустовский, Б.М. Оперная драматургия Чайковского / Ярустовский Б.М. – М.; Л.: Музгиз, 1947. – 244 с.
824. Ярустовский, Б.М. Симфонии о войне и мире / Ярустовский Б.М. – М.: Наука, 1966. – 368 с.
825. Янковская Г.А. Искусство, деньги и политика: Художник в годы позднего сталинизма / Янковская Г.А. – Пермь: Изд-во Пермского гос. ун-та, 2007. – 312 с.
826. Adam, N. Unzufriedenheit in der Disziplin / Adam N., Heesch F., Rode-Breymann S. // *Die Musikforschung*. – 2002. – H.3. – S. 251-259.
827. Barsova, I.A. Die Rezeption der deutsch-österreichischen Avantgarde in Russland (1911–1948) / Barsova I.A. // *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz* / hg. v. H. Loos und E. Müller. – Chemnitz: Gudrun Schröder, 2000. – H. 6 – S. 146-173.
828. Bartlett, R. Wagner and Russia / Bartlett R. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995. – 405 p.
829. Beckett, L. Wagner and his Critics / Beckett L. // *The Wagner Companion* / ed. by P. Burbidge and R. Sutton. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1979. – P. 365-388.
830. Bekker, P. Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler / Bekker P. – B.: Schuster & Loeffler, 1918. – 61 S.
831. Belaiev, V. Restoring Authentic Boris Text / Belaiev V. // *The Musical Digest*. – 1925. – № 17.
832. Belaiev, V. Un nuovo Mussorgsky / Belaiev V. // *Il pianoforte*. – 1926. – № 1.
833. Fülöp-Miller, R. Fantasie und Alltag in Sowjet-Russland. Ein Augenzeugenbericht von R. v. Fülöp-Miller / Fülöp-Miller R.; hg. v. E. Siepmann. – Berlin (West) u. Hamburg: Elefanten Press Verlag, 1978. – 175 S.
834. Gleboff, I. Das Musikgewordene Theater / Gleboff I. // *Musikblätter des Anbruch*. – 1928. – X. Jg. – H. 8 (Okt.). – S. 275-277.
835. Biggart, J. Bukharin's Theory of Cultural Revolution / Biggart J. // *The Ideas of Nikolai Bukharin* / ed. by A. Kemp-Welch. – Oxford: Clarendon Press, 1992. – P. 131-158.
836. Bjørkvold, J.-R. «Ivan Susanin», en russisk national opera under to despotier / Bjørkvold J.-R. // *Studia Musicologica Norvegica*. – Vol. 8. – Oslo: Universitetsforlaget, 1983 – P. 9-45.
837. Boresch, H.-W. Donnerblitzbubs deutscher Weg. Versuch zur Mozart-Rezeption im Nationalsozialismus zwischen Harmonisierung und Heroisierung / Boresch H.-W. // *Musik in Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium an der Bergischen Universität*

Wuppertal vom 28/29.2.2004. Tagusband / hg. v. M. G. Grochulski, O. Kautny, H. J. Keden. – Bd. 3. Musik im Metrum der Macht. – 1 Aufl. – Mainz: Are Musik Verlags GmbH, 2006. – S. 21-42.

838. Bourdieu, P. Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital / Bourdieu P. // Soziale Ungleichheiten (Soziale Welt, Sonderheft 2) / hg. v. R. Kreckel. – Göttingen: Otto Schwartz & Co., 1983. – P. 183-198.

839. Bourdieu, P. Zur Soziologie der symbolischen Formen / Bourdieu P. – Fr./M.: Suhrkamp Verlag, 1970. – 205 S.

840. Brandenberger, D. National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956 / Brandenberger D. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 2002. – 378 p.

841. Brenk, M. Die Musik der 20-er Jahre: Studien zum ästhetischen und historischen Diskurs, unter besonderer Berücksichtigung von Kompositionen Ernst Toch's / Brenk M. – Fr./M. [u.a.]: Peter Lang. – 1999. – 348 S.

842. Brinkmann, R. Zur neueren Rezeptionsästhetik / Brinkmann R. // Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna 27 agosto – 1 settembre 1987). – Torino: EDT, 1990. – S. 668-675.

843. Buch, E. Beethoven's Ninth: A Political History / Buch E.; transl. by R. Miller. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 2003. – 340 p.

844. Buckler, J.A. The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia / Buckler J.A. – Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 2000. – 294 p.

845. Burnham, S. Beethoven Hero / Burnham S. – Princeton, Princeton Univ. Press, 1995. – 200 p.

846. Busse, D., Teubert, W. Ist Diskurs ein sprachwissenschaftliches Objekt? Zur Methodenfrage der historischen Semantik / Busse D., Teubert W. // Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik / hg. v. Busse, D., Hermanns, F., Teubert. – W.-Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994. – S.10-28.

847. Carew, D. Victorian Attitudes to Chopin / Carew D. // The Cambridge Companion to Chopin / ed. by J. Samson. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992. – P. 222-245.

848. Comini, A. The changing image of Beethoven. A study in mythmaking / Comini A. – Santa Fe: Sunstone Press, 2008. – 480 p.

849. David-Fox, M. Revolution of the Mind: Higher Learning among the Bolsheviks, 1918-1929 / David-Fox M. – Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1997. – 298 p.

850. Dobrenko, E. *The Making of the State Writer: Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture* / Dobrenko E.. – Stanford: Stanford Univ. Press, 2001. – 484 p.
851. Dunham, V. *In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction* / Dunham V. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1979. – 288 p.
852. Dürr, W. *Zwischen Liedertafel und Männergesangsverein. Schuberts Mehrstimmige Gesänge* / Dürr W. // *Logos Musicae. Festschrift für Albert Palm* / hg. v. R. Gömer. – Wiesbaden: Fritz Steiner, 1982. – S. 36-43.
853. Edmunds, N. *The Ambiguous Origins of Socialist Realism and Musical Life in the Soviet Union* / Edmunds N. // *Socialist Realism and Music* / ed. by M. Bek, G. Chew and P. Macek. – Prague: KLP, 2004. – P. 115-130.
854. Edmunds, N. *Music and Politic: The Case of the Russian Association of Proletarian Musicians* / Edmunds N. // *Slavonic East and European Review*. – Vol. 78. – № 1 (Jan.). – 2000. – P. 66-89.
855. Edmunds, N. *The Soviet Proletarian Music Movement* / Edmunds N. – Oxford, Wien u.a.: Peter Lang, 2000. – 407 p.
856. Eggebrecht, H.H. *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* / Edmunds N. – Wiesbaden: Steiner, 1972. – 85 S.
857. Enteen, G. M. *The Soviet Scholar-Bureaucrat: M.N. Pokrovskii and the Society of Marxist Historians* / Enteen G. M.. – Univ. Park: Penn State Univ. Press, 1978. – 236 p.
858. *Epic Revisionism: Russian History and Literature as Stalinist Propaganda* / ed. by K.M.F. Platt and D. Brandenberger. – Madison: Univ. of Wisconsin Press, 2005. – 354 p.
859. *Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution Inside* / ed. by C. Kiaer and E. Naiman. – Bloomington: Indiana Univ. Press, 2006. – 310 p.
860. Fairclough, P. «Don't Sing it on a Feast Day: the reception and performance of the Western sacred music in Soviet Russia / Fairclough P. // *Journal of the American Musicological Society*. – Vol. 65 (2012). – P. 67-111.
861. Fairclough, P. «Symphonies of the Free Spirit»: the Austro-Germany Symphony in early Soviet Russia / Fairclough P. // *The Cambridge Companion to the Symphony* // ed. by J. Horton. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2013. – P. 358-375.
862. Fairclough, P. *Wagner Reception in Stalinist Russia* / Fairclough P. // *The Legacy of Richard Wagner: Convergences and Dissonances in Aesthetics and Reception* / ed. by L. Sala. – *Speculum Musicae* 18. – Turnhout: Brepols Publishers, 2012. – P. 309-326.
863. Fitzpatrick, S. *Education and Social Mobility, 1921–1934* / Fitzpatrick S. – Cambridge; N.Y.: Cambridge Univ. Press, 1979. – 355 p.

864. Fitzpatrick, S. Stalin and the making of the New Elite / Fitzpatrick S. // *Slavic Review*. – Vol. 38 (Sept. 1979). – P. 377-402.
865. Fitzpatrick, S. The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organisation of Education and the Arts under Lunacarskij. October 1917–1921 / Fitzpatrick S. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1970. – 383 p.
866. Fitzpatrick, S. The Cultural Front: Power and the Culture in Revolutionary Russia / Fitzpatrick S. – Ithaca: Cornell Univ. Press, 1992. – 296 p.
867. Frolowa-Walker, M. Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin / Frolowa-Walker M. – New Haven; L.: Yale Univ. Press, 2007. – 416 p.
868. Garrard, J., Garrard, C. Inside the Soviet Writers' Union / Garrard J., Garrard C. – N.Y.: Free Press; L.: Collier McMillan, 1990. – 303 p.
869. Gaub, A. Mikhail Glinka as Preached and Practiced in the Soviet Union Before and After 1937 / Gaub A. // *Journal of Musicological Research*. – № 22 (2003). – P. 101-134.
870. Geck, M. Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs 1848–1871 / Geck, M. – Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart u. Weimar: J.B.Metzler. – 2001. – 224 S.
871. Goldman, W.Z. Women, Abortion, and the State, 1917 – 1936 / Goldman W.Z. // *Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation* / ed. by B. Clements, B. Engel, C. Worobec. – Berkeley: Univ. of California Press. – 1991. – P. 243-266.
872. Goldman, W. Z. Women, the State and Revolution: Soviet Family Policy and Social Life, 1917—1936 / Goldman W.Z. – L.: Cambridge Univ. Press, 1993. – 368 p.
873. Grimm, G. Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie / Grimm G. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1977. – 446 S.
874. Groys, B. The Birth of Socialistic Realism from the Spirit of the Avant-Garde /Groys B. // *The Culture of the Stalin Period* / ed. by H. Günther. – N.Y., 1990. – P. 122-147.
875. Gojowy, D. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre / Gojowy D. – Laaber: Laaber-Verlag, 1980. – 462 S.
876. Haas, D.E. Leningrad,s Modernists: Studies in Composition and Musical Thought, 1917–1932 / Haas D.E. – N. Y.: Peter Lang, 1998. – 301 p.
877. Hakobian, L. Music of the Soviet Age. 1917–1987 / Hakobian, L. – Sweden: Melos Music Litterature, 1998. – 493 p.
878. Hermanns, F. Der Sitz der Sprache im Leben: Beitrage zu einer kulturanalytischen Linguistik / Hermanns F. – Berlin: Walter de Gruyter, 2012. – 402. S.
879. Hermanns, F. Linguistische Anthropologie. Skizze eines Gegenstandsbereichs linguistischer Mentalitaetsgeschichte / Hermanns F. //Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte.

Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik / hg. v. D. Busse, F. Hermanns, W. Teubert. – Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994. – S. 29-59.

880. Herrala, M.E. The struggle for control of Soviet music from 1932 to 1948 : Socialist realism vs. Western formalism / Herrala M.E. – Lewiston : Edwin Mellen Press, 2012. – 668 p.

881. Herz, G. Johann Sebastian Bach in the Early Romantic Period / Herz G. // Essays on J.S. Bach. – Ann Arbor, 1985. – P. 67–109.

882. Jauss, H.R. Literaturgeschichte als Provokation / Jauss H.R. // Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis / hg. v. R. Warning. – Aufl. 3. – München: Fink, 1988. – P. 126-162.

883. John, M. Die Anfänge des sozialistischen Realismus in der sowjetischen Musik der 20er und 30er Jahre: historische Hintergründe, ästhetische Diskurse und musikalische Genres / John M. – Bohum: Projektverlag, 2009. – 660 p.

884. Konecny, P. Builders and Desserts; Students, State and Community in Leningrad, 1917–1941 / Konecny, P. – Montreal, Ithaca: McGill-Queens Univ. Press, 1999. – 358 p.

885. Kulenkampff, J. Notiz über die Begriffe «Monument» und «Lebenswelt» /Kulenkampff J. // Die Kultur als Lebenswelt und Monument / hg. v. A. Assmann u. D. Harth. – Fr./M.: Fischertaschenbuch Verlag 1991. – S. 26-33.

886. Kurz, J. Die musikpädagogischen Intentionen Friedrich Fröbels. Ein Beitrag zum Verständnis der Fröbelschen Erziehungsansätze / Kurz, J. – Bielefeld: Springer-Verlag, 1984. 85 S.

887. La Pasha, R. Amateurs and enthusiasts: folk music and the Soviet state on stage in the 1930s / La Pasha R. // Soviet Music and Society Under Lenin and Stalin: the Baton and Sickle. – L. a. N.Y. / ed. by N. Edmunds. – [L. u.a.]: Routledge Curzon, 2004. – P. 123-147.

888. Le Goff, J. Neue Geschichtswissenschaft / Le Goff J. // Die Rückeroberung des historischen Denkens. Grundlagen der Neuen Geschichtswissenschaft / hg. v. J. Le Goff, R. Chartier, J. Revel. – Fr./M.: Fischer, 1990. – S. 11-62.

889. Lewin, M. Society, state and ideology during the first five-year plan / Lewin M. // Cultural Revolution in Russia, 1928–1931 / ed. by S. Fitzpatrick. – Ontario: Indiana Univ. Press, 1978. – P. 41-77.

890. Lissa, Z. The Musical Reception of Chopin's Works / Lissa Z. // Studies in Chopin / ed. by D. Żebrowski. – Warsaw: The Chopin Society, 1973. – P. 7-20.

891. Lobanova, M. Nikolaj Andreevic Roslavcev und die Kultur seiner Zeit / Lobanova M. – Fr./M.: Peter Lang, 1997. – 290 p.

892. Loos, H. Schumann-Rezeption im «Dritten Reich» / Loos H. // Musik in Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium an der Bergischen Universität Wuppertal vom 28/29. 2. 2004. Tagungsband / hg.v. Michaela G. Grochulski, Oliver Kautny, Helmke Jan

Keden. Musik im Metrum der Macht. Band 3. Mainz: Are Musik Verlags GmbH, 2006. 1 Aufl. – S. 57–70.

893. Lübke, H. Der Streit um Worte. Sprache und Politik / Lübke H. // Das Problem der Sprache / hg. v. H.-G. Gadamer. – München. – S. 351-371.

894. Mascagni, P. In morte di Guiseppe Verdi / Mascagni P. // Riviste d'Italia. 1901. – P. 262.

895. Nef, K. Einführung in die Musikgeschichte / Nef K. Basel: von Kober, 1920. – 342 S.

896. Mally, L. Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia (Studies on the History of Society and Culture, Book 9) / Mally, L. – Berkeley and L.A.: Univ. of California Press, 1990. – 306 p.

897. Mazour, A.G. The Writing of History in the Soviet Union / Mazour, A.G – Stanford, CA: Hoover, 1971. – 383 p.

898. McAllister, R., Rayskin, I. Sabaneyev, Leonid Leonidovich / McAllister, R., Rayskin, I. // The Revised New Grove Dictionary of Music&Musicians [in 29 vol.] / ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. — 2nd ed. – L.: Oxford Univ. Press, 2001. – Vol. 22. – P. 61-62.

899. McClary, S. The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year / McClary, S. // Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception / ed. by R. Leppert and S. McClary. – Cambridge, 1987. – P. 13-62.

900. Mikkonen, S. Music and Power in the Soviet 1930s: A History of Composers' Bureaucracy / Mikkonen, S. – N.Y., Lewiston, Queenston and Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009. – 434 p.

901. Mitchell, R. Nietzsche's Orphans: Music and the Search for Unity in Revolutionary Russia, 1905–1921 / Mitchell, R. – PhD diss. – Univ. of Illinois at Urbana-Champagn, 2011. – 484 p.

902. Nelson, A. La politique musicale de Lounatcharski. L'art pour le peuple / Nelson, A. // Lénine, Staline et la Musique. – Musée de la musique. 12 octobre 2010 — 16 janvier 2011. – Paris: Cité de la Musique, 2010. – P. 87-95.

903. Nelson, A. Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia / Nelson, A. – PA: Univ. Park, 2004. – 346 p.

904. Nowack, N. Grauzone einer Wissenschaft. Musiksoziologie in der DDR unter Berücksichtigung der UdSSR / Nowack, N. – Weimar: VDG, 2006. – 425 S.

905. Raku, M. Die Grenzüberschreitung als Hauptmotiv in der Dramaturgie der Oper von Wagner «Der Fliegende Holländer» / Raku M. // Grenzen und Grenzenerfahrungen in den

Sprachen der Kunst. Internationale wissenschaftliche Konferenz. — Samara, 2003. — S. 139-146.

906. Raku, M. La «selezione naturale» nella cultura musicale sovietica e la recezione del melodramma italiano / Raku M. // *Il Saggiatore musicale. Rivista semestrale di Musicologia* Anno XVI. — Bologna: Universita di Bologna, Dipartimento delle Arti, 2009. — №. 1. — P. 35-73. — ISSN 1123-8615.

907. Raku, M. The Wagnerian Contexts of Doktor Zhivago / Raku M. // *Russian Studies in Literature*. — Spring 2012. — Vol. 48. — № 2. Pasternak's Doktor Zhivago. — N.Y.: M.E. Sharpe, 2012. — P. 44-81.

908. Raku, M. Von der Dualität des künstlerischen Systems «Der fliegende Holländer» / Raku M. // *Jahresbericht der Mitgliedsverbände des Richard Wagner Verbandes International / J. Lienhart*. — Freiburg: R. Wagner Verband International e V., 1994. — P. 111-118.

909. Raku, M. Wie war die Auffassung der Musik von Tschaikowski in Sowjetrussland? / Raku M. // *International Musicological Society. 17th International Congress*. — Leuven, 1—7 August 2002. — Programme Abstracts. — P. 526.

910. Redepenning, D. Geschichte der russischen und sowjetischen Musik /Redepenning, D. — Laaber: Laaber-Verlag, 2008. — Bd. II: Das 20. Jahrhundert. 2 Teilbände. — 836 S.

911. Redepenning, D. Von der «Verfälschung durch die Faschisten» zur «Verwirklichung des Mythos» Richard Wagner in der Stalin-Ära. Eine Dokumentation anhand der Tages — und Fachpresse / Redepenning, D. // *Richard Wagner im Dritten Reich / hg. v. von Saul Friedländer u. Jörn Rüsen*. — München: C.H. Beck Verlag, 2000. — S. 230-250.

912. Rescigno, E. Dizionario verdiano / Rescigno, E. — Milano: RCS Libri S.p.A., 2001. — 791 p.

913. Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft / hg. v. H. Danuser und F. Krummacher (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 3). — Laaber-Verlag: Laaber 1991. — 336 p.

914. Richard Wagner und Russland. Рихард Вагнер и Россия / Сб. статей. Ред.-сост. Э. Махрова, П. Рюдигер. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2001. — p.

915. Roberts, P.D. Modernism in Russian Piano Music: Skriabin, Prokofiev, and Their Russian Contemporaries / Roberts, P.D. — Bloomington: Indiana Univ. Press, 1993. — Vol. 1-2. — Vol. 1 — 175 p.; — Vol. 2 — 236 p.

916. Rosenberg, W.G. Bolshevik Visions: First Phase of the Cultural Revolution in Soviet Russia / Rosenberg, W.G. — Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1984. — 292 p.

917. Rosenthal, B. *New Myth, New World: from Nietzsche to Stalinism* / Rosenthal, B. – Univ. Park (Pennsylvania): The Pennsylvania State Univ. Press, 2002. – 464 p.
918. Sargeant, L.M. *Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Cultural Life* / Sargeant, L.M. – N. Y.: Oxford Univ. Press, 2011. – 368 p.
919. Samson, J. *Chopin Reception: Theory, History, Analysis* / Samson, J. // *Chopin Studies 2* / ed. by J. Rink and J. Samson. – Cambridge, 1994. – P. 1-17.
920. Samson, J. *Reception* // *The New Grove Dictionary of music and musicians in 29 vol.* / ed. by S. Sadie. – Vol. 20. – N.Y., 2001. – P. 171-177.
921. Schafgens, B. «If ever the whole “Ring...” should be produced»: Eisensteins “Walküre”, eine deutsch-sowjetische Beziehung / Schafgens, B. // *Eisenstein und Deutschland. Texte. Dokumente. Briefe / Konzeption u. Zusammenstellung v. O. Bulgakova.* – B.: Akademie d. Künste, 1998. – S. 171-197.
922. Schmitz, A. *Das romantische Beethovenbild* / Schmitz A. – Bonn: F. Dümmler, 1927. – 183 p.
923. Schwarz, B. *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917–1981* / Schwarz, B. – Enlarged. ed. – Bloomington, Indiana: Indiana Univ. Press, 1983. – 722 p.
924. 890. Sipe, T. *Interpreting Beethoven: History, Aesthetics and Critical Reception* / Sipe T. – Diss. PhD. – Univ. of Pennsylvania, 1992. – 194 p.
925. Sitsky, L. *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929* / Sitsky, L. – Westport: Greenwood Press, 1994. – 347 p.
926. Smrž, J. *Symphonic Stalinism: Claiming Russian Musical Classics for the New Soviet Listener, 1932–1953* / Smrž, J. – Vol. 4. – Osteuropa Series. – Münster, Berlin: LIT Verlag, 2011. – 208 p.
927. *A State of Nations: The Soviet State and Its Peoples in the Age of Lenin and Stalin* / ed. by R.G. Suny and T.D. Martin. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 2001. – 320 p.
928. Steinberg, M.D. *Proletarian Imagination. Self, Modernity, and the Sacred in Russia, 1910–1925* / Steinberg M.D. – Ithaca: Cornell University Press, 2002. – 335 p.
929. Stites, R. *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution* / Stites R. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 1989. – 307 p.
930. Taruskin, R. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical essays* / Taruskin R. – Princeton: Princeton Univ. Press, 1997. – 561 p.
931. Taruskin, R. *Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music* / Taruskin R. – Oxford: Oxford Univ. Press, 2009. – 880 p.

932. Texte von Sergej Eisenstein. Publizistik. «Freundschaftliche Beziehungen zwischen der Sowjetunion und Deutschland» / Eisenstein S.M. // Eisenstein und Deutschland. Texte. Dokumente. Briefe / Konzeption u. Zusammenstellung v. O. Bulgakova. – B.: Akademie d. Künste, 1998. – S.105-107.

933. Timasheff, N. The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia / Timasheff N. – N.Y.: Dutton & Co, 1946. – 470 p.

934. Tomoff, K. Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953 / Tomoff K. – N.Y., Cornell Univ. Press, 2006. – 321 p.

935. Turbow, G.D. Art and Politics: Wagnerism in France / Turbow G.D. // Wagnerism in European Culture and Politics / ed. by D.C. Large and W. Weber. – Ithaca and L.: Cornell Univ. Press, 1984. – P. 134-166.

936. Wehrmeyer, A. Studien zum Musikdenken um 1920 / Wehrmeyer A. – Fr./M., N.Y.: Peter Lang, 1991. – 333 S.

937. Wellesz, E. Die Originalfassung des Boris Godunoff / Wellesz E. // Musikblätter des Anbruch. – W., 1925. – März. – S. 132-137.

938. Wetzel, L.D. Alexander Scriabin in Russian Musicology and Its Background in Russian Intellectual History / Wetzel L.D. – L.A.: Univ. of Southern California, 2009. – 317 p.

939. Widdins, E. Visions of New Land: Soviet Film From the Revolution to the Second World War / Widdins E. – New Haven; L.: Yale Univ. Press, 2003. – 258 p.

940. Wolfurt, K. Das Problem Mussorgskij – Rimskij-Korsakoff: Ein Vergleich zwischen dem Original-Klavierauszug von Mussorgsky Boris Godunoff und Rimskij-Korssakoffs Bearbeitung / Wolfurt K. // Die Musik. – B.&Lpz., 1925. – 17. Jg. – 2.Hj. – S. 481-491.