



**ТВОРИТЬ
ИДЕОЛОГИИ ВОПРЕКИ**

ТВОРИТЬ ИДЕОЛОГИИ ВОПРЕКИ

Фонд имени Конрада Аденауэра совместно с Ереванской государственной консерваторией имени Комитаса осуществил публикацию настоящего сборника, который включает в себя доклады научной конференции, посвящённой отмечаемому в 2021-м году 100-летию юбилею Консерватории. В докладах освещаются историко-культурные процессы сложной и противоречивой советской эпохи, а также проблемы взаимосвязи и взаимовлияния культуры и политики.

Сборник предусмотрен как для академической общественности, так и для широкого круга читателей, так как носит научно-познавательный характер.

УДК 78

ББК 85.31

Т 281

ISBN 978-9939-1-1520-7

ISBN 978-9939-1-1520-7



© Konrad-Adenauer-Stiftung



ПРЕДИСЛОВИЕ

Штефан Малериус

*руководитель региональной программы «Политический диалог: Южный Кавказ»
Фонд имени Конрада Аденауэра*

Фонд имени Конрада Аденауэра уже много лет поддерживает в Армении проекты и публикации, которые затрагивают вопросы взаимовлияния культуры и политики. С 24.02.2022, с момента нападения России на Украину, кажется, данная публикация выпала из рамок времени. Тексты по теме «Музыкальное творчество в Советском Союзе» изначально были задуманы как доклады для поощрения заинтересованных читателей в постсоветских государствах и в России (поэтому публикуются на русском) к полемике на особую тему, касающуюся собственного тоталитарного прошлого. Неприукрашенное и неискажённое исследование проблем советского периода – даже в отдельно взятом аспекте музыкального творчества, – не было проведено в большинстве стран, ставших в 1990-1991 годах независимыми. Преступная агрессия России против Украины и широкая поддержка со стороны русского населения также показывают, что ещё очень много людей не в состоянии вести подобную дискуссию, да и не готовы к ней. Отсутствие такой важной полемики относительно собственного прошлого может быть рассмотрено в случае России как основание того, что страна и большинство её людей оказываются явно невосприимчивыми к тому, что подобные тоталитарные эксцессы и преступления могут повториться в XXI веке.

Впрочем, эта публикация, которая выходит в свет по случаю 100-летнего юбилея консерватории, вполне целесообразна, так как она представляет с различных – преимущественно академических – точек зрения читателям из других постсоветских государств разнообразный материал с различной акцентировкой; материал, который напоминает о забытых в Советском Союзе или не оценённых по сей день больших композиторах, таких как Всеволод Задерацкий или Мечислав Вайнберг. В то же самое время она разумно и трезво описывает, какие эстетические и политические рамочные условия существовали для создателей музыки в такой тоталитарной стране, как Советский Союз. В особенности попытки представить соотносённость искусства и власти при сталинизме как «комплексную картину» (как это делает Сара Матушак в своём докладе), в которой мало чёрно-белых тонов, зато полно различных оттенков серого, достойных того, чтобы быть изученными. Тем самым эти тексты противопоставляются также манипулятивно-пропагандистской историографии, с помощью которой Путин уже два десятилетия пытается внушить людям России фальшивое чувство прошлого, для того чтобы контролировать их (Аннэ Элплаум – в интервью для передачи «Контрасты»).

Естественно, читатель данных текстов может быть склонным к сравнению анализов и описаний музыкального творчества в Советском Союзе с положением искус-

ства в становящейся всё более тоталитарной России при Путине. На это указывают дискутируемые в международном сообществе случаи, связанные с Валерием Гергиевым, Анной Нетребко и Юрием Башметом. Но речь не об этом. Более всего данная публикация должна стимулировать публику, находящуюся вне России, включая ещё оставшихся скептически настроенных русских интеллектуалов, критично отнестись к взаимовлиянию политики/политической власти и культуры – в данном случае музыки. «Хотя музыка, как и искусство вообще, не может защитить свободу и человечность, однако она в союзе со свободой», - пишет Яша Немцов в статье «Музыка и тоталитаризм». Нападение России на Украину ещё более чётко показывает, что свобода во всей Европе снова в опасности и нуждается в сильных и сплочённых союзниках.

Сона Оганнисян

ректор ЕГК

заслуженный деятель искусства РА, профессор

В 2021 году Ереванская государственная консерватория имени Комитаса отметила своё 100-летие. Весь год проводились выступления, концерты и торжества по случаю этого знаменательного юбилея. Для консерватории было приятной неожиданностью поддержание нашей инициативы совместного проведения научной конференции со стороны Фонда имени Конрада Аденауэра. Научная конференция также была посвящена столетнему юбилею консерватории.

Название конференции – «Сочинение музыки в Советском Союзе» – включает в себя сложную и противоречивую, многослойную и многогранную историческую эпоху, частью существования которой суждено было быть и находящейся в сложном геополитическом регионе между Востоком и Западом Армении - нашей стране с древней религией и культурой.

Именно в советский период были основаны важнейшие научные, культурные и образовательные учреждения страны: Академия наук, Университет, Театр оперы и балета, а также Консерватория, сумевшая за короткий промежуток времени добиться невероятных достижений.

Как удавалось писателям и учёным, композиторам и архитекторам, поэтам и художникам жить в абсолютно тоталитарном обществе, противостоять идеологическому принуждению и продолжать творить? Возможно ли было сохранить свободу духа в условиях идеологического принуждения? Оправданным ли был компромисс? Какие уроки извлекли мы из нашего исторического прошлого? Вокруг этих проблем 28-го и 29-го октября 2021 года состоялся научно-культурный диалог, который раскрыл такие поразительные, неизвестные и важные пласты, что по нашему предложению было решено издать доклады отдельным сборником.

От имени Ереванской государственной консерватории имени Комитаса выражаю глубокую признательность руководителям региональной программы «Политический диалог: Южный Кавказ» Фонда имени Конрада Аденауэра – в лице д-ра Томаса Шрапеля и г-на Штефана Малериуса - за поддержку при издании настоящего сборника.

СОДЕРЖАНИЕ

Парадоксы совмещения музыкальных традиций Востока и Запада в творчестве композиторов Армении	
Кокжаев Михаил	11
Киномузыка как параллельная реальность	
Мовсисян Цовинар	19
1948 год: композитор и идеология	
Золотова Ирина	31
Парадокс Эдварда Мирзояна, или «благодаря и вопреки» советскому строю	
Епремян Лилит	55
Песни, которые написала жизнь	
Могл Верена	89
Истерзанная муза? Сочинение музыки при Сталине (1932-1953)	
Матушак Сара	107
Музыка и тоталитаризм (опыт сравнительного исследования диктатуры)	
Немцов Яша	136

ПАРАДОКСЫ СОВМЕЩЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ ВОСТОКА И ЗАПАДА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ АРМЕНИИ

Одним из многих и, пожалуй, самым труднообъяснимым феноменом развития профессионального композиторского творчества в музыкальном искусстве Армении является стремительное освоение всех без исключения направлений, состоявшихся в западноевропейской музыке и только в середине XIX столетия ставших достоянием отечественной культуры. То есть процессы последовательного освоения горизонтов музыкальных эпох – начиная с европейского средневековья, через все пласты барочной и классической музыки, романтизм, экспрессионизм, импрессионизм, вплоть до пестрого и единовременного присутствия в наши времена всех неонаправлений и множества разновидностей музыкального авангарда, – в музыкальной истории Армении за полтора с небольшим столетия были не только адаптированы к условиям национальных мелодических традиций, но и вошли в мировое искусство в качестве высоких образцов творчества.

Вместе с тем Армения, территориально расположенная на границе Запада и Востока, и по ряду социальных и исторических причин не могла оказаться в стороне от музыкального искусства Востока. Достаточно вспомнить творчество великого армянского певца, поэта, композитора и ашуга Саят-Нова, сочинявшего песни не только на армянском языке, но и на азербайджанском, грузинском и персидском. Многие из этих произведений считаются достоянием тех национальных культур, на языках которых Саят-Нова сочинил свои песни. Почти все его творчество за три столетия не только не померкло, но и по сей день причисляется к высоким образцам восточной поэзии и музыки.

Наряду с творчеством Саят-Нова в Армении было много исполнителей мугамов высочайшего класса, что свидетельствует о широком распространении в стране это-



Александр Афанасьевич Спендиаров
(1871-1928)

го вида музыкального исполнительства.

Одним из важнейших видов музыкального искусства в Армении на протяжении не менее пятнадцати веков была церковная музыка, традиции которой восходят ко временам раннего христианства. Как известно, именно Арме-

ния в 301 году нашей эры первой приняла христианство в качестве официальной религии, что не могло не отразиться на развитии национального музыкального искусства. Музыка христианских храмов была подчинена содержанию библейских псалмов, точнее – не только логике содержательности библейского стиха, но и ритмоинтонационным его особенностям. В армянских церковных песнопениях, наряду с интонациями, неизбежно почерпнутыми из фольклора и иных светских музыкальных источников, присутствуют строгие каноны храмовой музыки. И удивительным образом эти каноны подобны канонам европейского григорианского хора: тот же монодический принцип организации мелоса, тот же "cantus planus", те же приемы антифонного и респонсорного пения, то же восьмигласие – хотя и несколько отличное, но принципиально такое же. Армянские Шараканы и Таги складываются в церковный обряд Патараг, который идентифицируется с католической мессой, и многие другие атрибуты обряда богослужения, составляющие армянскую церковную литургию, имеют европейские церковные аналогии.

Можно смело предположить, что армянская церковная музыка в масштабах своей истории стала центром притяжения как интонационной специфичности отечественных традиций, так и принципиальных основ музыки европейской, которая во многих проявлениях проистекла из канонов музыки христианского храма. Речь идет о том, что основы европейской светской музыки тоже восходят к истокам церковной музыки. Уже во времена барокко образцы музыкальной части литургии несли в себе черты музыки светской. Достаточно вспомнить кантаты Иоганна Себастьяна Баха, его Высокую Мессу *h moll*, Рождественскую

кантату, которые уже во времена европейского романтизма исполнялись скорее как светские произведения, хотя были сочинены для церковной литургии. В эпоху венского классицизма Реквием был сочинен Моцартом как светское произведение, и подобных случаев – множество.

И все же, когда впервые прозвучали оперные, оркестровые и инструментальные произведения Тиграна Чухаджяна, лишь в некоторых из них проявилась робкая попытка встраивания в европейскую музыкальную стилистику интонаций, близких к армянской музыке. Это были «пробные шары» совмещения армянского мелоса с европейской гармонией и контрапунктом. Но и этот творческий порыв дал свои плоды: несмотря на некоторую эклектичность, опера Тиграна Чухаджяна «Леблебиджи»¹ (другое название - «Каринэ») оказалась не только востребованной и по сей день исполняемой, но и несущей в своей музыкальной лексике черты исконно национальной мелодической традиции.

Не менее удивительным представляется творчество Александра Спендиарова (Спендиаряна). Вобрав в собственный творческий арсенал принципы оркестрового мастерства своего учителя Римского-Корсакова, он смог создать такие шедевры, как симфоническое полотно «Три пальмы», одну из самых значительных трагических армянских опер «Алмаст», а «Эриванские Этюды» представляют

¹ Об опере Т. Чухаджяна «Леблебиджи» см. Асатрян А. Музыкальный театр Тиграна Чухаджяна. Ер.: Гитутюн, НАН РА, 2011 (на арм.яз.), сс. 269-316.



Александр Спендиаров, опера «Алмаст»



Арам Ильич Хачатурян (1903-1978)

собой блестящий образец сочетания корсаковского оркестрового письма с чертами интонаций, почерпнутых из городских песен. Творчество Спендиарова (Спендиаряна) было первым опытом идеального органичного слияния исконно армянского мелоса с

традициями русского симфонизма.

Арам Хачатурян продвинул армянское музыкальное искусство еще дальше. Его манера музыкального письма создала прецедент самобытности творческого стиля, который преодолел черту формального подобия приемам европейского письма. Отойдя от функциональных закономерностей европейской гармонии, Арам Хачатурян заменил их приемами ладовой гармонии, а в соединении созвучий и аккордов применил принцип эллиптических связей, в которых основным императивом стала пластика голосоведения. И даже если встречались аналоги европейских функциональных взаимодействий, в общем контексте они воспринимались как продолжение специфики хачатуряновской стилистики.

Вместе с тем в армянской музыке состоялась еще одна ветвь композиторского творчества, восходящая к творчеству Комитаса. Сам Комитас, будучи монахом, значительную часть своих творческих усилий посвятил музыке светской и собирательству богатейшего армянского фольклора, а также обработке народных песен. Его творческие принципы существенно отличались от европейских норм, и, несмотря на полученное в Берлине высокое музыкальное образование, он всячески избегал приемов европейского музыкального письма. Его своеобразный музыкальный аскетизм был целиком и полностью привязан к принципам ладового конструирования многоголосия. Имея богатейший опыт работы с армянской церковной монодией, Комитас даже записанные им народные песни в многоголосии представлял в фактурах, опирающихся на ладовые системы, характерные для армянской монодической традиции.

В творчестве Эдварда Мирзояна, Александра Ару-

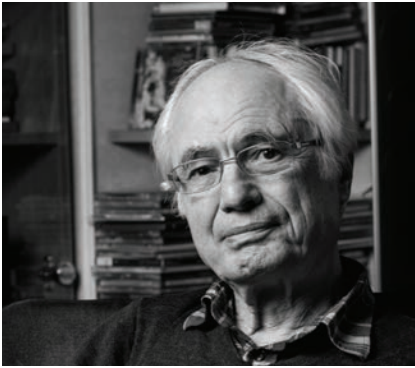
тюняна, Эдгара Оганесяна, Лазаря (Газароса) Сарьяна и Арно Бабаджаняна системные находки Комитаса были приобщены к уже освоенным Арамом Хачатуряном принципам композиторского творчества. Это, с одной стороны, обозначило факт преемственности творческих традиций, с другой же – стало качественно новым горизонтом в развитии национальной композиторской школы.



Комитас/Согомон Согомонян (1869-1935)

Следует особо отметить творчество Александра Арутюняна и Эдгара Оганесяна, которые не только довели до совершенства технические завоевания своих предшественников, но и привнесли в культурное музыкальное поле Армении черты необарочной эстетики и присущей ей блеска технического воплощения замысла, привязав их к особенностям своих творческих стилей.

Уже на этом этапе развития армянской композиторской школы проявился качественный сдвиг, определивший абсолютную органичность смешения специфических черт музыкальных традиций Востока и Запада. Этот своеобразный культурологический симбиоз отнюдь не стал апофеозом эклектичности, напротив, уровень естественности слияния традиций, казалось бы, абсолютно несмешиваемых культур, по сути, стал новым качественным скачком в истории мировой музыки. Во-первых, в этом процессе откристаллизовались принципы «большого стиля», который без преувеличений можно назвать исконно армянским, во-вторых, сам по себе факт рождения качественно нового и абсолютно самобытного явления армянского «большого стиля» является свидетельством единой природы всех бытующих в мировом музыкальном искусстве тенденций. Иными словами, природное родство всех музыкальных культур заложено в потенциальных ресурсах носителя музыкального искусства – в акустической природе звука. Различия же между музыкальными культурами определяются общекультурными особенностями национальных ответвлений мирового искусства, такими как язык, философия, традиции – все, что связано со сферами национальной



Тигран Егизаевич Мансурян (1939)

ментальности. И в этом смысле исторически сложившийся процесс формирования композиторской школы Армении показателен и в какой-то степени уникален.

Следующее поколение армянских композиторов, представленное такими

именами, как Дживан Тер-Татевосян, Тигран Мансурян, Ашот Зограбян, Мартуник Исраэлян, Арам Сатян, Арутюн Делалян и когорта композиторов не менее достойных, чем уже перечисленные, пребывало в пространстве армянского музыкального искусства, насыщенного всеми достижениями современного мирового музыкального искусства. Некоторая нехватка музыкальных течений авангарда была успешно заполнена композиторами этого поколения без особых препятствий: профессиональная техническая база была столь многогранной и глубоко пропитанной качествами своеобразия уже сложившейся армянской музыкальной традиции, что композиторы нового поколения стремительно «ворвались» в сферы музыкального авангардизма с чувством абсолютной творческой свободы действий. Надо отметить, что и у поколения армянских классиков проявлялись отдельные признаки авангардизма. Так, в фортепианной миниатюре Бабаджаняна «Народная» феноменально совместились ритм зажигательного народного танца с техникой ортодоксальной додекафонии²; в симфонических фресках Сарьяна приемы сонорного письма дополнились тембром народного ударного инструмента – тимплипти; в «Симфонии для струнных и литавр» Мирзояна столь необычное инструментальное сочетание совместилось с оригинальной ладовой системой, напоминающей лады ограниченной транспозиции Оливье Мессиаана, но с потенциальными интонационными возможностями типично армянского мелоса. Этот ряд можно было бы продолжить, но и так очевидно, что русло развития армянской композиторской школы неизбежно стремилось к новым веяниям в современном музыкальном искусстве.

² См. Артемян Л. Исполнительские проблемы армянской фортепианной музыки XX века, сочиненной в новых композиционных технологиях. Ер.: Гитутюн, НАН РА, 2015 (на арм. яз.), с. 83.

Перечисленные ранее композиторы-шестидесятники успешно освоили все без исключения техники авангарда: атональное письмо во всех своих разновидностях, алеаторику, сонорное письмо, полистилистику, репетитивную



Авет Рубенович Тертерян (1929-1994)

технику - словом, все то, что определяет уровень современной музыкальной цивилизации. И, несмотря на то что некоторые авангардные полотна несколько нивелировали национальное начало, что неизбежно, все же некоторым представителям отечественной композиторской школы удалось и в этих техниках сохранить ориентированность на национальные традиции. Это достаточно ярко проявилось в творчестве Тиграна Мансуряна, Ашота Зограбяна, Степана Ростомяна и ряда других представителей композиторской школы Армении. Но поистине титаном отечественного авангарда стал Авет Тертерян, в симфониях которого запечатлелась философия и поэтика армянского музыкального искусства.³ Доведя в своей стилистике ценность единственного звука до смыслового значения всеобъемлющего символа, органично встроив в симфонический инструментальный ряд народных инструментов, противопоставив при этом традицию оркестровой темперации и нетемперированные строи дудука, зурны и кяманчи, Авет Тертерян охватил в симфонической процессуальности все доступное человеческому глазу и интеллекту мироздание. А постоянно звучащий в его музыке вопрос: «Кто мы, откуда пришли и куда идем?», по сути, обращен ко всему человечеству и определяет границу бытия и вечности.

Поставленная в данной статье задача отнюдь не только, да и не столько музыкально-историографическая. Нам удалось в самых общих чертах проследить вехи эволюции композиторской школы Армении, и мы попытались выстроить цепь преемственных связей между композиторами-первопроходцами и теми, кто шаг за шагом осваивал ход музыкальной истории нашей страны. Но остался

³ О симфониях Авета Тертеряна см. Рухкян М. Авет Тертерян. Творчество и жизнь (Отв. ред. А. А. Пахлеванян). Ер.: Наири, 2002, сс. 67-155, 171-185, 198-206.

открытым вопрос краеугольной важности: чем объяснить парадокс преодоления армянскими композиторами принципиальных различий музыкальных культур Востока и Запада? Отчасти мы коснулись этой темы, указав на то, что армянская церковная музыка, имея определенное сходство с европейской, опиралась на особенности армянского мелоса, который, в свою очередь, вобрал в себя черты восточной интонационности. Однако этими фактами нельзя полностью объяснить феномен столь органичного стечения всех качеств диаметрально противоположных культур в определенном культурологическом пространстве, породивший новое по качественному признаку явление национального искусства. Вероятно, феноменология события требует проникновения в глубины природы самого музыкального искусства. Для фундаментального исследования истоков зарождения музыкального искусства, осмысления механики передачи художественной информации через последовательность звуконосящих цепочек и их восприятия слушателем, наконец, для раскрытия феномена воздействия абстрактных звуковых структур, порождающих в сознании образные ряды, порой вполне определенные, требуется создание концептуально новой научной теории, в которой будут учтены факторы физических качеств звуковой субстанции.

Не претендуя на истину в последней инстанции, автор данной статьи ограничивается лишь представленной в ней проблематикой, а, как известно, именно постановка вопроса является важнейшей частью исследовательского процесса.

КИНОМУЗЫКА КАК ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Изобретение братьев Люмьер в конце XIX-го века произвело переворот в представлениях людей. Этот совершенно новый вид искусства с первых же кадров заманил, околдовал своей чарующей притягательностью и уже почти столетие продолжает пленять не только преданных приверженцев киноискусства, но и просто многочисленных кинолюбителей. С самого начала создания первые немые образцы этого самобытного искусства сопровождались музыкой, которая за короткое время стала неотъемлемой частью кинопоказов, а спустя некоторое время - превратилась в самостоятельный жанр музыки со своими канонами и требованиями, своеобразной системой музыкального языка, с принципами эстетических представлений и композиционных решений.

В историко-хронологическом плане в процессе развития киноискусства выделяются эпохи немого и звукового кино. В первом случае музыка носила стихийный характер, зависела от профессиональных музыкальных способностей и фантазии музыканта (тапера, пианиста-иллюстратора) или музыкального ансамбля, сопровождающего показ, от звучания инструментов и импровизационного мастерства исполнителей, и по большей части основывалась на известных и неизвестных произведениях других авторов, в которых последовательно сменялись лирические, драматические, пасторальные, танцевальные, описательные или шуточные отрывки.

Сразу с появлением звуковых фильмов музыкальный компонент постепенно превращается в важнейшее композиционное выразительное средство, равноценное режиссерскому, сценарному, операторскому, декораторскому и другим составляющим. Неслучайно первые памятные и представляющие художественную ценность образцы жанра связаны с именами передовых музыкантов того времени. Так, Камиль Сен-Санс написал свою знаменитую

Сюиту для струнных, фортепиано и фисгармонии,¹ которая должна была быть музыкальным сопровождением фильма «Убийство герцога де Гиза», снятого на киностудии «Le Film d'Art». Режиссерами фильма были артисты и постановщики театральной труппы La Comédie Française - Шарль Ле Баржи и Андре Калмет.²

К предоставившимся возможностям нового жанра с большим воодушевлением и творческой инициативой отнесся один из композиторов «Французской шестерки»- Жорж Орик, который, работая совместно с одним из величайших художников того времени - Жаном Кокто, стал автором музыки к трем его фильмам. В том числе к одному из шедевров французского киноискусства - фильму «Орфей» (1949г., в главной роли Жан Марс). А в целом Жорж Орик написал музыку к более чем 120-ти фильмам.

Киноискусство Советского Союза в лице величайших мастеров жанра: Сергея Эйзенштейна, Григория Александрова, Александра Довженко, Всеволода Пудовкина и других - стало одним из важнейших носителей и инструментов новой идеологии, нового строя. Уделялось большое внимание основанию национальных киностудий в недавно созданных советских республиках и проблеме стимулирования там кинопроизводства. Почти одновременно, одна за другой, создавались киностудии разных советских республик. Лучшие силы наилучшим образом проявили свой талант и умение в новом жанре.

Киносоздателей особенно воодушевили слова советского вождя В.И. Ленина о том, что «Кино - важнейшее из искусств».³ Это давало возможность изображать идеи соцреализма с помощью ярких и красочных картин «идеального» советского общества, с помощью впечатляющих и броских образов счастливых людей, строящих этот мир мечты. И не было случайным, что советское кино, более чем какой-либо другой вид искусства, было любимым и признанным как политической, партийной элитой, так и рабоче-крестьянским большинством, а также в кругах интеллигенции, составляющей меньшинство советского общества. Один из первых советских немых фильмов - «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна - по сей день входит в

¹ Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. М.: Советский композитор. 1970, сс.245-345.

² Садуль Ж. Всеобщая история кино, 1958. М.: Искусство, Том 1.

³ Луначарский А. В. Беседа с В.И. Лениным о кино // Самое важное из всех искусств. Ленин о кино / Сборник документов и материалов. - М.: Искусство, 1973. - 823 с.

энциклопедию шедевров киноискусства.

Свои возможности в киноискусстве пробовали величайшие композиторы того времени: Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Андрей Шапорин и другие. Вместе с режиссерами-постановщиками они активно включаются в поиски звуко-визуальных решений в фильмах, стараясь сделать более весомой роль музыки в кинопродукции. Музыка, которую они писали, учитывала каждый кадр, появляющийся на экране, и, наоборот, каждый такт, каждая единица звукового компонента были насыщены подробностями разворачивающегося на экране видеоряда.

Энциклопедическими образцами подобного контрапунктного мышления звукового сопровождения и видеоряда по сей день считается музыка, написанная Дмитрием Шостаковичем для фильма «Новый Вавилон» (1929) Григория Козинцева и музыка Сергея Прокофьева к фильмам Сергея Эйзенштейна «Александр Невский» и «Иван Грозный».

Изобретение звукового кино стимулировало на начальной стадии распространение преимущественно музыкальных фильмов. В экранизациях фильмов-концертов, фильмов-спектаклей, опер, оперетт и мюзиклов запоминающиеся и впечатляющие музыкальные характеристики главных действующих лиц раскрывались преимущественно посредством песен, песенных дуэтов, хоровых и оркестровых номеров. Непревзойденные образцы в этом жанре создали совместно Г. Александров и И. Дунаевский. Упомянем легендарные фильмы, созданные в результате их сотрудничества: «Веселые ребята», «Волга-Волга», «Цирк» и другие, музыка и отдельные номера которых до сих пор, почти целое столетие, продолжают увлекать слушателя своей ясностью, лаконизмом, эмоциональной непосредственностью и яркой выразительностью. Если для всех жанров и направлений музыки указанные качества важны, то в киномузыке они приобретают сверхподчеркнутое значение.

Великий классик армянской музыки XX-го века Арам Хачатурян, в творческом наследии которого значительное место занимает киномузыка, по одному поводу отметил: «Наша музыка должна быть чрезмерно «экономной», выразительной, доступной и понятной для самых широких масс. Мы не имеем права создавать ни одного безликого перехода. Все должно быть максимально определенным,

выпуклым, я бы сказал, как скульптура».⁴

Сам Хачатурян стал автором музыки первого армянского звукового фильма - «Пепо», собственным примером открыв перед будущими поколениями армянских композиторов богатые возможности и безграничную творческую свободу нового жанра. В исследовании «Эстетика киномузыки» З.Лисса ссылается на мнение Арама Хачатуряна о том, что «...киномузыка – это поприще для композитора, на котором он, наряду с некоторыми драматургическими ограничениями, имеет важные преимущества. В первую очередь, она предоставляет автору музыки широкие творческие возможности, которые он в будущем успешно применяет в произведениях других жанров».⁵ Этой краткой характеристикой композитор предопределил один из важнейших векторов развития жанра, который в будущем для поколения 60-х должен был стать важнейшим источником творческих исканий и открытий.

Можно сказать, что в эпоху звукового кино на Западе музыка для фильмов сформировалась как вполне самостоятельный жанр, с присущим ему языковым мышлением, самобытной музыкальной системой выразительных средств, с определенными принципами драматургического развития и неисчерпаемым многообразием применения композиционных приемов.

Уже начиная с 30-х годов, в киномузыке разделяются следующие виды: внутрикадровая и внекадровая. Если в случае внутрикадровой мы имеем дело с изображением действий, происходящих в кадре в данный момент, - человеческими движениями, предметами, шепотами и разными шумами, что стало возможным с появлением записывающих устройств, то музыка, звучащая вне кадра, характеризуется более обобщающими пространственно-временными качествами, иногда также утонченными характеристиками персонажей, выявлением их душевного состояния. Если музыка или музыкальное оформление излагаются преимущественно традиционными выразительными средствами, то при внутрикадровой музыкальное оформление осуществляется простейшими приемами электронной и конкретной музыки и сонористики и технических средств.

Надо полагать, что развитию и самостоятельной жизнедеятельности этих важных направлений авангардной музыки XX века способствовали главным образом приемы,

⁴ Хачатурян А. Претензии композитора, журнал «История кино», 1953, N 8, с. 43.

⁵ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970, с. 433.

используемые в киномузыке, которые очень часто именно здесь в первый раз находили свое применение и которыми в будущем должна была питаться богатая и красочная палитра музыкального авангарда.

Первый мощный подъем музыкального авангарда на Западе связан с десятилетием, следующим после окончания Второй мировой войны, начиная с конца 40-х. В советской действительности волна коренных преобразований совпала с эпохой «оттепели», которая получила более яркие проявления с 1960-х годов и явилась естественным следствием устранения «железного занавеса», навязываемого в течение десятилетий Советскому Союзу как «империи зла». Западная идеологическая система ценностей и культурные новшества бесповоротно проникли в круги передовых советских художников и интеллигенции.

Во всех областях искусства на арену вышли художники с самостоятельным и неповторимым мышлением, глубоко сознающие свое предназначение в искусстве, и уже первые шаги их предопределили рождение в искусстве нового мышления. Представители разных композиторских школ одного и того же поколения - Альфред Шнитке, Эдисон Денисов, Софья Губайдулина в России, Арво Пярт в Эстонии, Гия Канчели в Грузии, Валентин Сильвестров в Украине и другие - вышли на арену с беспрецедентной свежестью своих творческих замыслов. Поколение 60-х интересовали новые музыкальные системы: переход от тональности к додекафонии, преобладание конструктивного, рационального первоначала над чувственным, новые принципы формообразований, организации времени и пространства.

К этой волне всеобщих преобразований приобщилось также армянское музыкальное искусство, благодаря целому созвездию смелых, обладающих оригинальным мышлением композиторов: Авет Тертерян, Эдгар Оганесян, Тигран Мансурян, Ашот Зограбян, Мартун Исраелян, Юрий Арутюнян, Ерванд Еркянян, Рубен Саргсян и другие. «В развитии армянской музыки XX-го века 60-е годы стали новым рубежом. Это выразилось не только в поисках формы, но и в языковом мышлении», - пишет Светлана Саргсян и добавляет, что в искусстве армянских композиторов значение этих преобразований важно прежде всего «...совмещением индивидуально-национальной и мировой тенденций».⁶

И, несмотря на географическую разницу, разницу

⁶ См. Саргсян С. Жанр и время. Журнал «Советакан арвест» (Советское искусство), 1982, N 2, с. 11.

в национальной принадлежности, в вероисповедании, в стилистической направленности, важнейшая общность в творческих судьбах этих композиторов связывается с киноискусством и их деятельностью в этой сфере. Будучи яркими личностями, они строго отличались от «официально принятой» творческой «элиты» своего времени, и потому их становление в композиторском искусстве было полно невидимых препятствий и преград. Откровенно отвергая одно только существование социалистического реализма, как ложного и навязанного художественного метода, они по собственной воле или по принуждению советской тоталитарной идеологии, причислялись к числу «запрещенных», или так называемых «невыездных». Годы напролет они творили, пряча пачки рукописных партитур и клавиров в ящиках письменного стола, не имея даже крупинки надежды, что эти произведения когда-нибудь прозвучат с малых и больших сцен, будут опубликованы и записаны. И единственной возможностью существования для многих из них было кино. Парадокс был в том, что имена «запрещенных композиторов» были внесены в «черные списки» Союза композиторов и филармонических организаций, а в списки «запрещенных кинематографистов» включали в основном нежелательных режиссеров, сценаристов, артистов, и это давало возможность некоторым нежелательным композиторам и писателям созидать в кино, а запрещенным художникам - в театре и т.д.

Кстати, в 60-х в Театр оперы и балета Еревана, который возглавлял композитор Эдгар Оганесян, были приглашены на работу такие яркие молодые художники и деятели искусства, как Минас Аветисян, Генри Элибекян, Арто Чакмакчян, которые уже успели удостоиться «особого» внимания партийных идеологов. Это свидетельствует не только о широте мышления директора театра, но и о его политической смелости.

Таким образом, киномузыка становится для многих композиторов поколения 60-х единственным средством материального существования. В одном из интервью Софья Губайдулина говорит: «Я жила только композиторской работой. А жанр киномузыки давал возможность жить. Кинорежиссеры, к фильмам которых я писала музыку, не зависели от Союза композиторов СССР и не подчинялись ему. Они были свободны, и я тоже в этих обстоятель-

ствах была свободна...».⁷ Так родилась музыка гениальных мультфильмов - «Маугли», «Кот, который гулял сам по себе», художественных фильмов – «Балаган», «Чучело», - с неповторимой музыкой, звуковой мир которой позволил автору сохранять свою творческую идентичность, оставаясь при этом загадочным и нераскрытым.

В официальных академических кругах в тяжелейшие годы своего «небытия» были написаны лучшие произведения Альфреда Шнитке: концерты, концерто гротто, симфонии, широкополотенные вокально-симфонические и камерно-инструментальные произведения. А их автор, не надеясь, что когда-нибудь может стать свидетелем их исполнения, неустанно работал в параллельной реальности мира кино, создавая музыку к десяткам мультфильмов и документальных фильмов. Музыка Шнитке звучит, например, в мультфильмах «Балерина на корабле», «Карандаш и ластик», в художественных фильмах «Восхождение» (режиссер Л. Шепитько), «Комиссар» (режиссер А. Аскольдов), «Экипаж» (режиссер А. Митта), «Агония» (режиссер Э. Климов).

Творческая деятельность многих композиторов поколения 60-70-х по воле судьбы была связана с киномузыкой. Их творчество - в академических жанрах и в кино – протекало в полярно разных реальностях, с абсолютно разным языковым мышлением и выразительными средствами. Часто киномузыка являлась просто единственным средством заработать деньги, а, впрочем, также редкой возможностью услышать собственные произведения в живом исполнении. Но благодаря таким величинам, как С. Губайдулина, А. Шнитке, Э. Денисов, Э. Артемьев и другие, жанр киномузыки приобрел качественно новое значение как неотделимый компонент кинодраматургии. Явно изменилось и отношение к авторам киномузыки.

Многие новейшие музыкальные идеи рождались вследствие киномузыкальных экспериментов, а после этого перевоплощались в «серьезных» академических произведениях. Таким образом, киномузыка очень часто являлась своеобразной творческой лабораторией, где разрабатывались и идеально оттачивались индивидуальный стиль, почерк, система деталей музыкального языка того или иного автора. По словам А. Шнитке: «Работа в кино для меня была своеобразной лабораторией, где я пытался найти решения

⁷ Интервью Аллы Цибульской, опубликовано в Online журнале «Вестник», 9 июля, 2003, N 14 (325).

[/http://www.vestnik.com/issues/2003/0709/win/tsybulskaya.htm](http://www.vestnik.com/issues/2003/0709/win/tsybulskaya.htm)

интересующих меня творческих задач, где я искал тот сугубо личный «центр», с помощью которого я мог создать необходимые мне технические средства выразительности. Я сделал много экспериментов (в хорошем смысле), пытаюсь выйти за прикладные рамки звуковых решений».⁸

Попробуем на нескольких примерах показать сферы многофункционального воздействия киномузыки. Вышеупомянутые два мультфильма («Балерина на корабле», «Карандаш и ластик» – Ц.М.) содержат важные идейно-воспитательные послы, и музыка Шнитке подчеркивает и делает более доступным их восприятие. И если образ балерины – символ красоты и изящества – спасает команду корабля от стихийного бедствия – бури, крушения, то в другом короткометражном мультфильме минималистскими средствами «борьбы» карандаша и ластика воссоздается борьба противоречий и образующаяся вследствие этого общечеловеческая идея мировой гармонии. Не случайно, что музыка, которая звучит в этой миниатюре, встречается, пожалуй, в самом символическом произведении композитора – в финале Концерто гротто №1. Вообще одна из самых характерных особенностей музыки Шнитке – театральность: даже в сугубо инструментальных жанрах темы-образы индивидуализированы до такой степени, что, и оказавшись вне киномузыки, сохраняют свою индивидуальность. Так, в средней части того же Концерто гротто композитор внедряет одну из очень характерных для его стиля тем-символов – танго как воплощение демонического, противопоставляя это символическому характеру образа вечной красоты и гармонии в стиле барокко. Кстати, тему этого танго композитор изначально испробовал в фильме «Агония». Композитор испытывает особое отношение к бытовым танцам, в том числе к танго, вальсам, как символам телесного, демонического, inferнального. Вспомним «искаженный, исковерканный» вальс Концерта альты, вальсовые стенания Концерто гротто № 2, противопоставляемые темам в стиле барокко ритмичные проникновения джаз-рока и т.д.

Таким образом, в творческой жизни Шнитке, Губайдулиной и других киномузыка была не только альтернативной возможностью зарабатывания денег, но и неиссякаемой сферой для различных творческих экспериментов, где не существовало ограничений ни в духе официального академизма, ни партийной идеологии.

Как было отмечено, тенденции всеобщего преоб-

⁸ Шнитке А. О музыке, своей работе и о себе. Журнал «Музыкальная жизнь», 1990, N 8, с.32.

разования были и в среде армянских композиторов советского периода, поколения 60-70-х. Многих композиторов постхачатуряновского периода - Лазаря Сарьяна, Эдварда Мирзояна, Арно Бабаджаняна, Эдварда Багдасаряна, Эдгара Оганесяна, Дживана



Эдгар Сергеевич Оганесян (1930-1998)

Тер-Тадевосяна, Авета Тертеряна и других - тоже увлекала киномузыка своей свободой, неограниченными возможностями выразительных средств. Они также предварительно испытывали в киноискусстве многие приемы музыкального языка своих широкополотенных произведений. Так, к примеру, знаменитая Симфония № 2 Авета Тертеряна со своим своеобразным композиционным замыслом, необыкновенной свежестью выразительных средств и новаторской смелостью изначально была контурно очерчена в киномузыке композитора - в фильме Фрунзе Довлатяна «Хроника ереванских дней». Известно, что из симфоний Тертеряна только первая была написана по принятым канонам симфонического цикла. В то время как, начиная со Второй симфонии, композитор создал собственную, особую, «тертеряновскую» концепцию симфонизма и все свои последующие симфонии написал, оставаясь верным композиционному замыслу Второй симфонии, которая, как выяснилось, берет свое начало в кино. То есть сферы полярных образных противоречий, образующих основу симфонической драматургии, которые во Второй симфонии проявляются посредством сверхнасыщенного оркестра и противопоставленного ему чистого тембра человеческого голоса, сонористического подпевания хора, шепотов и скандирований, посредством противопоставлений и сопоставлений описательных и подражательных приемов многообразной группы ударных, - все это первоначально применялось в фильме с целью усиления выразительности определенных кадров.

Вот другой пример, когда музыка фильма стала побудительной причиной замысла симфонического, точнее - вокально-симфонического монументального произведения. Речь идет о Второй симфонии Эдгара Оганесяна. Композитор - автор трех симфоний, и каждая из них име-

ет свой особый замысел и самобытную композицию. Вторую симфонию-ораторию для большого симфонического ансамбля и голоса сопрано автор назвал «Stabat mater dolorosa» («Стояла мать скорбящая») - и посвятил памяти Паруйра Севака. В основе симфонии - музыкальные отрывки, написанные для снятого режиссером Эдмондом Кеосаяном фильма «Звезда надежды» («Мхитар Спарпет»). И хотя между идейными замыслами фильма и симфонии нет абсолютно никакой общности, на драматургическую структуру симфонии оказал воздействие чисто кинематографический принцип кадрового формопостроения, отрывочного, мозаичного развития. Это те «упущения», за которые в свое время и симфония, и ее автор после премьеры подверглись самой острой критике. Однако единое звучание симфонии придают разнообразные лейттематические проведения, а также *attaca* переходы⁹ между отдельными частями, благодаря которым общее развитие симфонии воспринимается как целостное строение, разворачивающееся на одном дыхании.¹⁰

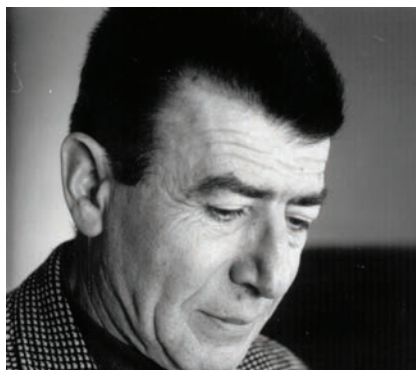
С точки зрения освоения новейших композиционных приемов и собственного языкового мышления, так же, как и самобытного восприятия национального, находим блестящие примеры их применения в произведениях Тиграна Мансуряна и его единомышленников того же поколения. В то время как они с ненасытным любопытством изучали и воодушевлялись новейшими выразительными средствами, композиционными техниками и стилями письма западного авангарда, пытаясь подчинить все это собственным представлениям восприятия национального, происходит одно событие, которое коренным образом меняет их представления об искусстве, о предназначении художника и о выразительности музыкальных средств.

В 1967-м году Ереван посещает человек необыкновенного таланта и одаренности, неординарного поведения, истинный художник, гений... Сергей Параджанов. Его фильм «Тени забытых предков» уже успел завоевать и потрясти весь мир киноискусства, а он принял решение свой следующий фильм - «Саят-Нова» (рабочее название фильма «Цвет граната») - снять в Армении. Согласно заранее достигнутой договоренности, автором музыки фильма дол-

⁹ Переход, позволяющий начинать следующую часть сразу, без перерыва в звучании.

¹⁰ Об этой Симфонии более подробно См. Мовсисян Ц., Камерно-инструментальные и симфонические произведения Эдгара Оганесяна. Ер.: Ирановедческий кавказский центр, - 2012, сс. 142-153 (на арм.яз.).

жен был быть Андрей Волконский, однако последний по каким-то причинам отказывается от этого предложения, и Параджанову советуют обратиться к Тиграну Мансуряну. Композитором фильма становится Мансурян, а окончательное звуковое оформление



Юрий Аршакович Арутюнян (1944-2019)

осуществляют сам Сергей Параджанов, композитор Тигран Мансурян, звуковой оформитель Юрий Арутюнян и звукооператор Юрий Саядян. Юрий Арутюнян был одним из немногих, кому довелось бок о бок работать с Мастером, до последнего момента выявляя для себя тайны и возможности высокого киноискусства.

«Цвет граната» стал той отправной точкой, после которой, как и у многих других армянских композиторов, творческий путь Юрия Арутюняна начал развиваться в двух параллельных направлениях. «Эти параллельные реальности иногда пересекались, взаимно обогащая друг друга. Одной из параллелей был внутренний мир композитора-индивида, его собственный творческий путь, где автор является хозяином всего: эстетики, философии, предпочтенных им теоретических систем. Другая параллель связана с его жизнедеятельностью в кино, где нет никаких преград, границ, классических законов и традиций. Здесь композитор может позволить себе все, что нужно для реализации фильма».¹¹

Композитор Юрий Арутюнян – автор музыки к более чем семи десяткам художественных, документальных и мультипликационных фильмов и около двух десятков произведений академических жанров: симфоний, симфонических зарисовок, квартетов, камерно-инструментальных и камерно-вокальных произведений, хоровых произведений. В жизни Юрия Арутюняна параллель киномузыки стала преобладающей.

Первыми были фильмы Дмитрия Кесаянца «Человек из «Олимпа» и «Солдат и слон». Затем последовали фильмы Альберта Мкртчяна - «Лучшая половина жизни», «Веселый автобус». В фильмах Арнольда Агабабова, Сурена Бабаяна,

¹¹ См. Мовсисян Ц. Юрий Арутюнян: Параллели жизни, Ер.: 2014, с. 13 (на арм. яз.).

Вигена Чалдраняна и многих других композиторов каждый раз находит новые впечатляющие музыкальные решения, которые остаются в памяти зрителя. Особой творческой удачей было сотрудничество с Робертом Саакянцем - создание музыки для мультфильмов последнего. Первым в этом ряду был мультфильм «Как медвежата кормили кита», потом была написана музыка к мультфильмам, созданным на основе любимых армянских сказок - «Пёс и кот», «Ленивый», «Смерть Кикоса» и другие. Но в этом ряду особое место занимает мультфильм «Музыка», который своим тонким нравственно-психологическим, эстетическим посылом будто перебрасывает мост к гармоничной реальности «Карандаша и ластика» Шнитке.

Таким образом:

- Под тоталитарным идеологическим контролем, господствовавшим в советском искусстве 60-70-х годов, киномузыка была для многих композиторов единственной возможностью самовыражения и средством существования.

- Жанр киномузыки был лабораторией для осуществления самых смелых идей и экспериментов, которые в дальнейшем применялись в «серьезных» произведениях этих же авторов как характерные элементы языкового мышления автора.

- Жанр киномузыки сосуществовал бок о бок с музыкальными академическими жанрами как параллельная реальность.

- Благодаря деятельности талантливых и преданных композиторов поколения 60-70-х в области киномузыки, коренным образом изменилось отношение к этой сфере искусства, так как и здесь все определяет дарование, данное свыше.

1948 ГОД: КОМПОЗИТОР И ИДЕОЛОГИЯ

Вместо вступления я решила начать свою статью двумя своеобразными эпиграфами, предложив как бы предваряющую саму статью «информацию к размышлению».

Первый – это прямая цитата, точнее, риторический вопрос, заданный замечательным писателем Сергеем Довлатовым: «Мы без конца проклинаям товарища Сталина и, разумеется, за дело. И все же я хочу спросить: кто же все-таки написал четыре миллиона доносов?»¹

Второй (уже из области музыки) – связан с образно-смысловым подтекстом Девятой фортепианной сонаты великого русского «композитора-провидца» Александра Скрябина. «Эта соната – воплощенное зло», – так охарактеризовал облик сочинения сам композитор (впоследствии современники называли ее «Черная месса»). И вот что удивительно: «темы зла» в сонате нет, есть две «темы добра», которые медленно, постепенно начинают «искажаться» как бы под воздействием дыхания зла. Иными словами, мы не слышим «зло» в виде темы, образа, персонажа, но мы ощущаем и наблюдаем его воздействие.

Этот мучительный, тягостно-напряженный процесс «деградации» добра неумолимо восходит к кульминации, триумфу «зла», когда прекраснейшая, поначалу тонкая и трепетная музыка превращается в марш – жанр, который Скрябин (композитор-индивидуалист) яростно ненавидел. Ненавидел за то, что, маршируя, все идут в ногу.

А ведь спустя всего лишь чуть больше десяти лет (в 1918 году) Владимир Маяковский уже напрямую написал в своем стихотворении «Левый марш»: «Кто там шагает правой?левой!левой!левой!»² Страшное предвидение Скрябина! И оно, думается, имеет прямое отношение к теме данной статьи.

Итак, знаменитое Постановление ЦК ВКП(б) 1948

¹ Довлатов С. Зона. Записки надзирателя. М.: Азбука, 2009, с.26.

² Маяковский В. Полное собрание сочинений. В 13-ти тт. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1956.



Дмитрий Дмитриевич Шостакович
(1906-1975)

года³, которому предшествовало трехдневное совещание в Зале Центрального Дома композиторов. На этом совещании выступило 30 ораторов: композиторов, музыковедов, исполнителей. Причем зал Центрального Дома композиторов не мог вместить всех желающих принять участие в

обсуждении. Полный текст всех выступлений в виде протоколов был опубликован в том же 1948 в виде отдельной брошюры.⁴

Катастрофические последствия этой вехи в истории музыки XX века в общих чертах, казалось бы, всем известны. А вот достаточно ли глубоко они осмыслены? И что привело к этим событиям и подготовило проведение этого пресловутого совещания в Центральном Доме композиторов и последовавшего за ним грозного Постановления ЦК ВКП(б)?

Ведь никогда еще стены этого зала не были свидетелями столь резкой критики. Под ударом оказались Дмитрий Шостакович, Сергей Прокофьев, Арам Хачатурян, Виссарион Шебалин, Николай Мясковский. Но, пожалуй, больше всего досталось Шостаковичу. Порицание Шестой, Восьмой, Девятой симфоний, Второй фортепианной сонаты, оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (за исключением финального акта) было почти единодушным, из Седьмой симфонии одобряли лишь первую часть.

Как же так? Ведь речь шла о цвете и гордости советского искусства! И все те, кто попал под удар, до рокового января 1948 года получали признание на самом высоком государственном (подчеркиваю – государственном!) уровне, все, без исключения, были отмечены престижнейшими званиями, премиями и наградами.

Давайте вспомним наиболее известных.

Дмитрий Шостакович к тому времени уже лауреат трех (!) Сталинских премий 1941, 1942 и 1946 годов, про-

³ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели», газета «Правда» от 11 февраля 1948 года.

⁴ Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М.: Правда, 1948, 172 с.

фессор (1939), Народный артист РСФСР (1947), награжден орденом Ленина (1946) и орденом Трудового Красного Знамени (1940).

Прокофьев к тому времени имел пять Сталинских премий (1943, трижды в 1946 и одна - 1947), народный артист РСФСР (1947), награжден орденом Трудового Красного Знамени (1943), член Шведской королевской музыкальной академии (1947).

Арам Хачатурян к тому времени обладатель трех Сталинских премий (1941, 1943, 1946), ордена Ленина (1939), ордена Трудового Красного Знамени (1945) и почетного звания Народного артиста РСФСР (1947).

Николаю Мясковскому тоже к тому времени уже трижды была присуждена Сталинская премия (1941, дважды в 1946), звание Народного артиста СССР (1946) и ученая степень доктора искусствоведения (1940).

Виссарион Шебалин к тому времени уже дважды лауреат Сталинской премии (1943 и 1947), Народный артист РСФСР (1947), награжденный орденом Ленина (1946) и орденом Трудового Красного Знамени (1944), ректор Московской консерватории, доктор искусствоведения (1941).

Даты получения всех этих почетных регалий отмечаются не случайно: все они были вручены до того (некоторые – практически непосредственно перед тем), как неожиданно «грянул гром».

Но, оказывается, у «грянувшего грома» была своя предыстория, и предыстория весьма примечательная, которая стала раскрываться только тогда, когда начали получать известность факты и документы, поначалу скрытые под грифом «Совершенно секретно» – «СС».

И вот здесь неожиданно появляется новое имя – Александр Борисович Гольденвейзер. Наверное, многим оно знакомо, потому что имя почти легендарное.

А.Б. Гольденвейзер - создатель одной из крупнейших советских пианистических школ. Среди его учеников немало прославленных имен: Самуил Фейнберг, Татьяна Николаева, Григорий Гинзбург (тот самый, что долгие годы носил титул «Безупречного листианца»), знаменитый Дмитрий Башкиров, блистательный Лазарь Берман и многие другие, всего более двухсот. Профессор, доктор искусствоведения, Народный артист СССР, лауреат Сталинской премии, награжденный орденами Ленина и Трудового Красного Знамени, заведующий кафедрой специального фортепиано, дважды занимавший пост ректора Московской



Александр Борисович Гольденвейзер
(1875-1961)

консерватории. Автор ряда статей и докладов по вопросам пианизма и музыкального образования, а также редакций фортепианных произведений Баха, Моцарта, Бетховена, которые используются в нашей повседневной практике и по сей день. Кроме того, Гольденвейзер принадлежал к

довольно узкому кругу друзей великого Льва Николаевича Толстого, с которым нередко играл в шахматы. Более того, он присутствовал при кончине писателя на станции Астапово и был в числе тех, кто подписал его завещание. Действительно, «легенда»!

Какое отношение имел этот именитый, прославленный музыкант к событиям 1948 года? Оказывается, самое прямое.

Дело в том, что Александр Борисович Гольденвейзер, личность творческая и разносторонняя, был еще и довольно активно работающим композитором. Он является автором трех опер («Пир во время чумы», «Певцы», «Вешние воды»), камерно-инструментальных ансамблей, фортепианных пьес, романсов (всего свыше 40 музыкальных произведений). И его композиторский почерк был достаточно традиционен. Естественно, что, представляя свои сочинения в Организационный комитет Союза композиторов СССР (председатели – Рейнгольд Gliэр и Арам Хачатурян, один из членов – Дмитрий Шостакович, в то время бывший еще и Председателем Правления ленинградской композиторской организации), он не получал в свой адрес той оценки, на которую, по его мнению, имел полное право рассчитывать.

Вот тогда-то Александр Борисович и написал докладную записку на имя начальника Управления агитации и пропаганды ЦК ВКП(б), а затем, всего лишь два дня спустя, выступив с докладом (расширенным вариантом своей докладной записки) на совещании деятелей советской музыки, послал этот второй, усиленный, вариант уже на имя Андрея Жданова, который, как известно, в то время был главным ответственным по линии ЦК за идеологию.

Приведем отдельные выдержки из выступления А. Гольденвейзера.

Первая: «Когда я слушаю грохочущие фальшивые сочетания современных симфоний и сонат, я с ужасом чувствую – страшно сказать – что этими звуками более свойственно выражать идеологию вырождающейся культуры Запада, вплоть до фашизма, чем здоровую природу русского, советского человека». Вторая: «Герои «Войны и мира» Прокофьева поют «на интернациональном музыкально-модернистском «воляпюке».⁵ Третья цитата: «В Союзе всем руководит замкнутая группа из нескольких композиторов, оторванная от всей композиторской массы».⁶

Ситуацию подогрело еще одно послание в ЦК. Конечно, ее автор – Николай Шерман – фигура, по масштабу несопоставимая с фигурой Гольденвейзера. Но все же он музыкант (пианист и музыкальный критик), публиковался во многих журналах и вплоть до 1941 года преподавал (ни много ни мало) в Московской консерватории на кафедре общего фортепиано. Правда, по возвращении консерватории из эвакуации (1943) новое руководство – ректор В.Шебалин – Н.Шермана к работе не пригласило. То есть, Н.Шерман тоже был обижен, недооценен.

Неудивительно, что здесь во главу угла было поставлено обвинение композиторов в «музыкальном интеллектуализме» (имена, по сути, те же: Мясковский, Шостакович, Прокофьев, Шебалин). Цитирую: «После назначения Шебалина директором Московской консерватории возникли новые возможности для осуществления идейно-художественных принципов этих музыкантов... В настоящее время все основные вопросы музыкального руководства решаются не руководящими работниками Комитета по делам искусств, а ведущими композиторами Мясковским, Шостаковичем, Прокофьевым, Шебалиным». Или: «В своей подготовке композиторских кадров все наши консерватории следуют по путям, указанным из основного музыкального центра страны – Московской консерватории с ее ведущими композиторами. Под лозунгом развития музыкального языка у нас ... раболепное следование декадентскому творчеству Стравинского, Малера и неуклонное вы-

⁵ воляпюк - международный искусственный язык, созданный в 1879 году немецким католическим священником Иоганном Шлейером, в переносном смысле (а именно так употребляет его Гольденвейзер) означает «набор непонятных слов; абракадабра»).

⁶ Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М.: Правда, 1948, сс.54-59.

полнение творческих приемов наших композиторов-«интеллектуалистов» (те же имена)...».⁷ Предлагаю сравнить вышесказанное с текстом будущего Постановления ЦК. Цитирую: «Оргкомитет Союза советских композиторов превратился в орудие группы композиторов-формалистов, стал основным рассадником формалистических извращений... Руководители Оргкомитета ... захваливают модернистские произведения, не заслуживающие поддержки, а работы, отличающиеся своим реалистическим характером, объявляются второстепенными и третируются...».⁸ Перекличка весьма заметна.

Конечно же, дело было не только в этих «докладных», которые так и хочется назвать «доносами». Но именно они послужили своего рода толчком, стимулом к последующей расправе, тем более что попали они на благодатную почву. Напомню фразу Сталина, сказанную им в 1946 году после просмотра второй серии фильма Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный»: «У нас во время войны руки не доходили, а теперь мы возьмемся за всех вас как следует».

Первый залп по инакомыслящим был дан в области литературы, это Постановление Оргбюро ЦК «О журналах «Звезда» и «Ленинград»⁹ и доклад Андрея Жданова¹⁰, в котором Михаил Зощенко был охарактеризован как «подонки литературы», а поэзия Анны Ахматовой – «совершенно далёкой от народа». В марте 1947 года к ним присоединили Бориса Пастернака, которого обвинили «в прямой клевете на новую действительность». Второй залп – по философии: знаменитая дискуссия в июне 1947 года.¹¹

Не могу категорично утверждать, но все же склоняюсь к мысли, что два «музыкальных доноса» немало способствовали тому, что следующий залп был направлен в сторону музыкального искусства. И этот последний залп оказался особенно примечателен. Ведь званием «формалистов» были заклеены действительно лучшие

⁷ Власова Е. Неизвестные факты творческой биографии Д.Шостаковича и А.Хачатуряна в свете Постановления ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В.Мурадели» – Материалы международной научной конференции «Армяно-российские культурные связи». Гюмри, 2008.

⁸ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели», газета «Правда» от 11 февраля 1948 года.

⁹ Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» от 14 августа 1946 года.

¹⁰ Доклад т.Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», газета «Правда» от 21 сентября 1946 года.

¹¹ Философская дискуссия 1947 года (январь, июнь 1947 г.) — публичная научная дискуссия общесоюзного масштаба в советской философии.

композиторы страны: Дмитрий Шостакович, Сергей Прокофьев, Арам Хачатурян, Виссарион Шебалин и Николай Мясковский. То, что список возглавил весьма средний композитор Ванно Мурадели, выглядит всего лишь историческим анекдотом, по сути, он и его опера послужили только поводом.

Итак, знаменитое совещание. Несколько наиболее примечательных цитат.

А.А.Жданов цитирует статью в «Правде» «Сумбур вместо музыки»¹², январь 1936 (о «Леди Макбет...»): «Автору пришлось заимствовать у джаза его нервную, судорожную, припадочную музыку, чтобы придать «страсть» своим героям... И все это грубо, примитивно, вульгарно... Музыка крикает, ухает, пыхтит, задыхается, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены. И «любовь» размазана во всей опере в самой вульгарной форме.... Он (композитор) словно нарочно зашифровал свою музыку, перепутал все звучания в ней так, чтобы дошла его музыка только до потерявших здоровый вкус эстетов-формалистов». Сейчас ясно, что осужденное двенадцать лет назад направление в музыке живет, и не только живет, но и задает тон советской музыке».¹³

Юрий Шапорин: «Нечего греха таить, было чрезвычайно сильным воздействие музыкальных идей, пришедших к нам из-за рубежа. В Ленинграде с начала 20-х годов советские оперы вообще не ставились, классический репертуар игнорировался, ставились «Саломея» Р.Штрауса, оперы Кшенека, Берга. Это обстоятельство чрезвычайно отрицательно сказывалось на оперном творчестве советских композиторов. И, может быть, я не погрешу против истины, если скажу, что те крупные недостатки и пороки, которые мы находим в операх «Нос» и «Леди Макбет», можно объяснить тем, что музыкальное сознание советских композиторов долгое время было в плену модернизма.

Надо сказать, что идея речитативно-декламационной оперы... возникла потому, что так называемая оперная реформа Вагнера все еще продолжает давить на сознание многих критиков. А между тем у Вагнера ... все шиворот-навыворот: то, что должны в опере исполнять голоса, передается в оркестр и наоборот».¹⁴

¹² См. «Сумбур вместо музыки», газета «Правда» от 28 января 1936 года.

¹³ Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М.: Правда, 1948, с.9.

¹⁴ Там же, с.16.

Вано Мурадели: «У нас ситуация сложилась так: если западным гражданам нравится чья-либо музыка, то мы должны посылать эти произведения; если не нравится, мы не должны посылать. Почему же мы должны идти на поводу у западных вкусов, почему мы не должны посылать на Запад те сочинения, в которых ярко выражены наши советские, демократические черты? Почему? Я считаю это нашей ошибкой. Я не хочу, как советский музыкант, чтобы наши недостатки расценивались за границей, например, в Америке, как наши достижения. Пусть лучше ругают там наши достижения, но мы именно с ними, с достижениями, должны там выступать (И докладчиком предлагается естественный вывод – И.З.). Нужно пересмотреть политику распространения наших музыкальных сочинений на Западе».¹⁵

Владимир Захаров, композитор-песенник, музыкальный руководитель Государственного академического русского народного хора имени М.Е.Пятницкого, идею Вано Мурадели горячо поддержал: «Некоторые из этих композиторов считают, что они пользуются успехом за границей. Например, 8-я, 9-я, 7-я симфонии Шостаковича будто бы за границей рассматриваются как гениальные произведения. Но давайте спросим, кем рассматриваются? ... Помимо реакционеров, против которых мы боремся, помимо бандитов, империалистов и так далее, там есть и народы. Интересно, у кого же эти сочинения там пользуются успехом? У народов? Я могу на это ответить совершенно категорически – нет, и не может быть... Я считаю, что с точки зрения народа 8-я симфония Шостаковича – это вообще не музыкальное произведение, это произведение, которое к музыкальному искусству не имеет никакого отношения. К сожалению, обстановка в Союзе композиторов и в музыкальной общественности такова, что невозможно было бы говорить такими прямыми словами, какими я говорю здесь... Это считалось бы «дерзким посягательством», выступлением против высших достижений музыкального творчества».¹⁶

Тихон Хренников: «Когда наши газеты, центральная пресса, писали о главных сочинениях советского музыкального искусства, о расцвете советской музыки, обычно назывались четыре фамилии, максимум пять – Прокофьев, Шостакович, Мясковский, Шебалин, Хачатурян... Эти люди оказались в некоем привилегированном положении: они

¹⁵ Там же, с.19.

¹⁶ Там же, с.21.

были совершенно выключены из сферы критики... Наша пресса часто некритически перепечатывала любые высказывания американской критики по поводу нашей музыки... Вспомните, что написали там о 7-й симфонии Шостаковича – мол, это архигениальное произведение. Это кружило голову нашим композиторам.

Сыграли, например, 6-ю симфонию Прокофьева. Мне, например, не понравились 1 и 2 части. И у многих сложилось единодушное мнение, что они неудачны. Или в отношении Арама Хачатуряна – также сложилось единодушное мнение, что первая его неудача – концерт для виолончели с оркестром, вторая – «Симфония-поэма». В СК даже было созвано совещание по поводу хачатуряновского Концерта. И не нашлось на совещании ни одного человека, который бы выступил с критическими замечаниями. Но ведь в кулуарах говорили, что это неудачное сочинение. Так что же, – наутро после концерта мы читаем в газете «Правда» заметку об исполнении этих произведений Прокофьева и Хачатуряна, где подано с большой помпой, будто это произведения большого значения, и что концерт прошел с большим успехом. Успех, действительно был, аплодировали, но потому, что это были сочинения композиторов, которых любят (Неужели? Так, значит все-таки любят? – И.З.), рады, когда они появляются».¹⁷

Иван Дзержинский – композитор, награжденный орденом Ленина (1939). По рекомендации Шостаковича его опера «Тихий Дон» была включена в план Ленинградского Малого театра оперы и балета, в октябре 1935 года она была поставлена и вскоре вошла в репертуар многих музыкальных театров страны. Но вот что примечательно: первое издание клавира оперы вышло с посвящением Дмитрию Шостаковичу. Однако при втором издании клавира Дзержинский (под влиянием разгромной статьи о Шостаковиче «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда») свое посвящение снял. Из выступления И.Дзержинского: «Мне кажется, что погоня за оригинальностью ложна и является одной из причин, которая привела к такому кризису. Вот и у нас есть такие «гениальные» композиторы, которые знают, что если с них снять их «оригинальность», то их бездарность вылезет наружу; а так как композитор «оригинален», то его бездарности никто не замечает. Я считаю, что это совещание выведет на свежую воду эти темные пятна нашего бытия».¹⁸

¹⁷ Там же, сс.27-29.

¹⁸ Там же, с.31.

Арам Хачатурян, как и следовало ожидать, признал свои ошибки и упущения. Но – один из немногих! – посмел и в чем-то возражать. Например, цитирую: «Тут выступал с резкой критикой Хренников. Мне понравилось его выступление... Один упрек только я бы ему сделал: Когда он говорил о том, что прямой, честной критики в нашей среде не было, почему он пример честной и прямой критики не подал первый? Почему он так же, как и другие, высказывался по кулуарам?»¹⁹

Или: «Неужели советская симфоническая музыка не имеет абсолютно никаких достижений? В этом отношении выступление Захарова меня очень расстроило. Нельзя же всего Шостаковича брать под обстрел сразу... Или я тогда, простите, ничего не понимаю, или постараюсь понять в ближайшее время: разве Шостакович для советского симфонизма ничего не сделал?»²⁰

Павел Серебряков, известный концертирующий пианист, в то время ректор Ленинградской консерватории: «Опера Прокофьева «Война и мир» - я слышал эту оперу, она ничего не дает ни уму, ни сердцу, а ведь я музыкант... Спрашивается, для кого же написано это сочинение: для ограниченного круга людей или для народа? По-видимому, не для народа... И если за подобное произведение присуждается Сталинская премия, это дезориентирует композитора и общественность. Возьмем другие произведения Прокофьева. Вспомните его фортепианную сонату, за которую Прокофьев получил Сталинскую премию. Эта соната не отвечает требованиям, которые предъявляются к музыке нашим народом. И нужно проводить разграничения. Если этого не делать, то Шостаковичу, например, будет не ясно, на что ему ориентироваться. Следует показать, что такие-то его симфонии не являются тем, что нужно советскому народу, а другие симфонии или отдельные части являются положительным моментом в творчестве композитора.

Несколько слов о Хачатуряне. Надо прямо сказать, что первый его концерт для фортепиано – его лучший концерт, скрипичный – уже хуже, а последний виолончельный – совсем слабый. Отчего это произошло? Опять-таки оттого, что настоящей критики и разбора – не технологического, а идейного разбора направленности того или иного

¹⁹ Там же, с.34.

²⁰ Там же, с. 39.

произведения – у нас нет».²¹ Павел Серебряков имеет в виду 7-ю сонату Сергея Прокофьева, которая вот уже более полувека является одним из самых репертуарных произведений в концертных программах пианистов всего мира. Но для Серебрякова вот так, прямо и безапелляционно – «не отвечает требованиям, которые предъявляются к музыке» - и все.



Павел Алексеевич Серебряков
(1909-1977)

Виссарион Шебалин – один из немногих, пытающихся не только защититься, оправдаться, но и возразить. В ответ на обвинения в плохом воспитании консерваторской молодежи – «наши композиторы на демократическом фестивале в Праге заняли все первые места, несмотря на все те недостатки, о которых здесь говорили». Или в ответ на выступление Владимира Захарова: «Я понял из его выступления, что только он один понимает то, что такое русская песня. Но ведь Вам самому не раз указывалось на то, что ваша песня звучит беднее русской народной песни, что ваши интонации ограниченнее, бедней и подчас в вашем творчестве проступают черты нарочитого «псевдорусского» характера. Зачем же брать на себя такую смелость и выступать так безапелляционно? Есть люди и кроме вас, любящие русское народное творчество».²²

И еще один, пожалуй, самый смелый фрагмент из выступления Шебалина: «В связи со слухами о нашем обсуждении уже появилось известное паникерство, которое может привести к нежелательным последствиям. Уже в театрах снимают с афиш современные советские оперы, уже говорят, что из утвержденного плана Музыкального издательства следует вычеркнуть те фамилии, которые здесь звучали и были названы крамольными. Сегодня мне звонил один профессор консерватории и спрашивал, как у ректора: «Можем ли мы в Малом зале консерватории исполнять на показе сочинения все тех же, постоянно назы-

²¹ Там же, сс.42-44.

²² Там же, с. 80.

ваемых здесь, советских композиторов?»²³ Опять, как и в выступлении Арама Хачатуряна, «не в бровь, а в глаз»!

Александр Гольденвейзер: «За последние годы я часто высказывал свое отрицательное отношение к тому пути, по которому пошло большинство советских композиторов во главе со своими корифеями... Да, наши ведущие композиторы – имена их всем известны – нередко идут по пути, чуждому советскому слушателю». Затем следует прямой повтор фразы из его докладной в ЦК. «Когда я слушаю грохочущие фальшивые сочетания современных симфоний и сонат, я с ужасом чувствую – страшно сказать – что этими звуками более свойственно выражать идеологию вырождающейся культуры Запада, вплоть до фашизма, чем здоровую природу русского, советского человека. Нам следует как можно скорее отвыкнуть от гармонического сумбура и фальши в музыке».²⁴

Дмитрий Кабалевский: «Вчера тов.Хренников говорил о том, что, когда в Союзе композиторов обсуждался Виолончельный концерт Хачатуряна, никто не выступил с критикой этого сочинения, хотя очень многие оценивали его отрицательно. Но хочу напомнить такой факт: после первого исполнения этого концерта в газете «Культура и жизнь» появилась архихвалебная статья по адресу этого сочинения. А мы не привыкли рассматривать точки зрения, высказанные в газете «Культура и жизнь», как точки зрения дискуссионные, и, естественно, появление этой статьи не способствовало развитию дискуссии. Это был факт, с которым приходится считаться».²⁵ Вот, что называется, откровенное признание, прямо трогательное, что все деятели следуют установкам.

Опять Андрей Жданов: «Поскольку командные посты в советской музыке занимают названные здесь товарищи (те же пять фамилий – И.З.), поскольку доказано, что попытки их критиковать привели бы... к взрыву, к немедленной мобилизации всех сил против критики, следует придти к выводу, что именно эти товарищи создали ту самую невыносимую обстановку... Здесь говорили о новаторстве... Мне кажется, что последователи формалистического направления употребляют это словечко главным образом в целях пропаганды плохой музыки... А «новаторство» формалистов, к тому же, вовсе и не ново, поскольку от этого

²³ Там же, с.84.

²⁴ Там же, сс.54-55.

²⁵ Там же, с. 129.

«нового» отдает духом современной упаднической буржуазной музыки Европы и Америки. Если требуют от слушателя, чтобы он расхваливал музыку грубую, ... основанную на атональностях, на сплошных диссонансах, когда консонансы становятся частным случаем, а фальшивые ноты – правилом, ... то все это грозит ликвидацией музыки, так же, как кубизм и футуризм в живописи представляют из себя установку на разрушение живописи».²⁶

В заключение музыку пятерых «заблудших» Жданов сравнил со звуками бормашины и «музыкальной душегубки».²⁷

И, наконец, Антон Басс-Лебединец, автор патриотических песен и маршей, хоровой дирижер, впоследствии (с 1951) ректор Харьковской консерватории, сказал: «Речь Андрея Александровича Жданова глубоко меня взволновала, не только взволновала, но и потрясла. Разве можно сейчас прибавить к ее содержанию хотя бы одно слово! Сейчас для нас с предельной очевидностью стало ясно, что нужно делать. ... Вот почему мы сегодня должны быть особенно благодарны нашей партии за то, что она вовремя, в момент нашего заболевания, правильно поставила диагноз и указала верный метод лечения. Мы, украинцы, счастливы, что находимся в рядах полков, неуклонно идущих к сияющим вершинам коммунизма, в рядах народов, ведомых нашим великим вождем, нашим другом и учителем, отцом родным, великим и любимым Сталиным».²⁸

После такой «оптимистической» ноты приведу в заключение этого раздела выдержки из статьи композитора Мариана Викторовича Коваля, как бы подводящие итоги совещания и посвященные персонально Дмитрию Шостаковичу.

«О цикле «Афоризмы» – «их с полным основанием можно назвать отвратительными», опера «Нос», где «декадентство, формализм и урбанизм нашли наиболее полное и крайнее выражение». Что же касается оперы «Леди Макбет», то в ней «Шостакович лишь изредка дразнит слушателей подобием человеческих звучаний».²⁹ Первый фортепианный концерт и Прелюдии названы «какофонией», разрушением мелодии и гармонии». А романсы на стихи

²⁶ Там же, с.132.

²⁷ Там же, с.143.

²⁸ Там же, сс.150-155.

²⁹ Коваль М. Творческий путь Шостаковича. Журнал «Советская музыка», 1948, N2, с.54, 59.

Пушкина – это прямое свидетельство того, что «Шостакович – композитор с недоразвившимся мелодическим даром» и что он «убивает пушкинскую поэзию».³⁰ Резюме М.Ковалья: «Многие годы творчества Шостаковича прошли преимущественно на холостом ходу..., он не дал своей Родине того, чего ждала она от его большого дарования».³¹

А затем – грянул гром: вышло Постановление ЦК ВКП(б). Сам текст этого знаменитого Постановления, которое было опубликовано 11 февраля 1948 года, думаю, многим известен. Но были в нем и «уточняющие» пункты, которые тогда не были опубликованы. Назову хотя бы некоторые: 1. Организационный комитет Союза композиторов назван «рассадником формалистического, антинародного направления в современной музыке», обвинен в «зажиме критики и самокритики», в содействии «безудержному восхвалению произведений небольшой группы композиторов в угоду приятельским отношениям»; 2. Ввиду вышеизложенной критики Организационный комитет СК и его президиум был распущен, Арам Хачатурян и Вано Мурадели отстранены от руководящей работы. Председателем нового Оргкомитета СК назначен Борис Асафьев, в секретариат вошли Тихон Хренников (генеральный секретарь), Мариан Коваль и Владимир Захаров (как видим, самые активные из обличителей). 3. Состав музыкальной секции Комитета по Сталинским премиям был заменен (председателем и заместителем были назначены все те же Борис Асафьев и Тихон Хренников).

А что же было потом?

Потом в первые же дни после опубликования Постановления состоялся примечательный разговор по телефону Н.Мясковского с С.Прокофьевым (свидетель – присутствовавшая при разговоре Е.Я.Федоровская). Н.Мясковский как-то сразу стал сух, официален, начал отвечать односложно, затем несвойственным ему холодным тоном сказал в телефон: «Это Ваше личное дело, и Вы поступайте, как считаете нужным. Мне оправдываться не в чем». Речь шла о письме, в котором наиболее крупные музыкальные деятели (композиторы) выражали согласие с постановлением партии. Среди них были Прокофьев и Шостакович, а вот подпись Мясковского, как известно, там так и не появилась.

³⁰ Коваль М. Творческий путь Шостаковича. Журнал «Советская музыка», 1948, N3, с.37.

³¹ Коваль М. Творческий путь Шостаковича. Журнал «Советская музыка», 1948, N4, с.19.

Ну и как водится, плодами этого постановления не преминули воспользоваться ретивые карьеристы и выдвиженцы на ниве музыкального искусства, не обладающие каким бы то ни было профессиональным кругозором. Их девизом стал приоритет



Сергей Сергеевич Прокофьев (1891-1953)

«песенного жанра» с его опорой на поддающийся цензурному надзору текст. И состоявшийся в апреле того же 1948 года Первый Всесоюзный съезд советских композиторов завершился безоговорочной победой этих так называемых «песенников».

Кстати, участвовать в работе этого внеочередного съезда Союза композиторов Шостакович не собирался. Потому что, вроде бы, «приболел». Направил съезду письмо с извинениями. Извинения были отклонены. Более того, съезд заявил о намерении созвать консилиум с целью диагностики заболевания. И Шостакович отправился на съезд. А там его сразу же предупредили, чтобы готовился к публичному покаянию. И когда он уже шел к трибуне, ему в руку сунули готовый текст речи. Ну что ж, он монотонно пробубнил ее в микрофон.

Интересно, что на съезде один музыковед, провинившийся тем, что по наивности написал хвалебную книгу о Шостаковиче, в униженном отчаянии заявил, что ноги его не было никогда в доме Шостаковича. Подтвердить это заявление он попросил композитора Юрия Левитина. И тот охотно «с чистой совестью» показал, что данный музыковед никогда не дышал тлетворным воздухом квартиры «главного формалиста».³²

«Так кто же все-таки написал четыре миллиона доносов?» – спрашивает Сергей Довлатов.

И действительно, как же случилось, что среди всех участников пресловутого совещания в зале Союза композиторов, ведь там собрались самые известные композиторы, исполнители, музыковеды, то есть музыкальная элита, а потом и в зале съезда не нашлось никого (вернее, почти никого), кто не включился бы с упоением в травлю и

³² Джулиан Барнс. Шум времени. Санкт-Петербург: Азбука, 2017, с.93.

шельмование представителей «цвета современной композиторской школы»?

Как получилось, что одним из главных гонителей Прокофьева выступил, например, его бывший однокурсник, многолетний близкий друг, композитор и крупнейший советский музыковед, всеми почитаемый Борис Асафьев? Сославшись на плохое самочувствие, Б.Асафьев лично не присутствовал на Первом съезде советских композиторов 1948 года, но прислал письменный текст своей речи. Он был зачитан с трибуны, и в нем творчество «формалиста» Прокофьева приравнялось к фашизму. Именно Асафьев, по поручению Жданова, редактировал то самое знаменитое Постановление ЦК, в котором, кстати, он сам назначался председателем Оргкомитета Союза композиторов. Еще одна «информация к размышлению».

Многие могут печально констатировать: «время было такое». Действительно, нам легко рассуждать и осуждать, живя в другую эпоху. Но у нас есть право «размышлять».

Почему так горячи и самозабвенны были эти жесткие наскоки-обвинения коллег? Не потому ли, что при возникшей возможности встать под прикрытие и защиту Марша (все в ногу! – напомним, по Скрябину, именно марш, когда «все в ногу», и есть кульминация «зла») появился редкий шанс наконец-то самоутвердиться. И, уже не боясь ответственности за сказанное (мы же теперь вместе, «все в ногу»), смело выплескивать обвинения в адрес «прежних неприкасаемых» (шутка ли, все – сталинские лауреаты!). Другое дело, что скрытой подоплекой этих обвинений нередко были неудовлетворенное честолюбие, обиды прошлого, внутренний антагонизм или, не побоюсь этого слова, просто зависть, основанная на упорном нежелании осознать различие масштабов, наличие таланта – в одном случае, и его отсутствие – в другом.

«Стучали все!» – говорит персонаж одной современной новеллы. Все, да не все! Именно поэтому отдадим должное столь впечатляющим в общем контексте единичным фактам индивидуального сопротивления. Вот Виссарион Шebaлин, стойкий и мужественный, каким он был всегда и в должности ректора Московской консерватории, посмевавший возражать и задавать неудобные вопросы. А вот и Николай Мясковский, отказавшийся подписать письмо-раскаяние. Вот и, казалось бы, смиренно принявший критику в свой адрес Арам Хачатурян, сделавший смелый выпад-обвинение в сторону резко нападавшего

Хренникова и посмевавший адресовать разгоряченному, переполненному залу «судилища» полный возмущения вопрос: «Разве Шостакович для советского симфонизма ничего не сделал?» И как же разворачивались события на ниве музыкальной культуры после выхода Постановления ЦК и после съезда? Рассмотрим ситуацию, сложившуюся после апреля 1948 и в 1949-51 годах. Перед нами история почти детективная.

Поначалу Постановление ЦК делало свое дело.

Лично для меня, пожалуй, здесь самое главное то, что в каждом из творцов поднял голову и заговорил – намного явственнее и требовательнее, чем раньше, – свой внутренний идеологический цензор (имею в виду так называемую самоцензуру). Так, композитор Гавриил Попов – один из самых многообещающих талантов своего поколения, ведущий представитель советского музыкального авангарда, до того – Заслуженный деятель искусств РСФСР (1947) и лауреат Сталинской премии (1946), – оставил в своем дневнике следующую запись: «Квартет закончил... Завтра отрежут мне голову... Найдут: «политонализм», «чрезмерную напряженность» и «переусложненность музыкально-психологических образов», «чрезмерную масштабность», «мирискусственничество», «западничество», «эстетство», «нехватку (или отсутствие) народности», «гармоническую изоциренность», «формализм», «черты декадентства», «недоступность для восприятия массовым слушателем» (следовательно, антинародность)...».³³ Замечательный перечень тогдашних клише, и удивительно точный, не правда ли? И Попов «эмигрировал», не в другую страну (это было тогда невозможно), а в музыку для кино (кстати, он является автором музыки к 25 фильмам). И действительно, многие композиторы тогда поневоле сменили стилистические и жанровые приоритеты: вместо симфонии появлялась оратория (она все-таки с текстом, а значит – ближе к народу), вместо квартета – песня. А все уже сочиненное (о, ужас!) в «опальных жанрах» зачастую оставалось почивать в творческих портфелях композиторов, дабы не подвергать риску автора. Именно так, например, поступил Шостакович со своими Четвертым и Пятым квартетами, Праздничной увертюрой и Первым скрипичным концертом.

А теперь уже поименно.

• **Сергей Прокофьев.** После причисления его к

³³ Ромашук И. М. Гавриил Попов: Творчество. Время. Судьба. М., 2000, 457 с.

«формалистам» многие его сочинения, в частности Шестая симфония, были запрещены, остальные – почти не исполнялись. Что же касается оперы «Война и мир», то здесь ситуация развивалась следующим образом. Премьера 1-й части оперы состоялась 12 июня 1946 года, то есть «до того!» (режиссёр – молодой Борис Покровский). 2-ю часть (по воспоминаниям дирижера С.Самосуда) предполагалось показать в следующем сезоне. Но полную постановку на сцене осуществить не удалось: ведь вышло постановление! Полная постановка оперы была осуществлена на сцене Ленинградского Малого оперного театра лишь в 1955-м и на сцене Большого театра в 1959 году. Иными словами, композитор свое произведение на сцене так и не увидел. Зато после постановления им написаны и исполнены: сюита для оркестра и детского хора «Зимний костёр» (1949) и оратория «На страже мира» (оба на текст С.Я.Маршака, 1950), за оба эти сочинения композитору была присуждена очередная Сталинская премия (1951), а также появилась увертюра «Встреча Волги с Доном» (1951). Собственно говоря, с начала 1949 года Прокофьев вообще почти не выезжал с дачи, но продолжал работать («для себя») над сонатой для виолончели и фортепиано, балетом «Сказ о каменном цветке» и симфонией-концертом для виолончели с оркестром. Кстати, последним сочинением, которое довелось композитору услышать в концертном зале, стала Седьмая симфония (но это уже был год 1952). Композитор работал и в день своей смерти, о чём свидетельствует запись даты и времени на рукописи с завершением дуэта Катерины и Данилы из балета «Каменный цветок».

• **Арам Хачатурян.** Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) стало для него, по его словам, сильнейшим потрясением, и композитор, по существу, замолк на много лет. Всего лишь три произведения были им написаны в эти годы. Вчитайтесь в названия – «Ода памяти Ленина» (1948), Сюита из музыки к фильму «Сталинградская битва» (1950) и «Торжественная поэма» (1950). А в 1954 году композитор получил звание Народного артиста СССР.

• **Виссарион Шебалин** сразу же после Постановления (в том же 1948-м) был снят с должности ректора Московской консерватории и как композитор тоже замолк на 6 лет (Соната для альты, 1954). К счастью, впоследствии он вернулся в консерваторию и продолжил работу на кафедре композиции. Приведем имена хотя бы некоторых его учеников разных лет. Это – Тихон Хренников, Оскар Фельцман,

Карен Хачатурян, Борис Чайковский, Александра Пахмутова, а также цвет последующего советского авангардизма – Эдисон Денисов и Софья Губайдулина.

• **Дмитрий Шостакович** фактически так и не вернулся в музыкальный театр, был уволен из Ленинградской консерватории по сокращению штатов. Вокруг композитора образовался своеобразный вакуум. Шостакович приобрел магнитофон и дома часто крутил запись своей Восьмой симфонии для тех, кто приходил к нему: гости обычно следили за движением музыки по партитуре, а сам автор «сидел у магнитофона и кое-где прибавлял и убавлял звучность» (из рукописи Эдисона Денисова «Записи о встречах с Шостаковичем»). На концертное исполнение он не надеялся.

Как известно, он публично раскаялся и твердо пообещал в ответ на обвинительные выступления: «Я буду снова и снова пытаться создать советские массовые песни».

И действительно, теперь в его творчестве явственно обозначились две линии, которые можно сравнить.

Первая линия – назову ее «линией исправления заблудшего», – музыка к фильмам «Молодая гвардия», «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина» и к трем фильмам-кинобиографиям, тоже далеко не шедеврам киноискусства – о селекционере И.Мичурине, хирурге Н.Пирогове, литературном критике В.Белинском. Понятно, что разработка характеров в этих фильмах начисто отсутствовала. Действие строилось по схеме четкого противопоставления добра и зла. И, конечно же, схематизм сценарной драматургии отражался на музыке, ей приходилось скрывать недостатки сценария, плоскую речь персонажей. Другое дело, что Шостаковичу это удавалось, но какой ценой! Так, он сам признавался: «Я очень устал от работы над «Белинским». Работа была утомительная...».

Добавлю к этому перечню еще три работы. Пожалуй, они еще более показательны. Это оратория «Песнь о лесах» (после специального постановления партии о лесонасаждениях с призывом к расширению лесных полос для борьбы с засухой, на тексты поэта-песенника Евгения Долматовского), Десять поэм для смешанного хора а capella на слова революционных поэтов (названия нескольких номеров нельзя не привести: «Смелей, друзья, идем вперед», «На улицу!», «Смолкли залпы запоздалые», «Они победили») и сочинение для хора и оркестра, которое поначалу

называлось «Кантата о партии», но потом получила не менее примечательный заголовок «Над Родиной нашей солнце сияет».

Вот тогда тон прессы резко изменился. Так, сразу же после исполнения оратории «Песнь о лесах» появилась масса положительных рецензий: критики писали «об утверждении радости созидательного социалистического труда, о том, что композитор теперь «ощущает развертывающуюся вокруг него жизнь и сам живет ею». Что же касается кантаты, то Арам Хачатурян метко (и, на мой взгляд, не без ироничного подтекста) назвал ее «апофеозом мажорного трезвучия», при этом отметив: «Сколько интереснейших находок в этой партитуре!» Ведь что ни говори, автором «апофеоза» был гениальный композитор...

Вторая линия, «своя», по сравнению с первой («линией исправления») удивляет малочисленностью – всего лишь окончание начатых ранее произведений: цикла «Из еврейской народной поэзии», Четвертого квартета и фортепианного цикла «Танцы кукол» (обработка для фортепиано семи номеров из своих ранних балетов). И все. И только после участия в работе жюри Международного конкурса Баха появляется стимул – в октябре 1950 начата работа над циклом «24 прелюдии и фуги».

Итак, Постановление сработало, выводы сделаны. Почему же я осмелилась назвать ситуацию, сложившуюся буквально спустя несколько месяцев после апрельского съезда Союза композиторов, историей, на первый взгляд, загадочной и даже почти детективной?

Дело в том, что уже в марте 1949 года Шостакович выезжает в США, где участвует в работе Конгресса в защиту мира, в ноябре 1950 – в Варшаву, для работы на Втором Всемирном Конгрессе сторонников мира, 21 декабря удостоен Государственной премии первой степени, в декабре 1952 – Государственной премии второй степени. А Прокофьев был награжден в 1951-м шестой Сталинской премией.

Поневоле напрашивается вопрос: как же это стало возможным, да еще так скоро? Дело в том, что произошло следующее.

Знаменательный день 16 марта 1949 года. В квартире Шостаковича зазвонил телефон: «С вами будет говорить товарищ Сталин» (свидетели разговора – жена композитора Нина и композитор Левитин, тот самый, который утверждал, что его друг-музыковед «никогда не дышал тлетворным воздухом квартиры главного формалиста»).

И Голос Власти с сильным грузинским акцентом поинтересовался, известно ли ему, что в Нью-Йорке намечается Всемирный Конгресс деятелей науки и культуры в защиту мира. «И что Вы по этому поводу думаете?» – «Думаю, Иосиф Виссарионович, что мир всегда лучше войны». – «Значит, Вы с радостью войдете в состав нашей делегации?» – «Нет, к сожалению, я не смогу». И дальше, после робких и неубедительных аргументов растерявшегося Дмитрия Дмитриевича, мол, «укачивает в самолете..., нет фрака...» Шостакович осмелился наконец-то сказать: «Положение у меня весьма непростое. Там, в Америке мои сочинения звучат постоянно, а у нас – нет. Мне будет трудно отвечать на провокационные вопросы американских корреспондентов». – «А почему Ваши произведения не исполняются?» – «Они запрещены, наряду с произведениями других композиторов». – «Кто запретил?» – «Главрепертком, еще в прошлом году, 14 февраля». – «Мы таких указаний не давали. (И после паузы) Это ошибка. Мы призовем к порядку товарищей цензоров...Ваши сочинения можно исполнять беспрепятственно. (И, после долгой паузы, весомое добавление) Как всегда».

Естественно, Шостакович дал согласие на поездку в США. И буквально на следующий день ему, как и другим композиторам, прислали документ, в котором Главреперткому объявлялся выговор, а запрет предписано считать отмененным. Подпись – Иосиф Сталин. То есть, запрет Главреперткома на исполнение произведений упомянутых в Постановлении опальных авторов продержался чуть больше года и в марте 1949-го был отменен самим Сталиным.

Однако, как всем нам известно, «за все надо платить». И Шостакович заплатил сполна, заплатил так, что, как он впоследствии признавался, «сам буквально сгорал от стыда».³⁴

Это случилось на открытом заседании Конгресса. Думаю, многие из современников композитора понимали, что большинство выступлений Шостаковича были написаны за него другими. Бумажки ему вручали заранее. Естественно, он в них даже не заглядывал. И читал свою речь быстро, монотонно и невразумительно, отчего только усиливалось впечатление, что текст он видит впервые.

Но на этот раз в зале сидел сам Николай Набоков,

³⁴ Барнс Джулиан. Шум времени. Санкт-Петербург: Азбука, 2017, с. 116.

который пристально глядел на него и с которым Шостакович всячески избегал встречаться взглядом. Несколько слов о нем. Николай Набоков – двоюродный брат знаменитого писателя Владимира Набокова, русский и американский композитор, педагог, писатель и культурный деятель. Познакомившись в Париже с Сергеем Дягилевым, он стал сочинять музыку для его «Русского балета», и это сотрудничество продолжалось до самой смерти Дягилева в 1929 году. Автор нескольких балетов, читавший лекции по музыке в США, впоследствии (с 1952) генеральный секретарь секции ЮНЕСКО в Париже, организатор музыкальных фестивалей в Берлине, Париже, Риме, Токио и других городах. И вот, пока переводчик переводил очередной абзац, Шостакович, замирая от волнения, прочитывал предстоящие страницы своей речи, узнавая о своих взглядах на музыку и на мир во всем мире. Здесь были и нападки на агрессивные действия кучки милитаристов, и на разворачивание американских военных баз, и на разработку новых видов вооружения. Ему предстояло рассказать о «справедливой критике формализма и космополитизма», а также «о своих собственных ошибках». Да, все верно, «ведь он утратил связь с народом и ориентировался на узкую прослойку музыкантов с извращенными вкусами».

Но потом, скользнув глазами дальше, Шостакович похолодел. Ему предстояло облить грязью величайшего композитора Америки – Игоря Стравинского! От своего имени – по чужому, заранее подготовленному тексту, – он должен был заклеить его, как предателя Родины, примкнувшего к клике реакционных музыкантов-модернистов. Стравинский на чужбине «проявил нравственную пустоту и своими высказываниями сам подтверждал бессмысленность и бессодержательность своего творчества». Затем он должен был перемывать кости Прокофьеву. Но «если Стравинский – безнадежный случай, то Прокофьев еще мог пойти верной дорогой».

И.Шостакович это прочитал. После финальной части – «о мире во всем мире» – он даже был награжден орденами участниками Конгресса. Задаваемые ему вопросы были вполне безобидны. Но тут, уже в самом конце, непринужденно поднялась элегантная мужская фигура – Набоков! Сказав со всей учтивостью, что он прекрасно понимает – композитор присутствует здесь как официальное лицо и высказанные им в его речи мнения есть мнения сталинского режима, он все же хочет задать пару вопросов Шо-

стаковичу не как участнику делегации, а как композитору композитору. «Разделяете ли вы огульное, желчное порицание западной музыки в советской печати?» – монотонное «Да, разделяю». – «Разделяете ли вы лично запрет на исполнение в советских концертных залах музыки Хиндемита, Шенберга и Стравинского?» – «Да, я поддерживаю такие меры». – «Вы лично согласны с теми оценками творчества Стравинского, которые прозвучали в вашей речи?» – «Да». «И, наконец, вы лично согласны с оценками, которые дал вашей музыке и музыке других композиторов товарищ Жданов?» – «Да, я лично согласен». – «Благодарю вас, – сказал Набоков и обвел глазами притихший зал. – Теперь все предельно ясно».³⁵



Игорь Фёдорович Стравинский
(1882-1971)

Вот, собственно, и все... Власть Марша. Постановление партии продержалось чуть больше года (с февраля 1948 по март 1949) – всего-то! Потом официально было отменено. Но его установки еще долгое время продолжали жить, ревностно (а вдруг?) воплощаемые в тогдашней концертной жизни так называемым «средним звеном». Но вот что, на мой взгляд, оказалось намного страшнее и опаснее: Постановление 1948 года проникло в души, продолжая корезить, пугать, ломать, унижать, как были изломаны и искорежены «темы добра» в провидческой Девятой Сонате Скрябина.

Перед нами – умело срежиссированная картина: «власти» напугают, пожурят, спустят вниз «установку» (пусть совсем ненадолго!), затем публично выскажут благоволение и всячески поощрят. Среднее звено – администраторы, местные руководители, многие не столь именитые коллеги, амбициозные музыкальные критики – еще долго будет топтать и притеснять, и притеснять самозабвенно, что называется, «от души». А в сердцах композиторов надолго затаится страх, страх «выбиться из марша, зашагать не в ногу».

В заключение добавлю, что вся эта история, бесспор-

³⁵ Барнс Джулиан. Шум времени. Санкт-Петербург: Азбука, 2017, с. 119.

но, заслуживала своего «памятника». И она его получила. Им стала кантата Шостаковича «Антиформалистический раек». Кантата эта явилась нам словно из «небытия» (лишь в 1989 году) как тайное, неподцензурное сочинение, несколько десятков лет в архивах композитора ожидавшее своего исполнения. Эта сатира на уже знакомое нам совещание деятелей «советской» музыки 1948 года запечатлела абсурдный образ одного из самых страшных и поучительных периодов советской истории.

Думаю, история эта поучительна не только для всех участников былого совещания, многим из которых ох как бы хотелось навсегда стереть из исторической памяти все высказанное ими с таким запалом. Поучительна она и для нас с вами. Воспользуюсь словами одного из моих любимых писателей Фазиля Искандера: «Человек должен быть порядочным, и это осуществимо в любых условиях, при любой власти. Порядочность не предполагает героичности, она предполагает неучастие в подлости».³⁶

³⁶ Искандер Ф., Афоризмы и цитаты - [https:// цитаты.рус/people/id/3387](https://цитаты.рус/people/id/3387)

ПАРАДОКС ЭДВАРДА МИРЗОЯНА, ИЛИ «БЛАГОДАРЯ И ВОПРЕКИ» СОВЕТСКОМУ СТРОЮ...

Предисловие

В настоящей статье автором решено представить на суд читателей размышления, которые являются результатом осознанных и неосознанных внутренних поисков и сомнений долгих лет. Когда после революции 2018-го года в Ереванской государственной консерватории возникла такая благоприятная атмосфера, что новое руководство вуза почувствовало необходимость реформ по ряду направлений, в частности в научном, автором было сдано в ректорат письменное ходатайство, которое было озаглавлено: «Моя мечта». На нескольких листках была обоснована актуальность междисциплинарных исследований в музыковедении и важность создания Центра междисциплинарных специализаций, на что с готовностью откликнулось руководство вуза, и весной 2019-го года по решению Учёного совета при кафедре истории и теории исполнительского искусства было положено начало работе Центра.

Композитор Эдвард Мирзоян, атеист по собственному определению, нередко говорил: «Бог есть». Когда я однажды спросила, кто такой или что такое Бог, он ответил: «Понятия не имею». Но на вопрос, в чем композитор находит утешение в период тяжелых жизненных испытаний, он ответил: «В справедливом итоге ситуаций, в которых, кажется, уже не может быть ничего справедливого».¹

Почему я сейчас вдруг вспомнила об этом? Потому что необходимо представить междисциплинарный подход в музыковедении как область, практически равнозначную по богатству новых идей и подходов классическому музыковедению, что, как правило, отрицается в академических кругах. Моя монография, посвящённая Эдварду Мирзояну, представляет собой непростую историю становления

¹ Из личной беседы автора с Э. Мирзояном.



Эдвард Михайлович Мирзоян (1921-2012)

такого взгляда на пути расширения границ самого музыкознания как науки.

Когда в начале 2000-го года я начала работу над монографией «Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах»², многие говорили: «Ты пишешь о Мирзояне? Ну что можно о нем на-

писать? Он что – диссидент? Нет – лояльный режиму функционер. И написал всего несколько сочинений, которые уже наизусть знаем, что еще в них можно найти нового?!»

И я тогда не знала, что ответить. Только интуитивно чувствовала, что, когда читаю музыковедческие аналитические работы, и там всё ясно, понятно и полно однозначных клише, как-то: Мирзоян – представитель «постхачатуряновского поколения» в контексте единообразного стиля «армянской пятёрки», на смену чему пришел водораздел, период «Шестидесятничества», который связывается исключительно со следующим поколением и т.д. и т.п., в этих строках я не узнаю того человека, который сидит передо мной и как будто просит «перечитать» его, ибо в биографии и творчестве композитора есть множество непрочитанных подстрочий. Кстати, я задала Мирзояну ещё один вопрос: «Если б Вы были артистом, какую роль хотели бы сыграть?» – «Самого себя, такого, какой я есть на самом деле». Ответ был более чем красноречив и как бы приглашал к исследованию, полному открытий...

Я начала работу над книгой со страхом, с большим, безмерным беспокойством, что не смогу достаточно глубоко изучить и понять весь этот океан первоисточников, накопленных в его домашнем архиве. К тому же композитору врачи давали всего восемь-девять месяцев жизни³, и потому в беседах с ним я спешила затронуть как можно больший круг тем: «Эдвард Михайлович, ну уже тысячу раз все слышали эту историю, давайте поговорим о другом».

² Епремян Л. Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах, Ер.: Тигран Мец, 2011, 614 с.

³ Однако он, переборов болезни, прожил еще 12 лет и лично присутствовал на презентации книги. Возможно, работа над книгой в каком-то смысле продлила ему жизнь.



Слева: Эдвард Мирзоян, Мартирос Сарьян, Арам Хачатурян, секретарь Эдварда Мирзояна Бабкен Сосян

Он окинул меня пронизательным взглядом: «Торопишься? (Враз ес?)» И это вновь был свойский и по-мирзояновски непосредственный призыв увидеть, обнаружить скрытый смысл в давно известном факте или истории. Его прямая речь часто обрастала подтекстом, причем настолько парадоксальным, что смысл сказанного нередко сводился к прямо противоположному, и, расшифровывая преувеличенную похвалу-захваливание, я только потом понимала, что это оценка с обратным знаком – отрицательное мнение о каком-то явлении: хвалит, но вкладывает в это смысл абсолютного отрицания, не критикует прямо, чтобы не обидеть, и я, именно я должна буду постичь и понять истинный смысл сказанного, чтобы довести его до других.

Я считаю свою монографию исследованием, сделанным в соавторстве с Мирзояном. А почему так важно участие Мирзояна? Неужели только по той причине, что там есть Диалоги с композитором? Нет. Его самая большая заслуга состояла в том, что этот одаренный великой интуицией музыкант запретил мне писать традиционное музыковедческое исследование: «Смотри, только не пиши так, как принято в ваших кругах, – это никому не нужно». Не удивительно поэтому, что некоторые музыковеды дали довольно скептическую оценку методам исследования с точки зрения уровня научности и окрестили стиль письма, как «дешевый журналистский». В качестве признака антинаучности был отмечен, например, факт цитирования множества писем. И только после издания книги годы спустя на

международных конференциях была утверждена важность подобного материала как экодокумента – источника, имеющего большую научную ценность.

Я абсолютно уверена, что музыковедческие проблемы не получают действительно удовлетворительного решения, если в случае необходимости мы, академические музыковеды, не выйдем за рамки принятых классических представлений и связанной с этим методологии и не обратимся к методам других наук. Но это, конечно, далеко не авторская идея, она стала генеральной линией еще с момента основания в нашем вузе историко-теоретической кафедры, начиная с Аршака Адамяна, не получив, однако, в дальнейшем достаточного развития, если сегодня еще раз приходится обосновывать эту позицию. Здесь не могу не отметить роль моего преподавателя по специальности – кандидата искусствоведения, профессора Ереванской государственной консерватории Рафаэла Степаняна, который был истинным философом-музыковедом. В эти дни, отмечая его 95-летие, можно констатировать, что Рафаэл Степанян создал собственную аналитическую школу, характерная черта которой – при наличии самых разных творческих индивидуальностей его воспитанников, – состоит в рассмотрении проблемы междисциплинарным инструментарием в широком контексте других наук.

Тема: «Благодаря и вопреки советскому строю...»

Однажды я поинтересовалась у сына Эдварда Мирзояна – известного врача-ортопеда Аршака Мирзояна: ну как же так получилось, что он, сын одного из первых лиц Коммунистической партии Армении, вырос диссидентом? Он искренне ответил: «Потому что я слушал нравоучительные беседы отца – комсомол, партия, социализм и так далее – и потом видел, что говорит он одно, а всей жизнью и всей своей сущностью подсказывает совершенно иное». Эдвард Мирзоян признавался: «Когда меня спрашивают, как же я смог реализовать свои замыслы – Дом творчества в Дилижане, зал имени Бетховена, жилые здания и так далее, - я отвечаю: благодаря советскому строю и вопреки советскому строю...» Это подтверждается бесчисленными примерами противостояния Мирзояна действующему тоталитарному режиму. Как ему это удавалось? Почему не

был наказан этот неуправляемый человек? Благодаря своему непререкаемому авторитету? Честно говоря, я не нахожу ответа, это поистине загадка, лично для меня – до конца абсолютно необъяснимая.



Эдвард Мирзоян с сыном и внуком

Например, его вызывают в ЦК на ковер: что это за средневековые мелодии вы озвучиваете в вашем Союзе в исполнении Лусинэ Закарян, Перча Жамкочяна и других, не распространяете ли вы часом церковную идеологию? «Что вы! – буквально взрывается гневной речью Мирзоян, – да нет, кто такое сказал, этого еще не хватало, совсем уже распоясались тут, вот я покажу им, этим ..., где раки зимуют!» А потом выясняется, что это он сам поощрял исполнение шараканов и тагов (армянских духовных песнопений), сам утвердил программу, более того – специально заказал из Чехии орга́н, чтобы воплотить в жизнь свою идею о цикле концертов духовной музыки.⁴

Или, постоянно предоставляя рок-группе «Мечтатели» зал Союза композиторов, абсолютно не беспокоился о возможных опасных последствиях. Между тем «Мечтатели» были армянскими «Битлами», и, естественно, при Советах рок не только не приветствовался, а был запрещен, как и любое другое проявление западной культуры. По словам композитора, гитариста группы «Мечтатели» Ерванда Ерзнкяна: «Мирзоян руководствовался не спускаемыми сверху директивами, а собственным интуитивным чутьем и умением отличать хорошее от плохого, и другого такого человека, одаренного столь мощным интуитивным талантом, я не знаю. Возможно, он не так глубоко и всесторонне был осведомлен о новых веяниях современной западной музыки, как Лазарь Сарьян, например, но по силе творческой интуиции в оценке явлений рядом с ним я не могу поставить никого».⁵

⁴ Епремян Л. Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах, Ер.: Тигран Мец, 2011, с.179.

⁵ Из личной беседы автора с Ервандом Ерзнкяном (октябрь, 2001 год).

Вариация 1. Эдик Алиханов

Книга, рассказывающая об Эдварде Мирзояне, не могла быть основана на вымышленных фактах, так как в его музыке нет ни одной фальшивой ноты. Но первое предложение, которое я должна была написать, – что он родился в семье композитора Микаэла Мирзаяна. И хотя это не соответствует действительности, не было ни одного источника, где было бы написано иначе. В 2000-м году, в начале нашей работы, Мирзоян попросил, чтобы при его жизни об этом не говорилось. Я согласилась. Но в 2011-м году, ознакомившись с окончательным вариантом монографии, он не вычеркнул повествующую об этом главу, то есть позволил написать правду и тем самым дал повод для переосмысления многих фактов своей жизни. Каких именно?

Что он сын не композитора Микаэла Мирзаяна, а офицера русской императорской армии Семёна Алиханова. Алиханов был непосредственным участником военных действий в Карсе. Когда Карс был окончательно сдан и были подписаны Карсский и Московский договоры, достойная политическая оценка которым официально не дана по сей день, более того – делается попытка придать этим не признанным международным сообществом квазидокументам юридическую силу, у Семьи Алиханова вследствие катастрофических потерь его народа и продолжающегося геноцида армян начинается страшная депрессия. Он не находит себе места, начинает пить, поздно возвращается домой, и отношения с женой обостряются до такой степени, что мать Эдика, Люся Першангова, оставив на время сына, отправляется из Тифлиса в Ереван и, спустя некоторое время, выходит там замуж за Микаэла Мирзаяна (который усыновляет маленького Эдика), разрывает все связи с бывшим мужем, запрещая свидания отца с сыном. Нетрудно представить, как бы сложилась жизнь Эдика, если бы в социалистической Армении на нем было «клеймо» сына офицера царской армии. Возможно, при принятии окончательно и необратимого (и в то же время – несправедливого и жестокого) решения матери о разрыве отношений сына с отцом решающую роль мог сыграть страх неминуемых репрессий.

Однако авторитет Микаэла Мирзаяна также не спас бы мальчика, если бы вдруг стало известно, что Микаэл был членом дашнакской партии. Позднее, в 1937-м году,

в печке их дома были преданы огню все те вещи, которые могли послужить причиной ареста членов семьи: фотография с надписью «Прелестной Наирянке (чгнах наируун)», подаренная Чаренцом матери Эдика, а также дашнакская униформа Микаэла Мирзаяна.

– А в Вас этот страх был, Эдвард Михайлович?

– В 1937-м году я был еще слишком молод и ничего не понимал.

Это один из тех редких случаев, когда Мирзоян избежал прямого, искреннего ответа, но мне посоветовал:

– Прочти письма Аветика Исаакяна Погосу Макинцяну – его другу-коммунисту (писатель, народный комиссар внутренних дел, один из тех, кто подписывал Карсский договор). Там ясно написано, что в ответ на наставления Макинцяна вернуться в Армению Исаакян пишет, что боится большевизма. И хотя Варпет (Мастер) в конце концов спасся, по большому счету он был прав, и его страхи по отношению к большевизму вполне оправдались.

Если представим, сколько часов своей жизни провел Э. Мирзоян на партийных заседаниях разных уровней, начиная от депутата горсовета до депутата V-XI сессий Верховного Совета Армении, председателя комиссии по вопросам национальностей и народного депутата СССР, председателя Фонда мира Армении, председателя Комиссии по присуждению Государственных премий Армении, первого секретаря Союза композиторов Армении в течение 35 лет и так далее, можем констатировать, что ни один армянский композитор не находился под советским идеологическим давлением столь долго и интенсивно, как Мирзоян. Но в магистральных произведениях Мирзояна совершенно отсутствует советская идеология, там не найти соцреализма, хотя его «Праздничная кантата» (1949) посвящена 70-летию Сталина, есть и «Кантата о Ленине» (1950). Однако даже эти произведения были подвергнуты резкой критике, как выходящие за рамки канонов соцреализма, полные интонационного напряжения и «излишнего» драматизма.⁶

⁶ «...Э.Мирзоян не смог еще полностью преодолеть некоторую сложность высказывания, временами излишнюю интонационную напряженность звучания, нарочито частое обращение к синкопированному ритмическому рисунку и местами перезагрузке оркестровой фактуры. Взяв в основу своего произведения идею советского патриотизма, желая выразить любовь и преданность Родине, воспеть счастливый, созидательный труд советских людей, образ женщины-матери, композитор Э.Мирзоян не довел свой замысел последовательно до конца» (Гилина Е. Исполнение кантаты «Армения» // «Коммунист», 03.02.1949).

Вариация 2. Указ 1948 года

Когда в 1948-м году был опубликован известный указ Политбюро Центрального Комитета Компартии «Об опере Вано Мурадели «Великая дружба»⁷, молодые композиторы – Бабаджанян, Худоян, Арутюнян, Мирзоян – были в Москве, стажировались в Музыкальной студии Дома культуры Армении. Возмущенный разворачивающимися на глазах событиями, Эдик пишет письмо в Ереван:

30.04.1948, Москва

Дорогая мама джан!

Здесь состоялся съезд СК, который, на мой взгляд, прошёл довольно серо. Очень неинтересные выступления, говорили об одном и том же разными словами и с разным акцентом. Вся могучая кучка «формалистов» (А. Хачатурян, Д.Шостакович, С.Прокофьев - Л.Е.) ходила какая-то пришибленная, как будто преступники. Их критиковали довольно бездарные люди. Я твердо пришел к выводу, что талант всегда побеждает, и будущее докажет, что я прав. Не сомневаюсь, что в свое время Бетховена тоже обвиняли в «формализме» и «дисгармонии», только в других выражениях. Это не значит, что наши композиторы без недостатков, но именно они являются толкачами современного искусства. В общем, время все покажет.



Эдвард Мирзоян с мамой

Твой Эдик (с сокращениями)

Мирзоян отважился сказать об этом и в Ереване, в 1948-м году на собрании СК, когда, кроме самого известного армянина – Арама Хачатуряна, в

⁷ См.Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели», газета «Правда» от 11 февраля 1948 года.

чёрном списке оказались и местные деятели музыкального искусства: Аро Степанян, Дживан Киракосян и другие так называемые «формалисты».

– Я считаю, что Хачатурян никакой не формалист, – произносит Мирзоян с трибуны.

Следует реакция Ответсекретаря СК Самсона Гаспаряна:

– В то время, как здесь чёрным по белому написано, что Хачатурян формалист, некоторые молодые коллеги позволяют себе в этом сомневаться.

Пытаясь оградить своего воспитанника от нападков критиков, педагог по композиции и полифонии Музыкальной студии Дома культуры в Москве Генрих Литинский предлагает Мирзояну написать произведение на стихи Сталина, однако ученик, следовавший всем советам учителя, на этот раз однозначно отказывается от этого «заманчивого» предложения.

В этот драматичный период Эдвард Мирзоян и Александр Арутюнян провернули одну авантюру. Дело в том, что молодые композиторы совместно написали Увертюру для симфонического оркестра, и получилось так, что точка была поставлена именно 11-го февраля – в день публикации Постановления. Произведение удостоилось положительного отзыва не только Литинского, но даже известного музыковеда, одного из активных поборников вышеупомянутого Постановления – Бориса Асафьева. Но было ясно, что Увертюра не имеет никакого отношения к новой культурной политике ЦК. «Сейчас это не пройдет», – решил Литинский. И авторы нашли выход: сочинение посвятили памяти погибшего в Отечественной войне полковника Закаряна. Произведению была приписана вымышленная программа, которая представляла героический путь Закаряна – от печальной вести о смерти в первой части («Похоронная процессия») до победы его бессмертного дела в финале. В июне 1948-го года молодые композиторы, желая всей компанией будущей армянской «пятерки» (Арутюнян, Бабаджанян, Мирзоян, Сарьян, Худоян) провести отпуск у Чёрного моря, представили Увертюру на суд комиссии СК по закупкам, в составе которой были известный музыковед-реакционер Ендржевский, композитор Юрий Левитин и другие.

– И вот сидим перед комиссией и дрожим – что же будет? Слово взял Ендржевский, в голове пронеслось: ну все, мы пропали... Но совершенно неожиданно тот начал



Эдвард Мирзоян и его друзья

кричать: «Вот это ответ на Постановление!!!» Похвалил программность. Левитин тоже похвалил. В результате мы продали сочинение по максимальной цене – восемь тысяч рублей. Увертюра по сей день не исполнена, партитура утеряна...

Вариация 3. «Сталин к нам во двор зашёл...» («Сталинн екав мер бакэ»)

Ноябрь 1953-го года, Эдварду Мирзояну - 32. Уже не было Сталина, а вскоре, в декабре, будет расстрелян находящийся под арестом Берия, но остальные руководители пока на своих местах. И в Армении на ноябрьском пленуме сводят счеты с первым секретарем ЦК Армении Григором Арутюняном, человеком, очень близким Мирзояну. Это собрание, которое стало одним из тяжелейших испытаний всей жизни композитора, он никогда не забудет. Дело в том, что приемная дочь Григора Арутюняна, Нами, была когда-то близкой подругой Арно Бабаджаняна и, хотя в 1953-м году уже три года как вышла замуж за сына Анастаса Микояна – Алексея, продолжала поддерживать дружеские отношения с композиторами.⁸

⁸ См.: Микоян Н. Своими глазами с любовью и печалью, 3-е изд. доп., М., Издательский Дом «Городец», 2011, 320 с.

Кстати, именно Григор Арутюнян по предложению Константина Сараджева организовал стажировку молодых композиторов в московском Доме культуры Армении. По настоянию Арутюняна Ереванская государственная консерватория была названа именем Комитаса, тогда как и ректор Константин Сараджев, и весь коллектив обратились к руководству с просьбой увековечить имя Романоса Меликяна в названии консерватории, что было вполне логично, так как в 1921 году именно при содействии Романоса Меликяна была основана музыкальная студия, ставшая спустя два года высшим музыкальным учебным заведением.⁹



Григорий Артемьевич Арутинов (Арутюнян) (1900-1957)

Григор Арутюнян был видным политическим и государственным деятелем, преданно служащим Родине, однако он не в силах был остановить красный террор: под многочисленными приказами о ссылках и расстрелах армян – «врагов народа», стояла и его подпись. На ноябрьском пленуме Арутюнян прямо и открыто заявил о том, что возглавляемый Берией Специальный комитет находился вне государственного контроля, в действительности не подчинялся ни одному государственному органу, и Арутюнян не мог повлиять на решения армянского отдела Специального комитета. Известно, что сразу после смерти Сталина Арутюнян инициировал реабилитационный процесс, издав специальный приказ о пересмотре личных дел осужденных. Ему удалось уберечь от репрессий многих известных деятелей культуры.

Именно Арутюнян, дабы не ввергнуть в беду своих коллег, отважился лично, от своего имени, обратиться к Сталину с просьбой рассмотреть вопрос о воссоединении Арцаха с Арменией. А потом предложил поставить на обсуждение ЦК вопрос о возвращении оккупированных Турцией территорий Западной Армении. Именно Арутюнян связал Арама Хачатуряна с Арменией: до 1939-го года, ког-

⁹ Петросян В. Время Григора Арутюняна, т. 3-й, Ер.: Авторское издание, 2008 г., 528 с. (с. 30-32) (на арм.яз.).

да композитору был заказан балет для Декады дней культуры Армении в России, тесных контактов с родиной у Хачатуряна не было. Вообще, с 1937-го по 1953-й годы вклад Арутюняна в дело построения и развития Советской Армении трудно переоценить: в экономической, культурной и других областях, в победе в Отечественной войне, в организации в послевоенные годы репатриации армян и т.д.¹⁰

И вот на Пленуме министр автомобильного транспорта Ш.Арушанян, по подстрекательству Никиты Хрущёва, который имел личные счёты с Арутюняном (последний раскритиковал в центральной прессе одну из инициатив Хрущёва) и которого всей душой ненавидел Мирзоян, выдвинул Григору Арутюняну обвинение, что тот является ставленником Лаврентия Берии и должен покинуть свой пост. Что, дескать, Арутюнян пренебрегал армянским, не говорил на родном языке и ставил себя выше армянского крестьянства, избегая встреч с работниками колхозов и совхозов.

На самом деле Григор Арутюнян – трагическая личность. Он сам стал жертвой красного террора: его брата расстреляли, а сам он фактически был выслан из Грузии, где родился и где был последним армянином-градоначальником Тифлиса. Когда брата его жены Нины – Артемия Геуркова – довели до самоубийства, Григор Арутюнян удочерил его ребенка – Нами Геуркову, о которой мы уже упоминали. Арутюнян был серьёзно болен и был не в состоянии проводить встречи в сёлах, а также не смог довести знание армянского до должного уровня, так как родился в Телави и до прибытия в Армению не знал на родном языке ни слова, а начавшаяся война заставила прервать регулярные занятия армянским.

И когда Арушанян бросил Арутюняну обвинение в близких отношениях с Берией, что не соответствовало действительности, Мирзоян с места крикнул: «Это ложь!» Присутствующие, придя в ужас от мысли, какие трагические последствия может иметь реплика этого безрассудного молодого человека для него же самого, резко обернувшись в его сторону, велели замолчать: «Тсс...» В дальнейшем старший сын Мартироса Сарьяна, Сарик (Саркис), рассказывал, что, по его данным, этот случай удостоился специального

¹⁰ Григор Строитель (сборник статей, составитель – Нами Микоян), Ер.: Литературный эталон, 2016, с. 240 (на арм.яз.).

обсуждения на заседании соответствующего отдела Внутренних дел, и кто-то сказал: «Слушайте, да оставьте его в покое, не трогайте его, он хороший парень».

А вот что о снятии Григора Арутюняна с должности рассказывает поэтесса Сильва Капутикян: «Партийное собрание Союза писателей больше походило на судебное заседание. Огонь гнева на собрании разжигался всё сильнее, увеличивалось также число людей, подбрасывающих в костёр всё новые поленья. Свой вклад внесла и я.

Два месяца спустя в зале Верховного Совета, что в Доме Правительства, был созван пленум ЦК Компартии Армении, на котором Первого секретаря ЦК должны были освободить от должности. В зале царила крайне тяжёлая, напряжённая атмосфера. В первом ряду сидел Арутюнян. Сидел один, погружённый в размышления. Пустовали не только соседние кресла, целиком пустовали второй, третий и четвёртый ряды. Люди, которые ещё вчера считали за честь хотя бы несколько секунд побыть рядом с «хозяином» и, возможно, готовы были петь ему дифирамбы, сегодня предпочли держаться от него подальше. Я, – продолжает С.Капутикян, – сидела в ряду 6-м или в 7-м. Чувствовала в себе тайное желание подойти к Арутюняну, поздороваться и сесть рядом с ним. Но во мне, как и в остальных, всё ещё было свежо впечатление от моего выступления на собрании Союза писателей, и мой шаг был бы воспринят как фальшивый и неуместный».¹¹

Молодые композиторы – друзья Нами - после заседания зашли домой к Арутюняну, который, подняв бокал армянского коньяка, сказал: «Если мой уход пойдет во благо Армении, пусть будет так, выпьем же за Армению!»¹² Но словно была поставлена цель любой ценой унижить Арутюняна. Назначив его председателем совхоза в отдалённой деревне и даже не предоставив бывшему руководителю республики квартиру, его фактически выслали из Армении, и в 1957-м году он умер в Тифлисе.

Сразу после этих событий была создана Симфония для струнных и литавр Мирзояна, которая, по словам музыковеда Марка Арановского¹³, стала первым опытом камерной симфонии в масштабах СССР, хотя и не в пол-

¹¹ Петросян В. Время Григора Арутюняна, с.484.

¹² Там же, с. 486.

¹³ Арановский М. Симфонические искания. М., 1979, с.182.

ном смысле «камерной», поскольку сохранены все части классического симфонического цикла. Но можно ли считать Симфонию действительно «постхачатуряновской», написанной в эстетике великого предшественника? Здесь уместно процитировать музыковеда Рафаэла Степаняна, описывающего стиль Арама Хачатуряна: «Хачатурян – оратор в музыке, стремящийся к известной театральности, плакатности, монументальности в своем искусстве, – был очевидцем и участником веяний в современной жизни, когда самым главным было обращение к народу, к широким массам, а не к отдельному индивидууму, когда пафос коллективного труда и героизм будней, четкий ритм миллионов людей, вышедших на стадионы и проспекты, на демонстрации и массовые празднества, был характерной особенностью быта новой жизни. [...] И, по-видимому, отсюда у Хачатуряна тяга к особой яркости и броскости гармонии, к ее сочности и колоритности, к масштабности и монументальности, к щедрости красок и роскоши тембров».¹⁴

Еще в 1947-м году создавший знаменитый Квартет – Тему с вариациями (кстати, как уже успел заметить читатель, в этой статье я переняла эту форму), Мирзоян идёт совершенно иным путем. Симфония Мирзояна утвердила начало нового пути в армянской музыке, не сводимого к неоклассицизму. Камерность, интимность интонации, полное отсутствие плакатности, ораторской приподнятости музыкальной речи, ведение откровенной беседы со слушателем языком правды, графичность линий, четкая очерченность форм – все эти качества после Квартета были выражены в Симфонии особенно остро, что дает мне право считать Мирзояна художником, проложившим прямой путь к «шестидесятничеству». В 1955-м году Мирзоян уже играл Симфонию на фортепиано для друзей и коллег, но произведение поначалу не было принято «на ура», вызывая некоторое недоумение. Особенно вторая часть, где автор ввел в партитуру популярную в Ереване детскую уличную песенку «Керин екав мер бакэ».

– Когда порой мимо нас с друзьями шли по улице мальчишки, напевая эту песню, я в шутку говорил: видите, как популярна моя Симфония?¹⁵

А вот как характеризует своё первое впечатление от Симфонии Мирзояна композитор Левон Чаушян: «В 1962-

¹⁴ Степанян Р. Некоторые особенности гармонии Хачатуряна. // Арам Хачатурян (сборник статей). Ер., Академия наук АССР, 1972, с.156.

¹⁵ Из личной беседы автора с Э. Мирзояном.

м году состоялась премьера его Симфонии. Признаюсь, на меня она не произвела того впечатления, которого я ожидал. Дело в том, что в то время были очень популярны большие составы. В симфонических полотнах каждый старался переплюнуть другого по мощи и эффектности звучания, вводя в состав классического оркестра дополнительные инструменты, в основном медь и ударные. И вдруг автор, который находится на столь представительных должностях, лидер СК, человек, облеченный властью в государственных структурах, выбирает струнный оркестр с не очень выразительными, как мне тогда показалось, литаврами. Тривиальная «уличная» тема во второй части меня попросту поразила – ничего не вязалось с респектабельным имиджем. По составу произведение явно проигрывало другим».¹⁶

Но, как оказалось, именно в этой «уличной» теме Мирзоян скрыл тот самый «код» – свой беспристрастный взгляд на жуткую реальность сталинского террора.

Композитор до конца своей жизни так и не принял однозначно отрицательной критики культа личности Сталина: «Вещи надо называть своими именами. Нельзя забывать хорошее, но и нельзя предавать забвению плохое. Что говорить, 1937-й Сталину простить нельзя». По приказу Сталина была расстреляна тётя Эдика, которая, работая в ЧК, не могла найти какие-то документы. Когда после её расстрела эти документы нашлись, был репрессирован вышестоящий чиновник: именно на основании его письменного заявления и была расстреляна тётя Варя. Это было в 1920-х, когда Эдик был ещё маленьким, впоследствии он всегда с тоской вспоминал тётю, чей портрет висел в его рабочем кабинете над письменным столом. А когда мама Эдика, Люся, училась в Лингвистическом, ныне Брюсовском, университете, она проболталась близкой подруге, что Сталин – не сын Виссариона Джугашвили. Люся была родом из Гори, хорошо знала эту семью, поскольку мать Сталина зарабатывала на жизнь, стирая белье во многих домах Гори. Люсю Мирзаян выгнали из вуза, слава богу, что ограничились только этим, и обошлось без ареста.

И теперь представьте: ужасающий образ Сталина завуалирован во второй части Симфонии Мирзояна в подтексте детской песни. На самом деле друзья, в частности Зарик (Лазарь) Сарьян, пели «Дядя к нам во двор зашёл» с совершенно иным текстом: «Сталин к нам во двор зашёл...»,

¹⁶ Из личной беседы автора с Л. Чаушяном.

– сын великого художника многое знал о тысячах убитых и сосланных соотечественников. Однако очень немногие дирижёры смогли прочесть этот подтекст, и вторая часть Симфонии в основном воспринималась как юмореска, игра, шаловливое проявление искрящегося мирзояновского юмора. В том случае, когда на самом деле в произведение вложен совершенно иной смысл, и тема эта в развитии достигает поистине драматического накала. Это сразу почувствовал Давид Ханджян, но в его исполнении Симфония звучала всего лишь раз, и записи нет. К подобной трактовке идеи близка и интерпретация Валерия Гергиева.

... Вдогонку к теме маленький юмористический эпизод.

– В 1949 году я, Котик (Александр Арутюнян) и Арно (Бабаджанян) показали свои произведения на предмет исполнения на Пленуме СК СССР. Все три произведения были одобрены, и, когда мы уже собирались выйти, Хренников вдруг неожиданно сказал:

– Друзья, а правда, Эдик похож на молодого Сталина?

Все закивали:

– Действительно, да-да...

Я обернулся:

– А это не случайно...

– Как? – Хренников остолбенел.

Воцарилась напряженная тишина.

– Потому что я тоже родился в Гори...

Общий вздох облегчения... И хохот.

Вариация 4. Константин Орбелян, Никита Хрущев, джаз и др.

Этот фрагмент-вариация связан с именем воспитанника класса композиции Мирзояна Константина Орбеляна (1930 – 2010), который был назначен художественным руководителем и главным дирижёром Государственного Эстрадного оркестра Армении в том же году – 1956-м, когда Мирзоян стал Первым секретарём Союза композиторов Армении и смог обеспечить ему поддержку в условиях, когда в стране джаз был фактически запрещен как идеологически чуждый советскому человеку элемент, насаждающий культуру «загнивающего» Запада. Период руковод-

ства Орбеляна можно назвать периодом расцвета эстрадного и джазового искусства в Армении. Однако не сложно представить, чего это могло стоить Константину Агапаровичу, как сыну «врага народа» (отец был расстрелян, мать – сослана) и брату Гарри Орбеляна, который во время Второй мировой войны попал в плен и после освобождения, опасаясь репрессий, бежал в США. Поэтому Гарри был прав, когда сказал однажды: «Если б не Мирзоян, неизвестно, как сложилась бы судьба моего брата...»



Эдвард Михайлович Мирзоян (1921-2012)

«Если Тихон Хренников утверждал, что в течение всего периода его руководства СК СССР ни один член не был осуждён, – рассказывал Мирзоян, – то я скажу больше, лучше всех зная о том, каких усилий мне это стоило: не было ни одного члена СК Армении, который бы считался «невъездным». Бывало, что в конкретном случае кому-то запрещали ехать за границу, но все эти случаи я прослеживал до конца и добивался отмены запрета. История Котика Орбеляна – настоящая драма: в соответствующих кругах решили, что брат Котика, Гарри – тайный агент, иностранный шпион. Я не мог не осторожничать, проявлять безразличие: времена были очень смутные и тревожные».¹⁷

О том, какому террору в буквальном смысле слова подвергались деятели искусства в Советском Союзе не только в 1937-м, не в 1948-м даже, а в период так называемых «либеральных» 1960-х, можно судить по тексту выступления Первого секретаря ЦК КПСС Никиты Хрущёва на встрече с интеллигенцией 17-го декабря 1962-го года. Приводя фрагмент его речи о джазе, хочу напомнить, что Государственным Эстрадным оркестром Армении (к этому времени слово «джаз» благополучно исчезло из его названия) уже шестой год руководил тот же Константин Орбелян, который был в центре внимания спецслужб, и можно утверждать, что главным образом благодаря своему «ангелу-хранителю» Эдварду Мирзояну он не только остался

¹⁷ Епремян Л. Тест на выживание как эксперимент судьбы // ереванская газета «Новое Время», 23 февраля 2002 г.



Арам Хачатурян и Константин Орбелян

жив-здоров, не был арестован, но и абсолютно свободно занимался творческой деятельностью.

«Пусть меня извинят все любители джаза, – выражал свое возмущение Хрущев, – но если у вас есть свое мнение, то и меня не лишайте моих чувств, моих мнений, моих вкусов. Не люблю этой музыки! Не понимаю! Абсолютно не понимаю! Каждый должен играть на своем музыкальном инструменте. И что, вы скажете, что это оркестр? А я скажу: нет – это будет какофония. Джаз это будет, джаз!!! [...] Я не знаю, может быть, я не понимаю этого. Но я человек нейтральный. Жизнь меня, так сказать, вышколила – бороться так бороться. Поэтому я и положение занимаю такое, когда я не могу нейтральное положение занимать. Я – секретарь Центрального Комитета. Поэтому я не имею права занимать нейтралитет. [...]

Я не хотел бы обидеть негров. Но, по-моему, это музыка негритянская. Я о джазе... [...] Вот когда выступал американский джаз, я сидел с послом Америки Томпсоном. Я посмотрел и говорю ему: «Это же негритянская музыка». Я не хочу ее осуждать. Каждый народ имеет свои традиции, и, видимо, они родились с этим, они привыкли к этому, им это нравится.

Но я родился в русской деревне. Воспитывался я на русской музыке, народной музыке. Поэтому мне приятно слышать, когда поют песни Соловьева-Седого. [...] Мне тут товарищ Полянский рассказал... У него на свадьбе обсуждался этот вид искусства музыкального. И тоже какой-то

молодой человек говорит, ну просто изрекает истину: «Мы, говорит, утратили мелодию». Это он уже говорит: «Мы – народ». За народ, значит, говорит, за общество, что оно утратило мелодию. Поэтому джазу дано сейчас развиваться. Может быть, это немодно, старорежимно. Но я по возрасту человек старорежимный... Мне нравится слушать, когда Ойстрах играет на скрипке. Почему мы сейчас должны пойти и взять на вооружение джазовую музыку? И это назовут новшеством?

А как тогда называется этот танец?.. Свист или вист? Твист? Ну, а что это?!! Говорят, есть секта – трясуны!!! Да-да, есть такая – трясуны!!! Я знаю это по информации чекистов. Они этим занимаются. Я их (трясунов) не видел, но они (чекисты) мне докладывали, что это за секта... Говорят, там так танцуют!!! То есть до иступления, понимаете ли. Потом падают, понимаете ли, и это танец?!!

Почему мы должны отказаться от своего танца – народного? [...] Русские, украинцы, или же возьмите узбеков, казахов, любые народы – танец у них плавный, красивый. А это, слушайте, это же неприлично!!!»¹⁸

Трудно даже представить, как в этих условиях можно было не просто «безнаказанно», но с огромным успехом и популярностью в самых широких слоях армянского общества заниматься джазом. Мирзоян ненавидел Хрущёва за то, что тот был в высшей степени ограниченным человеком, а также за организацию политического преследования Григора Арутюняна. И Первый секретарь СК Армении Мирзоян считал себя лично ответственным за всех членов Союза композиторов, ограждая их от политических нападков. А кто тот композитор, который написал первые советские твисты? – Арно Бабаджанян: «Королева красоты», «Лучший город земли»...¹⁹ Да и в конце концов, какой джазовый коллектив первым представил в США советский джаз? Ну конечно, Эстрадный оркестр Армении под руководством Константина Орбеляна. И тут необходимо добавить: которого выпустили из Союза под личные гарантии Эдварда Мирзояна.

¹⁸ Как нам было страшно! (Найден подлинник речей Хрущева перед советской интеллигенцией), «Новое Время», 6 марта 2002 года.

¹⁹ Справедливости ради отметим, что случалось, и Арно Бабаджанян заступался за Мирзояна, например, когда Первый секретарь КП Армении Карен Демирчян, прислушавшись к мнению оппозиционных деятелей Союза композиторов – Эдгара Ованесяна, Тиграна Мансуряна, Ашота Зограбяна, Маргариты Рухкян, Авета Тертеряна, Дживана Тер-Тадевосяна – уже собирался сместить Мирзояна с должности руководителя СК.

Вариация 5. Нубар Асланян

Есть ещё одна история, связанная с кафедрой марксизма-ленинизма ЕГК, которую доверил бумаге композитор Нубар Асланян, назвав Эдварда Михайловича своим духовным отцом. Считаю уместным процитировать его здесь. Однако до того я хочу подчеркнуть, что Мирзоян в действительности был последователем и знатоком марксизма. Вот как говорил мне об этом он сам:

– В списке знаменитых людей прошлого Эйнштейн по опросам занял второе место, а первое – Маркс. Это потрясающе. Я Гегеля не знаю, многого не знаю, но это великая наука. Вульгаризованная Лениным до предела – и все же великая. Я так хорошо изучил марксизм, у нас педагог по марксизму был замечательный, Погосян. А потом и Литинский с нами по марксизму занимался. Музыковед Лиза Мнацаканян в Дилижане мне как-то говорит: «Эдик, неужели ты веришь в эту ересь?» Меня как обухом по голове... Потому что идея социальной справедливости всегда была и остается мечтой человечества.

Обратимся к воспоминаниям композитора из Израеля Нубара Асланяна:

«Это было в годы моей учебы в Консерватории, 15-го апреля 1970-го года. Думаю, «знатоки ленинизма» сразу догадались, что ровно через неделю весь Советский Союз должен был праздновать 100-летие Великого (для кого великого, а кому – ноль) вождя. Для нынешнего поколения скажу, что по всей стране организовывались большие,



Нубар Асланян (1943)

очень большие мероприятия, и вдруг, какое там вдруг, – один студент во время семинарского занятия по марксизму в Ереванской консерватории имени Комитаса бьет стулом по голове преподавателя: повторяю – за неделю до 100-летия Ленина. Читающий эту статью и тем более

увидевший имя и фамилию автора статьи, сразу должен догадаться, что ударивший... был я. Но он мне просто всю душу вымотал, чуть ли не каждый день называл меня «пустоголовым дураком», уж не говоря о том, что лишил меня стипендии. Да разве только



Эдвард Мирзоян и Арно Бабаджанян

меня? Более половины курса не получали стипендию по той простой причине, что в области марксизма «коэффициент полезного действия» наших знаний не соответствовал требованиям преподавателя. А стипендия мне была очень нужна: я был женат, имел сына (я был старше всех на курсе, поздно начал заниматься музыкой). Сразу скажу, что не оправдываю свой поступок, но те, кто присутствовал при этом случае, подтвердят, что было за что. После звонка заведующего кафедрой марксизма Амбарцумяна в консерваторию срочно прибыла милиция, и в её сопровождении я оказался в Спандарянском районном отделении милиции. Ну а потом ... меня увели. Увели туда, где «проживают» преступники. Позже я узнал, что всё студенчество вышло на демонстрацию с плакатами, на которых, как вспоминает мой Григор Ахинян, было написано «Свободу Нубару, (преподавателя) ... вон из Консерватории!»

Задним числом я покорно благодарю всё студенчество и преподавательский состав вуза за то, что своими собраниями и письмами с многочисленными подписями поддержали меня. За исключением секретаря парткома. Ему по чину не положено было ставить свою подпись под коллективным письмом, адресованным властям. Хотя в числе подписантов немало было и «обладателей» партбилета.

Божьей милостью один из таких известных деятелей с партбилетом, не спасовав перед партийным руководством республики, вместе с тогдашним ректором консерватории Лазарем Сарьяном идет в ЦК, потом к начальнику следственного отдела, и вместе они совершают невозможное по советским временам: вменяемую мне уголовную статью «снижают» с пяти лет до одного года (а потом – и того меньше). А в дальнейшем «решают вопрос» и в Верховном Суде

(с ними вместе был и мой профессор Григор Егиазарян). В день суда этот человек сидел в зале – тот самый, который за день до этого сказал мне: «Передай маме, пусть не беспокоится, в крайнем случае, я лично поставлю твой вопрос в Совете по амнистии». До этого не дошло. Так как я уже некоторое время был «прописан» в тюрьме, то уже вскоре оказался на свободе. И начиная с этого дня, этот БОЛЬШОЙ человек вошёл в мою душу как мой духовный отец... Уверен, вы поняли, что речь идёт о легендарной для Армении (да и не только) исторической личности, живой легенде Эдварде Михайловиче Мирзояне.

[...] Каждое лето с руководимым мной духовым оркестром я работал в пионерских лагерях живописного Анкавана. В один из таких летних дней – звонок из Еревана. На проводе – секретарша Союза композиторов: «Эдвард Михайлович ждёт тебя». Я срочно отправился в Ереван, зашёл к нему в кабинет:

– Нубар, почему в своей анкете ты не отметил судимость?

– Да мы с женой должны были отправиться в Венгрию, и перед тем, как заполнить анкету (в частности пункт о судимости), я был в прокуратуре на консультации. Сказали, уже прошло семнадцать лет, и эта статья с тебя механически снимается.

Обо всем этом я рассказал Эдварду Мирзояну. Ни минуты не сомневаясь, что говорю чистую правду, он поднял трубку красного (правительственного) телефона, позвонил начальнику ОВИР-а Шекояну и с присущим ему юмором стал рассказывать ему, как Нубар бабахнул стулом по голове преподавателя марксизма.

Говорил в моём присутствии и хохотал от души (а ведь советская власть ещё «была жива»...). Потом «что-то» набросал на листке своего депутатского блокнота и сказал: «Идите с Розой (секретаршей), Роза передаст эту записку Шекояну». Я взял записку и, от волнения запинаясь, произнес: «Эдвард Михайлович, уверяю Вас, я не подведу». Он мне: «Иди, Нубар, я знаю, кому могу доверять ...» (Помните, как в фильме «Педагогическая поэма» Макаренко выдал большую сумму одному воришке?)

[...] Эдвард Мирзоян не только великий композитор (не побоюсь этого слова, потому что любое его произведение – шедевр, не буду перечислять, они известны...), поскольку наряду с композиторской деятельностью он всю свою жизнь занимался не только благотворительностью,

помогая людям, но ещё и активной общественной и политической деятельностью. [...] И очень-очень многие политические лидеры, да и деятели культуры (ее уничтожители – и вчера, и сегодня) мечтали бы обладать природным даром Мирзояна – талантом дипломата, человека, умевшего оценивать явления с абсолютной точностью «диагноза», читать мысли людей, проще – «по-армянски» – говоря, «тацэ чориц тарберел» (букв.: «отличить мокрое от сухого», в значении: уметь отличить бриллиант от подделки), которым Господь одарил Эдварда Мирзояна. Другое дело, кто как ответил и отнёсся к этой ВЕЛИКОЙ личности, в особенности в те дни, когда в «мутной воде» каждый пожелал поймать «свою долю» рыбки, порой даже... из числа его студентов, которых породил и вскормил ВЕЛИКИЙ композитор-педагог.

Я сказал – дипломат, «отличавший мокрое от сухого», так как в 1991-м году в Москве я присутствовал на съезде (как позже выяснилось – последнем) Союза композиторов СССР, на котором в этот день председательствовал Эдвард Мирзоян (а ему всегда первым после Тихона Хренникова доверяли вести съезд, хотя было еще пятнадцать сопредседателей). На сцену поднялась делегация Абхазии и потребовала, чтобы съезд принял специальное решение об официальном заявлении в связи с агрессией Грузии против Абхазии. Вне сомнения, это была хорошо запланированная определенными, а точнее сказать, вполне известными силами провокация против... Армении, поскольку, если бы Заявление приняло (а вечером бы обязательно сообщили об этом по программе «Время»), то это бы значило, что принято оно при председательствующем–армянине (к тому же, родившемся в грузинском городе Гори). Если бы вы только видели, как и одна, и другая стороны «заказными» провокациями «прессовали» Мирзояна.

А что пережили мы, боясь, как бы председательствующий не дал слабину? Выстоял. Окреп. Победил. Но чего ему стоило это «хождение по мукам», когда вся ответственность на тебе! Целую жизнь. Решение не было принято, рассмотрение вопроса перенесли на следующий день, да и то для того, чтобы делегаты съезда получили от делегации Абхазии проект Заявления и ознакомились с ним. Во время перерыва в фойе я кинулся ему на шею и с восхищением воскликнул: «Эдвард Михайлович, как вы смогли выстоять под таким напором?!» А он в ответ: «Что мы, дети, что ли? В Грузии полмиллиона армян». Вот так была предотвращена

Вариация 6. «Хаос»

Лирик и прекрасный мелодист Эдвард Мирзоян очень естественно чувствовал себя в области киномузыки. Именно в этом жанре рождались сочинения, которые, перерастая жанр киномузыки, перерабатывались затем в поэмы о стихии человеческих чувств. Как водопад эмоций, обрушилась на самого композитора его музыка к кинофильму «Хаос» (1973). Лирическая картина «Шушаник», вызванная к жизни благородной, поразившей Мирзояна красотой исполнительницы главной роли актрисы Аллы Туманян, была написана за несколько часов и стала одной из признанных удач композитора. В ней – сочетание несочетаемого: половодье чувств при их предельно сдержанном выражении – одна из самых характерных черт авторского стиля. Переложенная для самых разных исполнительских составов, она стала его визитной карточкой, «фирменным» знаком, символом высшей красоты и звучала в сердце композитора до самых последних дней. Свидетельство тому – последнее сочинение для хора а capella на слова Шнорали (2009), в котором тема «Шушаник» осветила все партитурное пространство...

Однако лишь немногим известно, что композитор смешал планы режиссёра и сценариста, самовольно решив, что напишет музыку к монологу Смбата Алимяна, который по сценарию переживает глубокое разочарование в социалистических идеалах, еще недавно наполнявших его жизнь. Это сцена, где, получив приказ стрелять в бастующих рабочих, Смбат напивается в ресторане допьяна. Почему вдруг идея полного крушения социалистических идеалов должна была настолько взволновать Мирзояна, чтобы он пошел наперекор авторам фильма и как бы от первого лица музыкальным языком рассказал, возможно, собственную историю разочарований и заблуждений? «Ты была права, Антонина, я потерял всё, чем жил и чем гордился...»

– Я сел и написал музыку – проходит тема, потом становится фоном. Звоню в Ереван режиссеру Лаэрту Вагаршяну, прошу срочно приехать в Москву. Он отказывается:

²⁰ Асланян Н. На 90-летие моего духовного отца – Эдварда Мирзояна (с сокращениями) / ежедневная газета «АЗГ», (на арм. яз.), пер. Л. Епремян, N84, 2011-05-11, <http://www.azg.am/AM/print/2011051117>

«Там не должно быть музыки. У меня времени в обрез, и вообще – делай что хочешь». Я отвечаю, что, если утром его не будет в студии, снимаю смену и отменяю запись – а это большие издержки. Лаэрт прилетает ночным рейсом и уже утром сидит рядом со мной.

Эмин Хачатрян дирижирует, в этом эпизоде музыка оказывается длиннее зрительного ряда.

– Лаэрт, я сокращу.

– Не надо, я удлиню зрительный ряд.

Он сразу принял эту версию. Теперь в Ереване идет перезапись этого куска: шумы, голоса – целое дело. Сценарист Вадим Меликсетян категорически против:

– Ни в коем случае, никакой музыки – это кульминация фильма, там каждое слово должно дойти до зрителя – все полетит к черту!

– Вадик, ну хоть немножко послушай, прошу тебя, очень прошу...

Он слушает, потрясенный, оборачивается ко мне:

– Эдик, что ты сделал! Ты реквием написал...

И тут же начинает сокращать текст: «Эти слова убери, это тоже убери...» Половину текста сократил, а музыку оставил...²¹

Вариация 7. Дипломатический шедевр

С самого начала своего руководства Союзом композиторов Армении Эдвард Мирзоян непримиримо боролся против идеологического диктата Центра – штампов и ярлыков кремлевской пропаганды. Одним из таких примеров может служить его речь на Втором Всесоюзном съезде композиторов, которую он подготовил вместе с Лазарем Сарьяном весной 1957-го года. Не выступая открыто против идеологических лозунгов и принципов единственно возможного в СССР художественного метода – метода соцреализма, Эдвард Михайлович боролся за максимальное усложнение этого понятия в бесконечных жизненных проявлениях. Напомним: это был период, когда XX Съезд КПСС уже выдвинул основные идеи «оттепели», дав политическую оценку культ личности Сталина и либерализовав поле культурной деятельности. Пример этот лишний

²¹ Епремян Л. Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах, Ер.: Тигран Мец, 2011, с.586.

раз доказывает, что атмосфера творческой свободы, которую мы склонны приписывать 1960-м, в действительности значительно приукрашена, хотя и не сравнима с террором 1930-х годов.

«Некоторые музыканты, – говорил Мирзоян, – искажают принципы соцреализма, создавая неразбериху в вопросе оценки художественных явлений. Не отрицая на словах, что социалистический реализм предполагает различные творческие индивидуальности, многообразие и полноту отображения действительности, они на деле отрицали все то, что не умещалось в узкой сфере их воображения. Только этим, – продолжает Э.Мирзоян, – можно объяснить возмутительный факт, когда творчество Г.Егизаряна, широко признанное в республике, на страницах журнала «Советская музыка» было охарактеризовано как импрессионистическое, в результате чего произведениям композитора долгое время преграждался путь на всесоюзную эстраду. Так же обстояло дело и с фортепианным Трио А.Бабаджяна, чью художественную концепцию некоторые перестраховщики и сторонники теории бесконфликтности пытались поставить под сомнение».²²

Вообще, становление Арно Бабаджяна как композитора в сфере «серьезной» музыки проходило достаточно сложно и мучительно. Возможно, тот факт, что композитор намного более активно работал в эстрадном жанре, был обусловлен не в последнюю очередь и этим обстоятельством. Известно, что строгой критики удостоился его Концерт для скрипки (1949), который был охарактеризован как абсолютно эпигонский: как отмечал тогда Генрих Литинский, «с хачатурянизмом ему надо кончать».²³

Именно на этом пути освобождения от сильного хачатуряновского влияния и утверждения собственного стиля в 1960-м резкой критике подверглась Соната для скрипки и фортепиано Бабаджяна. Эдвард Мирзоян в беседе со мной признался, что в январе 1960-го года в результате беспрецедентной критики в адрес армянских композиторов он пережил первый в жизни сердечный приступ. «На пленуме в Москве раздолбали скрипичную сонату Арно Бабаджяна, и даже Арам Ильич был в растерянности, не принял ее. Главный удар пришелся на Вторую симфо-

²² Газета «Советская культура», 05.04.1957.

²³ Епремян Л. Судьбоносный выбор (к проблеме осмысления векторов развития армянской музыки XX века) // Научный вестник Московской консерватории, М., 2015, №3, с. 200.

нию Джоника (Дживан Тер-Тадевосян) – «оторван от почвы». Лягнули заодно струнный квартет Эдгара Оганесяна, за что-то Парсаданяна из Эстонии и еще Долуханяна – в общем, это была специально организованная акция против армян, интрига, спланированная из зависти. Возможно, сыграли роль и личные отношения Джоника с музыковедом, сотрудницей журнала «Советская музыка» Лианой Гениной: они собирались пожениться, но отношения по вине Джоника разладились... С критическими речами выступили Хренников, Кухарский, Тактакишвили».

Ясно, что вся ответственность легла на председателя СК Эдварда Мирзояна. И как вы думаете, что придумал Мирзоян? Он объявил, что принимает все критические замечания, и с учётом этого армянские композиторы возьмут на вооружение совершенно новые подходы. Спустя некоторое время он пригласил в Ереван специальную делегацию, чтобы москвичи лично могли убедиться в правдивости этих слов. ...И вот в Ереване звучит Соната для скрипки Арно в исполнении Акопа Вартапяна и автора. Среди гостей был председатель комиссии по музыке в СК СССР Яков Семенович Солодухо.

– Солодухо был очень хороший человек, он меня доверительно спросил: «Эдик, Арно пересмотрел что-нибудь после московского разноса?» Я сказал, что он пересмотрел разработку первой части, написал новую вторую часть, конец финала изменил: «В общем, послушайте». Был большой успех, и тут ко мне подходит Яков Семенович: «Вот это другое дело!» Когда я признался ему, что в Сонате Арно ни одной ноты не менял, он был шокирован, смущен, почувствовал себя неловко. Мне сейчас очень неприятно вспоминать, как это подействовало на Солодухо, который был очень интеллигентным человеком и хорошим композитором.²⁴

Почти такая же история повторилась в конце 1970-х, когда прибывший в Ереван Тихон Хренников строго выговаривал ректору ЕГК Лазарю Сарьяну, дёргая его за пуговицу пиджака:

- Что за музыку пишут ваши композиторы?!
- Тихон Николаевич, они же ищут...
- Что за поиски такие?!!

Сразу после этого в печати появились разгромные статьи, может быть, не совсем на уровне Постановления

²⁴ Епремян Л. Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах, Ер.: Тигран Мец, 2011, с. 187.

1948-го года, но вполне в этом духе. Мирзоян этого так не оставил. Буквально через пару месяцев он объявил первому секретарю СК СССР, что наши композиторы перестроились и пишут уже совершенно другую музыку. Предложив убедиться в этом лично, он пригласил Хренникова в Дилижанский Дом творчества и, вызвав срочно туда всех композиторов и исполнителей, приказал в точности повторить программу прошлого концерта.

– Мы с виолончелисткой Медеей Абрамян, исполнившей мое сочинение, – рассказывает композитор Рубен Саркисян, – взяли такси и, приехав, застали застолье в честь Тихона Николаевича. Уже после обильной трапезы, когда покрасневшие щеки Хренникова выдавали высокий «градус» его настроения, Мирзоян объявил: «А теперь перейдем к концертной части нашей программы». Мы повторили весь концерт – нота в ноту, и прозвучал вердикт:

– Ну, вот это уже совсем другое дело...

На мой взгляд, это дипломатический шедевр Мирзояна, который реабилитировал и нас, и себя в качестве руководителя СК Армении. Беря всю тяжесть ответственности в насквозь заидеологизированной советской системе руководства искусством, он, как человек фанатично преданный музыке, исподволь протаскивал Музыку, беззаветно ей служил и делал все, чтобы ничего не мешало ее естественному, нормальному развитию. Никто не мог бы справиться с этой сложнейшей задачей так, как это удалось именно ему.²⁵

Вариация 8. «Один за всех, все за одного»

В 1963-м в статусе русских артистов именно армяне – квартет имени Комитаса и председатель СК Эдвард Мирзоян – одними из первых прорвали «железный занавес» и представили в США советское искусство. Принимали их на высшем уровне, музыканты получили предложение встретиться лично с президентом Джоном Кеннеди, который попросил передать советскому народу, что американцы желают жить с ними в мире. Так что в поездке по стране, которую Хрущёв хотел «догнать и перегнать», вся тяжесть идеологического прессинга легла на плечи Мирзояна.

²⁵ Из личной беседы автора с Рубеном Саркисяном.

Именно он стал «первой скрипкой» в жарких идеологических баталиях двух миров, двух цивилизаций, где представлял позицию СССР с чисто армянской дипломатической виртуозностью.

– Без ложной скромности могу сказать, что я выступал раз пятнадцать. В университете в Канзас-Сити меня спрашивают: «Как Вы думаете, не является ли рок-н-ролл проблемой для советского государства?» Что ответить, понимая, что в действительности так и есть? – «Знаете, у Советского государства, кроме танца рок-н-ролл, никаких проблем нет». Хохот... На протяжении всех 40 дней – концерты, встречи, каверзные вопросы. «Вы не считаете, что размер пособия по безработице в Америке больше, чем зарплата рабочего в Индии?» – «Надо начать с того, что каждая страна имеет свой критерий благополучия. Исходя из этого, я не думаю, что американский безработный счастливее индийского рабочего. Мало того – природа человека такова, что его главное призвание – в созидании. Если рабочего лишают работы, разве он может быть счастлив? Во-первых, сумма незначительная, во-вторых, его лишили права на творчество. Не хочу сказать, что «америку открываю», но почему в античности рабы создавали шедевры? Потому что творчество делало их по-настоящему свободными». И со мной соглашались.

Была провокация, что частная инициатива дает бо'льший экономический эффект. Я поспорил: «Не обязательно. Все зависит от умения организовать. А разве общественный труд – не радость? Один за всех, все за одного – неужели это плохо?»²⁶

Вариация 9. Оган Дурян

Эта вариация будет целиком исполнена «от первого лица» Эдвардом Мирзояном. Сейчас, когда опасность того, что армяне вновь могут оказаться по ту сторону «железного занавеса» и эту древнюю нацию могут вновь оторвать от западной цивилизации, у истоков формирования которой находилась Армения, запихнуть в режим строгой изоляции от прогрессивных стран, особенно важно знать, что во все времена и при всех тоталитарных режимах армянин никогда не мыслил себя вне единого содружества демокра-

²⁶ Из личной беседы автора с Э. Мирзояном.

тических стран и всеми силами, преодолевая немыслимые препятствия, был един с Европой.

– Сегодняшнее молодое поколение этой истории, наверное, не поймет, – говорил мне Эдвард Мирзоян. – Оно иначе мыслит и не представляет всей сложности тогдашних обстоятельств. Этот рассказ о том, как вопреки обстоятельствам, функционеры и чиновники различных рангов оказывались выше и человечнее государственной машины, которой они служили.

Те вопросы музыкальной жизни, которые находились в ведении КГБ, я решал непосредственно с первыми лицами этой организации. Поэтому очень удивился и был даже задет, когда в 1970-м году ко мне обратились через заводделом культуры ЦК Саядяна.

– Попросите Огана Дуряна, – позвонил мне Саядян, – пусть вернется в СССР.

– Я только недавно получил от него письмо, – ответил я. – Там он с горечью говорит о том, что в Армении к нему плохо относились. К тому же он ставит целью пропаганду армянской музыки за рубежом, а это нам крайне необходимо.

Саядян настаивал. В Оперном театре на одном из спектаклей я встретил председателя КГБ Г.Бадамянца.

– Что ждет Дуряна после возвращения? – спросил я его. – Если что-нибудь недоброе, я на это не пойду.

– Обещаю Вам, ничего плохого не произойдет. Он будет выступать здесь и выезжать на гастроли.

Это меня убедило, и я решил звонить Огану. Жена его, Кнарик, пришла ко мне, я набрал номер и начал уговаривать его вернуться, гарантируя безопасность. Кроме того, я сказал, что к 50-летию советизации Армении в Ереване будет находиться генеральный секретарь ЦК КПСС Л.Брежнев, и заключительным номером праздничного концерта доверено дирижировать именно Огану. По телефону же я обещал, что он сможет выезжать на зарубежные гастроли и, в частности, в январе мы вместе вылетим в Париж. Дурян ответил, что подумает и перезвонит через десять дней.

Спустя неделю раздается звонок.

– Мне ехать через Бейрут или Москву? – спросил он, вероятно, опасаясь, что это ловушка, и в московском аэропорту по приезду его арестуют.

– Через Москву, – ответил я.

– Я еду, доверяя тебе. Верю твоим словам о том, что смогу принимать приглашения для работы с зарубежными

оркестрами, ставить в Ереване оперные спектакли и руководить заключительным номером в концерте, на котором будет присутствовать Л.Брежнев.

2-го ноября 1970-го года в московском аэропорту композиторы Дживан Тер-Тадевосян, Александр Аджемян с женой, я с Лялей, жена Огана Кнарик и сын Нарек встретили Дуряна и вылетели вместе в Ереван. Артисты филармонического оркестра и хора со слезами на глазах обнимали маэстро.

Но... тучи сгустились. Буквально через несколько дней один из секретарей ЦК с возмущением выступил: «Что это за безобразие! Председатель Союза композиторов, депутат Верховного Совета, член ЦК КП Армении вылетает в Москву лично встречать невозвращенца». С этого все и началось, и я в связи с этой историей прошел через тяжелые испытания. По решению бюро ЦК заключительным номером – специально написанным к торжествам сочинением Александра Арутюняна, – было поручено дирижировать Оганесу Чекиджяну.

Меня же назначили музыкальным руководителем концерта. Иду к Первому секретарю ЦК КП Армении Антону Кочиняну, к этому мудрому человеку, и объясняю, что назревает международный скандал.

– Важно не это, – говорит он. – Если будет дирижировать Дурян, концерт от этого выиграет?

– Конечно.

– Ну и настаивай на своем.

Официального согласия нет, уговариваю министра культуры Камо Удумяна, который в обход решения Бюро предпринять ничего не может. Звоню Александру Арутюняну, который незадолго до этого был удостоен звания Народного артиста СССР: «Котик, ты звание получил, правда? Ведь уже бояться нечего – неси ноты Дуряну». Удумян в растерянности. Вылетаю на пару дней в Москву, по возвращении Камо меня обрадовал: «Получилось. В оперном театре видел Кочиняна, пожаловался на то, что ты самовольно заменил дирижера, а тот как будто в сердцах воскликнул: «Ну и черт с вами...»

30-го ноября 1970-го года на концерте зал устроил овацию Дуряну. Свет прожекторов выхватил его из темноты, и публика завалила цветами. Счастливый, Оган протянул розы в сторону правительственной ложи, где сидел Л.Брежнев.

Но перипетии истории с Дуряном только начина-

лись. На 13-е января 1971-го года был назначен концерт Дуряна в Париже, а разрешения на выезд ему все не дают. Решение вопроса затягивается, Кочинян в Москве, я говорю его помощнику Митрофану Щетинину:

– Сатана мне подсказывает немедленно лететь в Москву.

– Правильно подсказывает.

В те годы в столицу летал ИЛ-18, и продолжительность полета составляла 3 часа 20 минут. Я выехал из дома в 12 часов дня, а в половине одиннадцатого вечера уже был в Ереване. Вернулся ни с чем.

Выезд Дуряна – дело моей чести, и 30 декабря утром на стол секретаря ЦК Роберта Хачатряна я кладу заявление об уходе с поста председателя СК. Вечером он звонит: «Все решено, вы поедете в Париж». Меня убеждают, что документы отправлены в Москву и дело тормозится именно там. Снова вылетаю в Москву и узнаю, что концерт Дуряна в Париже отменен телеграммой: «По техническим причинам Оган Дурян вылететь не сможет». Бросаюсь к министру культуры Екатерине Фурцевой, к этой милой и смелой женщине, которая неизменно представляла меня иностранцам как Народного артиста СССР и лауреата Госпремии СССР, хотя в то время я таких званий не имел, – об этом она не могла не знать. Фурцева выясняет, что... решения ЦК КП Армении о нашем выезде из Еревана не поступало. Вы представляете, что было со мной?!

– Что, Кочинян струсил, что ли? – возмущается Фурцева.

В гостиничный номер звонит Оган.

– Как дела?

– Все нормально.

Через день.

– Я завтра вылетаю.

– Давай, – стараюсь ничем себя не выдать, хотя налицо полный провал предприятия.

Погода нелетная, по 30 раз в день из постпредства по спецсвязи трезвоню в Ереван. Наконец, поступает решение ЦК КП Армении. Теперь нужно решение по выездам комиссии ЦК КПСС, но, если даже нам его срочно выдают, на оформление французской визы требуется не менее 40 дней. Пятница, конец рабочего дня, впереди выходные, концерт во вторник. Юра Курпеков, завсектором культуры ЦК КПСС, был женат на армянке и потому с армянами состоял в особо дружеских отношениях. Он держит меня в

курсе, что идет заседание выездной комиссии ЦК. Там же замминистра иностранных дел Симонов, которого просят поговорить с французским послом. Симонов отказывается, тогда Калинин из Минкульта СССР звонит послу Франции, и французы каким-то чудом к пяти часам выдают визу. Курпеков минут через десять сообщает еще одну новость: комиссия ЦК КПСС в разрешении на выезд отказала. Снова бросаюсь к Фурцевой, моя спасительница звонит в комиссию.

– Откуда мы знаем, чем 11 месяцев он занимался за границей?! – отвечают ей.

Оказывается, этот результат был предрешен с самого начала, и каждая инстанция, идя на уступки, знала, что в конечном итоге нас все равно не выпустят. Министр культуры при мне звонит секретарю по идеологии Демичеву – его нет на месте. Комиссии велит не расходиться.

Фурцева, как львица, мечется по кабинету. Ей советуют: «Позвоните секретарю ЦК Сулову». Она хватается за трубку, но опускает руку: «Нет, он не сделает – он все испортит». В 19.30, наконец, находят Демичева, и по просьбе Фурцевой он дает распоряжение о выезде.

Связываюсь с Ереваном, чтобы прислали деньги. Директор музфонда СКА Бабкен Сосян обращается к председателю Верховного Совета Нагушу Арутюняну.

– Они никуда не смогут выехать, – хохочет Нагуш.

– Они уже в воздухе.

...После всех мытарств мы оказались в Париже. Кстати, моего сочинения в программе не было, я просто сопровождал дирижера. С огромным чемоданом Огана, где были ноты, подъезжаем к концертному залу и видим... афишу с фамилией другого дирижера. К чести французов, вникнув в ситуацию, они восстановили Дуряна, который прекрасно провел этот концерт, и мы вернулись в Москву. Остался в Австрии Оган уже потом, причем его «невозвращение» было специально спровоцировано.

Послесловие. В ожидании чуда

К сожалению, армянский народ, благодаря продолжающейся десятилетиями самоотверженной борьбе наконец освободившись от советских тоталитарных оков, оказался в положении заложника нового, постсоветского коррупционного режима, где всё покупается и продается.

Характеристику именно этой политической системы дал Мирзоян, сказав, что то общество, единственным богом которого являются деньги, – самая бесчеловечная и циничная формация за всю историю человечества. «Это ведь ужас, что делается. У меня очень большая информация о том, в каком состоянии народ и страна. Я думаю о чуде, и единственное, во что я верю, – это Чудо. Если бы, пусть и голодный, армянский народ видел, что зло наказуемо, что есть справедливость, отчаяние не было бы столь глубоким...»²⁷

Однако «чудо» в данном контексте – далеко не абстрактное понятие, оно имеет четкие критерии: реальная независимость армянского государства, режим свободной конкуренции в экономике, политике, культуре, полная и окончательная победа над коррупцией, реально действующая независимая судебная система. И, наконец, признание ценности каждого индивида и предоставление ему абсолютной творческой свободы, когда не нужно тратить десятки человеческих жизней на то, чтобы довести до общественности индивидуальный, неповторимый голос Художника. Все те, кто положил свои жизни на алтарь обеспечения Армении достойного места в ряду передовых стран, заслуживают благодарности и признательности армянской нации. Гениальный композитор и общественно-политический деятель Эдвард Мирзоян, несомненно, в ряду этих абсолютно преданных Родине граждан, кто своими каждодневными подвигами дал всем нам надежду на Чудо становления новой Армении и восстановление достойной жизни ее героического народа в едином европейском пространстве.

²⁷ Епремян Л. Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах, Ер.: Тигран Мец, 2011, с.363.

ПЕСНИ, КОТОРЫЕ НАПИСАЛА ЖИЗНЬ

(Песенный цикл Мечислава Вайнберга „В армянских горах“ оп. 65)

Вайнберг – известнейший неизвестный

Каждый ребёнок знает песни из чудесного цикла мультипликационных фильмов о Винни-Пухе. «Винни-Пух» впервые появился на экранах бывшего Советского Союза в 1969-м году, а потом вышли второй и третий мультфильмы: «Винни-Пух идёт в гости» (1971) и «Винни-Пух и день забот» (1972). Но вряд ли кто ведаёт, что этой музыкой, как и музыкой к таким знаменитым кинофильмам, как, например, «Укротительница тигров» (1954), «Летят журавли» (1957), «Афоня» (1975), к мультфильму «Каникулы Бонифация» (1965) они обязаны польско-еврейскому композитору Мечиславу (Моисею) Вайнбергу, так как Вайнберг относится к тем композиторам XX века, чьи имена при жизни были почти полностью преданы забвению. И лишь начиная с 2010 года – после премьеры его оперы «Пассажирка» (Оп. 97) в рамках фестиваля в Брегенце, – творчество Вайнберга было вновь открыто для общественности и его музыка всё чаще и чаще звучит в концертных и оперных залах. За последние годы появились новые записи, часть которых впервые была сделана на звуконосителях. Среди деятелей искусства, которые особо ратуют за Вайнберга, наиболее выделяются скрипач Гидон Кремер и женщина-дирижёр Мирга Гражините-Тила. Музыкальное наследие М.Вайнберга во всех отношениях впечатляющее. Оно включает 21 завершённую симфонию, 4 крупные камерные симфонии, 8 опер и оперетт, 17 струнных квартетов, а также многочисленные произведения камерной музыки и сольные произведения, балетную музыку и хоровые произведения. Кроме того, музыкальное наследство, созданное Вайнбергом в качестве так называемой «функциональной музыки», по текущему состоянию включает в себя 33 произведения для цирка, 70 музыкальных произведений для фильмов (в том числе кино- и телепродукцию), музыку для восьми радиопьес, пяти произведений для театра и даже мю-



Моисей Самуилович Вайнберг
(1919-1996)

зикл, точнее водевиль. Особое место в рамках его впечатляющего творчества бесспорно занимает вокальная музыка. А в рамках вокального творчества он опять обращается к песне: таким образом, в течение своей жизни, наряду с уже упомянутыми операми и опереттами, Вайнберг

создал семь кантат, а также хоровые произведения, масштабный реквием, ещё шесть симфоний, а именно: 6-ю, 8-ю, 9-ю, 11-ю, 15-ю и 18-ю - расширенные вокальные партии для хора и/или солистов.

Наряду с этим поистине впечатляющим багажом вокальных произведений созданы ещё 22 больших песенных цикла для голоса и фортепианных вокальных партий, а также ряд отдельных песен. Некоторые из этих песен стали настоящими шлягерами, которые ещё и сегодня на территории бывшего Советского Союза пользуются большой популярностью и любовью, как, например, песни «Маленький тюлень» или «Какое мне дело» из фильма «Последний дюйм» (1958), режиссёрами которого были Теодор Вульфович и Никита Курихин.

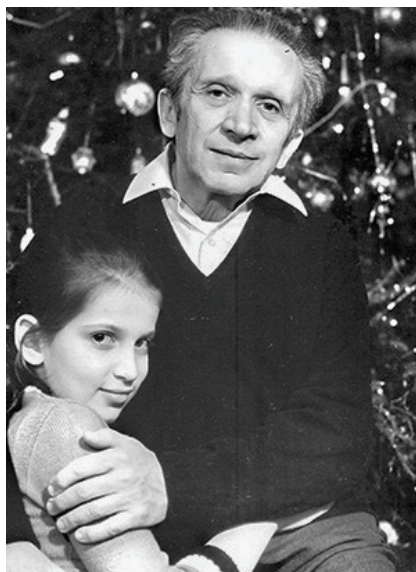
К биографии Вайнберга¹

Моисей (Мечислав) Вайнберг родился в декабре 1919 года в Варшаве. Его отец Самуил, родом из Кишинёва, работавший музыкальным руководителем, дирижёром и композитором в разных еврейских театральных труппах, ещё до рождения сына поселился вместе с женой в Варшаве. В Варшаве он работал в разных еврейских театрах, а вместе с тем и на фирме грампластинок «Сирена Рекорд», где заведовал отделением еврейской музыки. Семья жила в крайней бедности, о чём свидетельствуют многочисленные документы Еврейского Архива в Нью-Йорке.² Для того что-

¹ Здесь и далее все данные, если другого не указано, приводятся из моей монографии о Вайнберге: Могила Верена. Евреи, нашедшие спасение в песне. Композитор Мечислав Вайнберг (1919-1996) в Советском Союзе. Кассель, 2017. (на нем. яз.).

² Там же, с. 40.

бы прокормить семью, Мечислав, который уже в детстве научился игре на фортепиано, в юношеские годы играл на этом инструменте в театре, в кафе и на свадьбах. Так как он был очень талантлив, то получил образование в Варшавской консерватории как пианист. В то же время он продолжал играть и в танцевальных кафе Варшавы, в том числе в любимом баре «Адриа», известным своим вращающимся танцполом, или



Мечислав Вайнберг с дочерью Анной

же в ресторане «Оазис».³ Начало Второй мировой войны помешало тому, чтобы Вайнберг смог далее продолжить свою карьеру в качестве пианиста. Более того, он был вынужден обратиться в бегство и покинул Варшаву в восточном направлении. Как именно и при каких обстоятельствах происходило бегство, не установлено до сегодняшнего дня, ясно только то, что из всей семьи только одному Вайнбергу удалось спастись. Как и при каких обстоятельствах умерли его родители и младшая сестра Эстер, до сих пор точно не подтверждено, известно только то, что они были убиты во время Холокоста, а сам Вайнберг узнал об их смерти лишь в середине 1960-х годов.

Бегство Вайнберга сначала привело его в Минск, где он, будучи неимущим беженцем, всё-таки смог поступить в консерваторию на отделение композиции. Завершил свою учебу Вайнберг 21-го июня 1941-го года, а в ночь на 22 июня началась операция «Барбаросса»: Гитлер напал на Советский Союз. Вследствие этого началось спешное бегство и эвакуация в глубь Советского Союза, и Вайнбергу удалось (очевидно, с помощью фальсифицированных документов) попасть в Ташкент, в Узбекистан. Его пребывание в Ташкенте впервые было подтверждено 15-го августа

³ См.: Могл Верена. Фрагменты нерасказанной жизни – ранняя биография Вайнберга, в кн.: Мишель Асей, Давид Фаннинг. Мечислав Вайнберг. Между Востоком и Западом. Лондон: Британская Академия (в печати).

1941-го года.⁴ В Ташкенте Вайнберг работал в местном театре, в отделении «Оборонная оперетта».⁵

Там же, в Ташкенте, он познакомился с Натальей Вовси-Михоэлс, дочерью Соломона Михоэлса, который был не только одним из важнейших протагонистов советской театральной сцены и руководителем Московского государственного Еврейского театра (Московский ГОСЕТ), но и председателем Еврейского антифашистского комитета. Наталья Вовси-Михоэлс и Мечислав Вайнберг поженились в Ташкенте, и у них родилась дочь - Виктория. Лишь осенью 1943-го года Вайнберг переехал с семьей в Москву. В Москве он встретился со своим знаменитым коллегой - Дмитрием Шостаковичем, который ещё до прибытия Вайнберга в советскую столицу ознакомился с партитурой Первой симфонии Вайнберга и был весьма впечатлён. В Москве очень быстро завязалась тесная профессиональная и личная дружба между двумя композиторами, и этой дружбе было суждено продлиться до смерти Шостаковича летом 1975-го года.

Вскоре после своего приезда в Москву Вайнберг смог обосноваться там как композитор. Но ещё до этого переезда он уже был членом Союза композиторов Узбекской ССР, и теперь его приняли в Московскую секцию Союза. Сотрудничество с тесным кругом выдающихся исполнителей, а также общение со многими коллегами в Москве способствовали тому, что Вайнберг там обрёл новую родину для творчества. И в произведениях, которые были созданы после его переезда в Москву, чувствуется, что его композиторская стилистика стала ещё более совершенной.

Усовершенствование композиторского мастерства ясно продемонстрировано в его Фортепианном квинтете Op.18 (1944), где впервые ясно проявляется характерный индивидуальный стиль Вайнберга. В этом квинтете явно выражен полный напряжения характер звучания, где свободные и шаткие отрезки музыки сменяются на плотно выстроенные.

Ввод в действие инструментов, которые частично чётко отгорожены друг от друга, а порой частично действуют в связке, что свидетельствует о запланированном драматургическом плане квинтета, в котором каждый инструмент индивидуален, но в то же время выступает в слаженной, равноценной роли наравне с другими инструмен-

⁴ См.: Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), ф. 2956, оп. 1, ед.хр. 82.1.

⁵ См.: Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), ф. 3183, оп. 1, ед.хр. 257.1.

тами. Гармония создаётся благодаря тому, что сохраняется общий тональный центр, который, однако, сильно меняется при раскрытии и утверждении тональности, в звуковой картине которой всегда присутствуют хроматизм и диссонансы. Премьера произведения была в марте 1945-го года, в исполнении Эмиля Гилельса и квартета Большого театра. После этого Вайнберг вместе с Дмитрием Шостаковичем за Фортепианное трио Ор.67 даже были представлены к Сталинской премии, которую, однако, они за это произведение не получили.⁶

Тем не менее ситуация в Москве для Вайнберга становилась всё сложнее и сложнее. Уже сразу после окончания войны враждебность по отношению к композитору, который так благожелательно был в своё время принят в музыкальном мире, стала неприкрытой. Теперь его уже критиковали за «честолюбивый» музыкальный язык, ссылаясь на то, что он, будучи «иностранном» композитором, поляком, не вполне знаком с здешними обычаями и традициями, и потому понятно, что в его произведении находят место определенные недостатки и изъяны.⁷ Вайнберг хотя и талантливый композитор, как выразился композитор Юрий Шапорин в журнале «Советская музыка», однако ему надо «помочь».⁸

Также и тесная дружба с Шостаковичем была причислена к недостаткам Вайнберга, когда в публичных речах (в том числе в речи Тихона Хренникова) его многократно оскорбительно называли «маленьким Шостаковичем».⁹ В 1948 году, когда, в ходе так называемого дела «по ждановщине», репрессии перекинулись и на сферу музыки, Вайнберг попал под двойное давление из-за инициированного Сталиным убийства тестя Вайнберга – Соломона Михоэлса. В последующие годы давление на него росло, так как в процессе «Кампании антикосмополитизма» и так называемого «Дела врачей» был арестован Мирон Вовси (кузен Соломона Михоэлса).

Как позже выразился Вайнберг в своём интервью,

⁶ См.: Фадеев Александр: Из выступлений на заседаниях комитета по Сталинским премиям при Совнаркомом СССР в области литературы и искусства. В кн.: Наталья Б. Волкова (ред.колл.): Александр Фадеев. Материалы исследования. Москва, 1977, с. 128.

⁷ См. Могл (2017), сс.64-67.

⁸ См. (Аноним): Выступления на пленуме. Журнал «Советская музыка», N10 (1946), сс. 33-89, зд.: с. 57.

⁹ См. Об этом подробнее в книге: Могл (2017), с. 69.

после этого его начали контролировать на каждом шагу.¹⁰ Его музыка более не допускалась к постановке, да и к публикации, что, естественно, привело к финансовым трудностям в его семье. Так как напряжение постоянно росло, то для Вайнберга – как он сам об этом позже сообщает – стало почти облегчением то, что в начале 1953 года его арестовали. В качестве основания его ареста была приведена формулировка: «еврейский буржуазный национализм».¹¹ Вайнберг очень боялся, что в тюрьме его будут пытаться. И протокол допроса, отрывки из которого прочла Ольга Рахальская в рамках Конференции 2019 года в Москве, пролил свет на этот страх, на то, что означал этот арест для Вайнберга. Только личное вмешательство Шостаковича и неожиданная смерть Сталина способствовали его освобождению в апреле 1953-го года, после нескольких недель ареста. Однако это сильно повлияло на и без того хрупкое здоровье композитора, и Вайнберг так и не оправился от последствий ареста до конца жизни.

Несмотря на массированные атаки на него, композитор в течение всей своей жизни не хотел причислять себя к преследуемым композиторам. Он особо не говорил о своей судьбе и не покинул Советский Союз. И в то время как жена Наталья, после того как Вайнберг с ней развелся, покинула с дочерью Викторией в 1972-м году Советский Союз и эмигрировала в Израиль,¹² Вайнберг так и остался до конца своей жизни (1996) в Москве, на своей творческой родине. Однако страх, что всё может повториться снова, как он сам однажды выразился в музыкальной форме «да капо», так и не оставил его до самой смерти.

О песенном творчестве Вайнберга

Трудно переоценить, какую важную роль занимало песенное творчество в музыкальном наследии Вайнберга. Вайнберг явно использовал композиции своих песен прежде всего для сильно завуалированной критики господствующих общественных и политических порядков в Советском Союзе, в первую очередь артикулируя поста-

¹⁰ Якубов Манашир. Мечислав Вайнберг: «Всю жизнь я жадно сочинял музыку». Журнал «Утро России», N7/67 (16.- 22.02.1995), с.13.

¹¹ См. Фаннинг (2010), с.97.

¹² См. об этом - Давид Фаннинг: с.118. Ольга Рахальская - вторая жена Вайнберга, и у них в 1971-м году родилась совместная дочь Анна.

линское время. В то же самое время видно, что песенное творчество занимало особое место в личном самоанализе Вайнберга. Есть песни, в которых просматривается внутренняя жизнь этого в общем-то очень сдержанного, скорее даже скрытного и замкнутого композитора. В песнях находят



Инвентарный список библиотеки Вайнберга

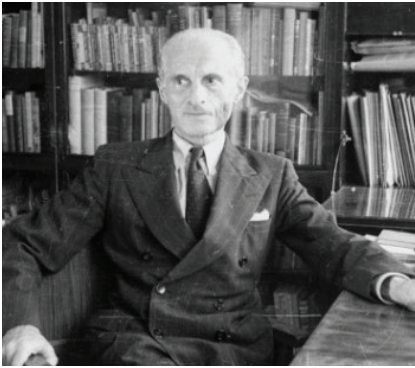
место грубый юмор и утонченная ирония наряду с впечатляющими медитативными, а также очень эмоционально подчеркнутыми отрывками музыкального произведения. И это прежде всего песни, в которых находит выражение мучающая Вайнберга тоска по дому - по потерянной родине Польше. При этом эта тоска по дому выражается не столько в географическом понятии «Польша», а скорее всего в потере родного языка - польского.

Дело в том, что Вайнберг был «словесным человеком», человеком языка. Когда он не сочинял музыку, он читал книги. Не в последнюю очередь об этом свидетельствует и его большая библиотека: это в основном книги на польском языке, которые Вайнберг - как сообщила его вдова летом 2018-го года, - регулярно приобретал в книжном магазине иностранной литературы в Москве, где его постоянно информировали об актуальных, новых публикациях. При этом он вёл точный инвентарный список своей библиотеки.¹³ (фото)

Вайнберг хотя и говорил на идиш - что он не афишировал, - а также, естественно, на русском, однако, по-видимому, с довольно сильным акцентом.¹⁴ А с его польским, напротив, дело обстоит иначе: как утверждают современники, он говорил на очень красивом польском, на языке эрудированного человека, знающего толк в поэзии. И потому неудивительно, что в инвентарном списке его библиотеки можно было найти большое число томов поэзии.

¹³ Я благодарю Анну Вайнберг за предоставленные материалы.

¹⁴ Пеер Сканд, который лично знал Вайнберга и его семью, утверждал, что Вайнберг «с большим акцентом говорил по-русски и удивительным образом даже со многими ошибками», Сканд Пеер. Мечислав Вайнберг - скромный коллега, в кн.: Кун Эрнст (издатель): Дмитрий Шостакович и еврейское музыкальное наследие. Берлин, 2001, с.321.



Юлиан Тувим (1894-1953)

Стихотворениям поэта Юлиана Тувима Вайнберг отводил особое место. Тексты Тувима как нельзя лучше сочетались с динамичным композиторским даром Вайнберга, и из 22-х песенных циклов пять циклов посвящены только и только

произведениям Тувима, также тексты Тувима лежат в основе его восьмой и десятой симфоний.

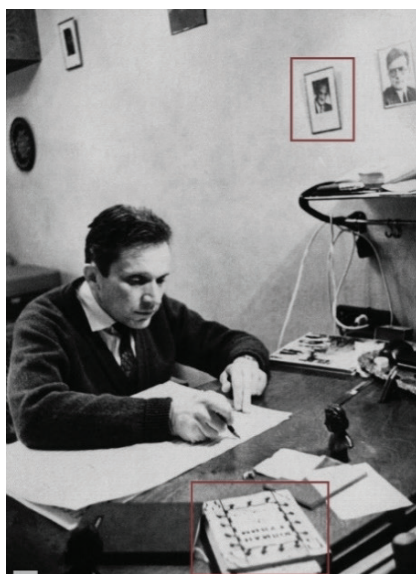
Юлиан Тувим, который тоже родился в Варшаве (в 1894-м году), был одним из известнейших поэтов своего времени. Он принадлежал к числу основателей польской поэтической группы «Скамандр», которая поставила себе целью обновление польского поэтического искусства. Наряду с этой деятельностью, Тувим, кроме всего прочего, работал как автор текстов в театре и в кабаре, и разные косвенные доказательства указывают на то, что пути Вайнберга и Тувима в Варшаве пересекались ещё до войны.¹⁵ Тувим, который в течение своей жизни часто страдал от антисемитских выпадов и оскорблений, противостоял этим злобным спорам своим большим саркастическим талантом. Он был категорически против, чтобы его рассматривали просто как еврея, и требовал, чтобы его больше принимали и уважали, как польского еврея. Когда начало Второй мировой войны вынудило его уехать в эмиграцию (в основном жил в Бразилии и США), Тувим понял, что, полностью лишённый корней, окружённый иноязычной речью, чувствует себя очень неуютно вдали от польской родины. В тоже самое время он полностью осознал, что его тоска по родине несовместима с реальной, фактической Польшей, в которой он себя постоянно чувствовал аутсайдером, а также понимал, что и после войны не будет той Польши, о которой он когда-то мечтал. Мечта о коммунизме, которая часто приходила в голову Тувиму в годы эмиграции, после его возвращения сразу оказалась просто химерой. И к концу своей жизни, покоровшись судьбе, Тувим отрёкся от стихотворного творчества и вернулся к переводческой деятельности. Тувим был любимейшим поэтом композитора

¹⁵ См. Могл, с.44

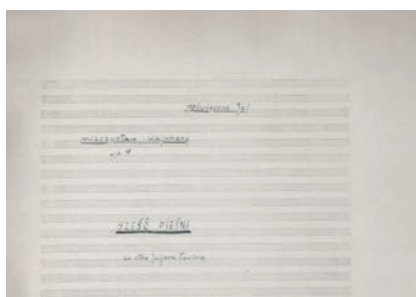
Вайнберга, и это может подтвердить не только наличие многих музыкальных произведений Вайнберга, написанных на стихи Тувима, но также и фотография, которая стоит на рабочем письменном столе Вайнберга. Там же, рядом с письменным столом, висит портрет Тувима, а на столе постоянно лежит томик стихов «Цветы Польши».¹⁶

Уже первые песни, которые сочинил Вайнберг, - цикл Opus 4 «Акация» - это цикл, созданный на стихи Тувима. Эти песню Вайнберг написал сразу же после бегства из Польши, а именно в 1940-м году в Минске. Если бросить взгляд на рукопись Opus 4, можно будет заметить, что надпись на ней сделана на польском языке (фото).

В то время это уже не было чем-то само собой разумеющимся, так как после своего бегства Вайнберг начал подписывать и озаглавливать свои рукописи также на русском языке. Так, начиная с Первой сонаты для фортепиано, Opus 5 (1940-1941), которую создал Вайнберг после того, как спасся бегством в Лунилек от национал-социализма, все рукописи без исключения были озаглавлены на русском и подписаны кириллической версией имени «Вайнберг». Так что Opus 4 был последним произведением, на котором стояло и польское заглавие, и польская подпись «Вайнберг». Факт, что он покинул свою польскую родину и польское языковое пространство, таким образом просматривается уже и чисто внешне в его рукописях, где обозна-

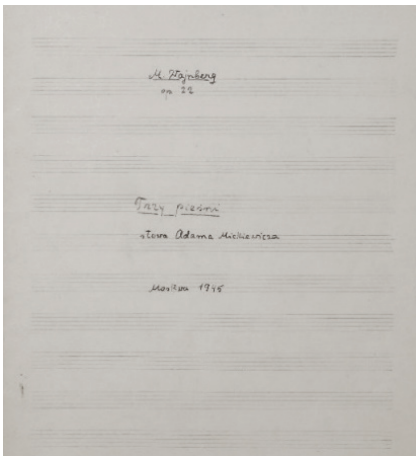


Вайнберг во время сочинения песни



Рукопись Opus 4 на польском языке

¹⁶ Авторское право на фотографию и на все рукописные отрывки у Ольги Рахальской, вдовы композитора. Фотографию предоставил Томми Перссон.



Цикл Opus 22

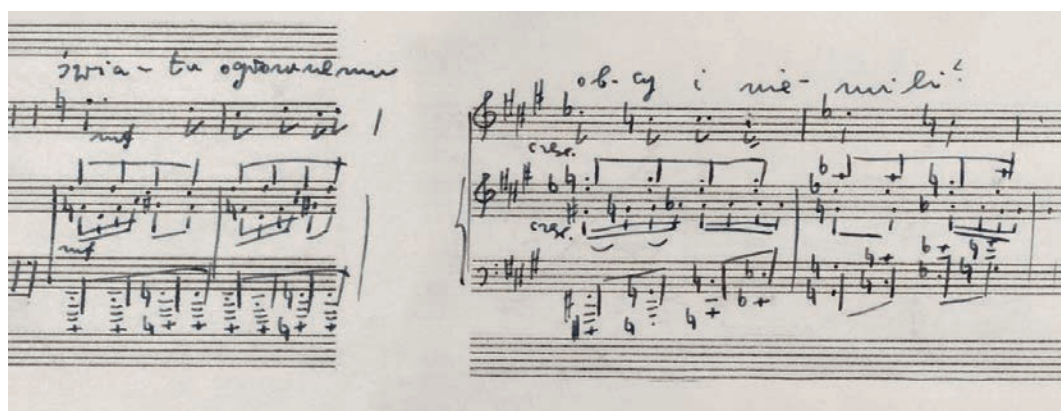
чен переход к новому языку и к новой подписи. И интересным образом Вайнберг соответственно придерживался этого до конца своей жизни - за очень небольшими исключениями. И эти исключения показывают, что польские так же, как и русские заглавия и подписи рукописей надо понимать и воспринимать в непосред-

ственной зависимости от содержания произведений. Одно из произведений, которое Вайнберг озаглавил и подписал по-польски, - это песенный цикл Opus 22 (1945) на стихи польского поэта Адама Мицкевича; цикл, который, однако, остался неопубликованным.¹⁷ Вайнберг создал этот цикл с расчётом на польский оригинальный текст и представил титульный лист в польском правописании, так же, как и своё имя - «Вайнберг» (фото).

В целом этот цикл состоит из очень плотно и интенсивно следующих друг за другом песен на стихи Мицкевича, где в совершенно разных гранях представлена экзистенциальная тоска по родине. Вайнберг написал музыку к этим стихам на целенаправленном, очень герметичном тональном языке, который не очень-то лиричен и мало приспособлен для пения. Наряду с этим композиция в звуковом плане довольно труднодоступная и комплексная, а глубина языка Мицкевича находит соответствующий и равноценный отголосок в музыке.

Другое произведение Вайнберга на польском языке, которое тоже стоит особняком, это композиция Opus 47.2 - инструментальное произведение для симфонического оркестра, которое носит название «Польские напевы». Речь идёт о произведении, которое Вайнберг сочинил в тот период своей жизни, когда находился в затруднительном положении, а именно - в 1950-м году. Хотя Вайнберг и отказался здесь вставить текст, однако ему удалось на музыкальном уровне показать связку с темой Польши, так как

¹⁷ Подробный анализ цикла и его упорядочение в общем произведении Вайнберга можно найти в книге Могл (2017), начиная со с.154 и далее.



Песня «Жидёнок»

ему удалось в композиторском аспекте состыковать своё произведение с польскими народными танцами. Так, например, вторая часть «Польских напевов» - это подлинный польский танец «уявяк», однако с явно фольклорной подчёркнутостью, что очень сближает это произведение с официальным требованием «народности».¹⁸ Произведение это развлекательное и легко доступное, оно наглядно показывает талант Вайнберга к созданию мелодий с гармоничным течением музыки, которые очень легко и охотно запоминаются и становятся «навязчивой мелодией». Характерно при этом, что именно это произведение Вайнберга одно из немногих, которое всё-таки было разрешено к постановке.¹⁹ Если кратко выразиться, то постановка этого произведения, которое затрагивает тему «потерянной» родины Польши, стала возможной, поскольку оно служило также музыкальной иллюстрацией к теме «советской многонациональности» и было вполне доступно для пения. Однако позже стало очевидно, что Вайнберг не продолжил эту форму совмещения польской культурной традиции, так как после Opus-а 47.2 надолго исчезли польские (а также и еврейские) темы в его композиторском репертуаре.

В целом, в процессе постепенного ухудшения ситуации для Вайнберга было неудивительно, что его композиторская «плодовитость» несколько спала. В то же самое время в этот период он всё больше и больше сочинял музыку для фильмов, а также для цирка и эстрадных оркестров, что помогло ему материально обеспечить себя и свою семью.

Лишь в 1956-м году, то есть три года спустя после

¹⁸ См. подробнее об этом произведении в книге Моغل, с. 170.

¹⁹ Премьера состоялась 13-го декабря 1950-го года в Москве, под руководством Карла Элиасберга.



Мечислав Вайнберг и Дмитрий Шостакович

смерти Сталина, в период начавшейся «оттепели», Вайнберг смог вернуться к вокальному творчеству с композицией «Цыганская Библия» Opus 57, а также одновременно и к любимому поэту Юлиану Тувиму. Этот цикл он посвятил своему другу Дмитрию Шостаковичу. Интересно при

этом заметить, что Opus 57 - это первое произведение после Opus- 47.2, титульный лист которого опять был двуязычным - польским и русским. Музыка Вайнберга созданная с расчётом на польский оригинальный текст, от русского перевода он отказался. И лишь под некоторыми названиями песен он собственноручно карандашом вывел едва различимый русский перевод.

В целом цикл отличается ясным лирико-песенным музыкальным языком, который, как и всегда, пронизан еврейской идиоматикой. И во второй песне этого цикла, озаглавленной «Жидёнок», Вайнберг указывает, кому посвящена песня, специально вставляя в важных местах текста этой песни криптограмму Д.Ш.²⁰

Хотя цикл Opus 57 не публиковался и не был представлен на музыкальной сцене, он знаменует собой переходный пункт в творчестве Вайнберга. Так как, продолжая сочинять музыку, Вайнберг опять возвращается к своему прежнему уровню продуктивности и в быстрой очерёдности создаёт целый ряд произведений, в том числе множество вокальных композиций. Вайнберг сочиняет за короткое время Opus 57 - большой цикл на стихи Тувима (между декабрём 1957-го и январём 1958-го годов), цикл Opus 62 «Воспоминания».

Но даже в изменившейся политической ситуации музыку на стихи Тувима опять ожидала недобрая судьба, так как эти произведения просто-напросто не ставились на сцене: ни Opus 57, ни Opus 62, ни позже созданные композиции Opus 77 и 90 (два последних цикла снова написаны на стихи Тувима) или кантата Opus 91 (также на стихи Тувима). Эти произведения долгое время никак не могли

²⁰ Подробный анализ цикла можно найти в кн.: Могл (2017) с.199.

найти путь к сцене.²¹ Исключением стала только восьмая симфония – Opus 83, озаглавленная «Цветы Польши», в основе которой главным образом лежит одноименный эпос Тувима. Возможно, это произведение было допущено к постановке по той причине, что оно было представлено в русском переводе, и ещё потому, что в этом переводе был предпринят грубый, ошибочный пересказ польских оригинальных стихов с изменённым смыслом. Так, в русском переводе полностью исключены тематические комплексы «Тоска по родине» и «Польша», занимающие центральное место, а также всё, что указывало на еврейскую тематику.²²

В армянских горах

Некоторое время спустя после Тувимского цикла Opus 62, в январе 1959-го года Вайнберг создаёт песенный цикл «В армянских горах», Opus 65, на стихи армянского поэта Ованеса Туманяна. На вопрос, почему как раз в этот период Вайнберг обратился именно к этому поэту, может быть дан лишь умозрительный ответ, так как по имеющимся на сегодняшний день данным не существует ни мнения композитора, который мог дать разъяснения по этому поводу, ни других источников, которые содержали бы указания на это. Тем не менее, должна быть предпринята попытка ответа на этот вопрос. Если бросить общий взгляд на песенное творчество Вайнберга, то можно будет предположить, что выбор для музыкальных произведений текстов того или иного поэта или поэтессы никогда не бывает «случайным», как правило, существует некая связь между сочинением песен и биографическими событиями в определенный период. Здесь мы тоже наблюдаем подобный случай. Для того чтобы постараться ответить на вопрос, почему Вайнберг обратился к поэзии Туманяна, надо принять во внимание ту личность, которой он посвятил данный цикл. Речь при этом идёт о переводчице и поэтессе Музе Константиновне Павловой, которая ещё зимой 1957-1958-го годов перевела на русский стихи Тувима, а Вайнберг на основе этих переводов сочинил Opus 62. И именно в 1958-м году было опубликовано советское издание стихов Туманяна, в котором приняла участие Муза Павлова.²³

Вайнберг создал свой Туманяновский цикл в конце января-начале февраля 1959-го года (на это указывают

²¹ Некоторые из этих циклов были поставлены лишь после 2010-го года.

²² См. подробнее об этом в книге Могл (2017), со с.233.

²³ Ованес Туманян. Стихотворения и поэмы. М.: Советский писатель, 1958.

даты, написанные в его рукописи). Можно также предположить, что Вайнберг пришел к лирике Туманяна именно через Павлову, и благодаря её переводу он смог углубиться в творчество поэта.

Для своего Туманяновского цикла Вайнберг использовал не только переводы, которые Муза Павлова подготовила для этой книги, но также и стихи, переведённые другими.²⁴ Однако Муза Павлова специально подготовила собственные переводы стихов именно для музыки Вайнберга, как, например, стихотворение «Грустная беседа», которое в упомянутом издании Туманяновских стихов было переведено Яковом Кейхауцем. Здесь можно исходить из того, что Павлова вместе с Вайнбергом старались найти соответствующий перевод, который подходил бы к музыке (об этом ниже будет рассказано подробнее). Интересен также вопрос, как познакомилась Вайнберг и Муза Павлова. Для этого важно знать, что в первом браке Муза Павлова была замужем за физиком-ядерщиком Артемом Исааковичем Алиханяном.²⁵ Они вместе жили в Ереване, и Алиханян, который вошёл в историю как «отец армянской физики», был многосторонне развитым человеком и всегда стремился к тесному контакту не только с физиками и другими учёными, но также с многочисленными деятелями культуры - художниками, писателями и музыкантами.

Одной из коллег Артема Алиханяна была физик Нина Васильевна Варзар - первая жена Дмитрия Шостаковича, которая работала в Ереване вместе с Алиханяном в Физическом Институте Академии Наук (ФИАН).²⁶ Таким образом, Дмитрий Шостакович тоже причисляется к кругу знакомых Алиханяна, как утверждает в воспоминаниях о своём коллеге Алиханяне физик Габриэл Мерцон. Не совсем ясно, как и когда именно познакомилась Вайнберг и Муза Павлова через «связующее звено» Шостаковича, поскольку Нина Варзар умерла ещё в 1954-м году, однако то, что они были знакомы друг с другом, установлено точно.

Тесная связующая линия Вайнберг-Шостакович-Муза Павлова отражена также в композиторской манере цикла Opus 65, который по своей фактуре явно схож с циклом Opus 62. Эти циклы отличаются скромной и мелан-

²⁴ Так, стихотворение «В армянских горах», которое послужило в качестве общего заглавия цикла, было переведено Н.Сидаренко, стихотворение «Четверостишие» - К.Лиспекоровым, стихотворение «Ручей» - А.Горнунгом.

²⁵ См. Габриэл Исраилевич Мерцон. В поле притяжения. Артем Исаакович Алиханян; В: Семь искусств, №5/18 (май 2011-го г.).

²⁶ Там же.

холичной интонацией, ясными и приспособленными для пения мелодиями, горько-сладким колебанием между минором и мажором. Бросаются в глаза также некоторые схожести композиторской фактуры (и не только в фортепианном сопровождении). Необходимо упомянуть и тот факт, что Вайнберг в обоих циклах отказался от национального или этнического колорита: в Opus 62, который явно отличается от Тувимского цикла Opus 67, нет ясного обращения к сфере еврейской мелодики. А в Opus 65 отсутствует связь с музыкальной традицией Армении. Вместо этого музыкальные жесты обоих циклов ставят особое ударение на утонченные, изящные детали содержания избранных текстов; при этом внешний музыкальный облик остаётся простым и лиричным. Здесь не будет предпринят подробный анализ цикла Opus 65. Лишь на одной песне будет остановлено наше внимание - а именно, на третьей песне цикла на стихотворение «Грустная беседа».

Здесь должно быть в первую очередь упомянуто, что в целом оказывается проблематичным писать о песне, текст которой без знания языка оригинала (то есть армянского языка) невозможно полностью понять и прочувствовать. И так как Вайнберг тоже не очень-то был силен в армянском, он вынужден был работать с туманяновским стихотворением исключительно в русском переводе. И вполне оправдано, что здесь возникает необходимость более точно представить связь музыки с текстом.

Стихотворение «Грустная беседа» рассказывает (если представить очень кратко) об одном поэте, который в бессонную ночь разговаривает со своим Горем и спрашивает у него, почему и с каких времен они стали единым существом. Горе отвечает подробно и указывает на различные ситуации в давно прошедшем времени, в детстве поэта, то есть с тех пор, когда Горе стало частью его самого.

Стихотворение охватывает всего 9 строф, которые полностью (за исключением 7-й строфы) Вайнберг перекладывает на музыку. Композиторская структура создаётся таким образом, что озвучивание или воплощение в музыке 1-й, 2-й и 3-й строф в музыкальном аспекте совпадает с озвучиванием 5-й, 4-й и 6-й строф. 8-я строфа в свою очередь созвучна с элементами 1-й и 2-й строф, 9-я строфа - своего рода реприза 1-й строфы, которая идентична строфе 9-й и находится с ней в переключке. Так как Туманян продлил 9-ю строфу ещё на 2 стиха, то озвучивание этих стихов в песне завершается в стиле Арт-кода (с музыкальными элементами из 3-й строфы). В целом очевидно, что



Стихотворение «Грустная беседа»

музыка каждый раз реагирует на текст непосредственно и чувствительно. Так, строфы 1-я и 2-я, где поэт «разговаривает», связаны с фортепианным сопровождением, при этом переход от рассказа к прямой речи поэта меняет размер такта и тем самым меняет слегка и

структуру фортепианного сопровождения. С началом 3-й строфы (такт 30 с затактом), когда разговор начинает Горе, ясно изменяется также и музыкальное сопровождение (оно состоит теперь из лежачих аккордов, квинт и октав в левой руке, которые в правой руке должны сопровождаться меняющейся тональностью лежачих мелодий), а также модифицируется гармоничная структура течения мелодий и ритмическая структура.

Достойно внимания музыкальное воплощение предпоследнего стиха 5-й строфы (последний стих этой строфы Вайнберг опускает. Здесь в стихотворении следует обращение к Христу: «Спаси, о Боже! Нет житья!» - в переводе Кейхауца), этот же стих Муза Павлова перевела следующим образом: «Спаси, Христос, дай силы мне». Хотя бо́льшая часть строфы в музыкальном аспекте идентична звуковому оформлению 1-й строфы, однако этот стих Вайнбергом озвучивается в иной манере, и то же самое соответственно происходит с музыкальным усилением. То же наблюдаем и в 6-й строфе.

Более подробно должно быть рассмотрено переложение на музыку 3-й и 6-й строф стихотворения. Здесь Вайнберг вставляет (предположительно уже после того, как песня была готова) в рукопись ещё один дополнительный Оссия-голос.

При этом необходимо упомянуть, что рукопись выявляет следы различных стадий переработки. Бо́льшая часть композиции написана тёмно-синей ручкой, как это часто встречается в рукописях Вайнберга. Далее можно найти отдельные корректуры, сделанные тонкой чёрной ручкой. Этой ручкой Вайнберг отмечал, кроме всего прочего, в каком темпе будет звучать начало песен, и вместе с тем исправлял данные голосового регистра на титульном листе (например, по всей видимости, сменил тенор на сопрано).

В третьей песне Вайнберг этой же чёрной ручкой своей пометкой в двух местах добавляет к компанированному песенному голосу альтернативные Оссия-пассажи поверх фигурных скобок. Первая фаза охватывает такты 30-й (с затактом) до 32-го, озвучивая третью строфу, а вторая, более длинная фаза, представляется альтернативой к такту 87 (с затактом) - до 96-го такта (озвучивание 6-й строфы). В рукописи, в начале второй, более длинной фазы, справа от нотных линий, отмечена цифра «1», которая, вероятно, указывает на то, что Вайнберг хотел отметить эту линию мелодии - как более предпочтительную.

Далее бросается в глаза, что альтернативные фазы фактически не несут с собой больших изменений - ни в высоте тона, ни в ритме. Во всяком случае, Вайнберг меняет исходный тон линии мелодии и принимается за популктные изменения диастематики, и благодаря этому он в каждом нужном месте в Оссия-голосе озвучивает характерную D-S-C-H тональность (от Д.Шостакович) (фото).

Можно предположить, что это не случайность, так как Вайнберг во второй переработке тем самым делает посвящение своему другу Шостаковичу. Это, по-видимому, прежде всего связано с самим стихотворением, которое более чем убедительно говорит о различных формах страдания и отвергнутости, нужды и отчаяния. Несмотря на тяжёлые времена, которые пережили Вайнберг и его друг Шостакович, они остались очень близки друг другу, и потому добавленный им Д.Ш.-мотив (DSCH) звучит как музыкальное эхо прошедших дней. Примечательно также, с оглядкой на Туманяновский цикл, что этот цикл - как и в случае с Тувимскими песнями, - по данным на сегодняшний день ещё не был представлен публике. Хотя в 1960-м году, в ходе неофициальной реабилитации Вайнберга, последовала публикация этого цикла в журнале «Советский композитор», из чего следует, что он по крайней мере был представлен в Союзе композиторов. О дальнейшей публичной постановке этого произведения, тем не менее, ничего не известно. Цикл Orpus 65 отличается от остальных песенных циклов, сочинённых Вайнбергом в данный период, как, например, от цикла, созданного по текстам Шандора Петёфи (Orpus 70), который Вайнберг сочинил в 1960-м году, или цикла «Три романса на стихи советских поэтов» (Orpus 78), который он сочинил в 1962-63-м годах. Оба названных цикла были опубликованы, а также представлены публике. До настоящего времени трудно с точностью сказать, была ли причина в том, что для данного представле-

ния не нашли подходящего певца (что маловероятно) или всё же препятствием было публичное представление этого текста. Не были найдены соответствующие документы и в архиве Союза композиторов (РГАЛИ), не найдены также протоколы заседаний, которые содержали бы дискуссии по Туманяновскому циклу.

Тем не менее, можно согласиться с тем, что многие факторы привели к тому, что эти песни остались неслышанными: один из факторов - это выбор самих текстов, которые в целом были малооптимистичны или даже идеологически «непригодны».²⁷ Так, например, вышеупомянутое стихотворение «Грустная беседа» пронизано большой печалью, хотя эта печаль очень нежно озвучена в горько-сладкой тональности. С другой стороны, нужно принять во внимание, что очень скромная и лиричная тональность циклов (пусть даже всё остальное было представлено в авангардистском и амбициозном стиле), согласованность с текстом были оценены как слишком интимные и слишком интровертированные, чтобы их можно было представить публике. В любом случае в композиции однозначно просматривается тесная связь между Шостаковичем, Павловой и Вайнбергом. Сам Вайнберг к концу своей карьеры многократно посещал Армению. Так, осень 1968-го, лето 1969-го и раннее лето 1970-го годов он провёл в Доме творчества Союза композиторов в Дилижане и сочинил там свою 10-ю симфонию (Opus 98), песенный цикл «Триптих» (Opus 99, 1968-й год), 11-ю симфонию (Opus 101, 1969-й год) и завершил там же свой 12-й Струнный квартет (Opus 103, 1970-й год).

Жаль, что цикл «В армянских горах» фактически до сегодняшнего дня не представлен публике (по крайней мере, по последним данным), нет и его звуковой записи. Ведь цикл Opus 65 знаменует собой, вместе с его «предшественниками» - Opus 57 и Opus 62 - важный момент в творчестве Вайнберга, в котором очень точно отражено, как композитор - прямо и непосредственно - реагировал в своей музыке на своё окружение и на ситуацию, в которой он вновь обрёл себя.

²⁷ Более точный анализ согласования музыки с текстом в случае с Туманяновским циклом в любом случае был бы очень желательным и обоснованным. Лучшим вариантом было бы сравнение с оригинальным армянским текстом.

ИСТЕРЗАННАЯ МУЗА?

Сочинение музыки при Сталине (1932-1953)

Творчество композиторов в эпоху Сталина продолжает вызывать неослабевающий интерес. Мы хотим предложить необычный подход, проделать в 10-ти главах своеобразное путешествие, которое начинается на Кавказе, но в совершенно другой, немзыкальной точке, а завершится напоминанием-предупреждением.

Глава 1: Тамара

Стихотворение М.Ю.Лермонтова:

В глубокой теснине Дарьяла,
Где роется Терек во мгле,
Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале.

Сплетались горячие руки,
Уста прилипали к устам,
И странные, дикие звуки
Всю ночь раздавались там:

В той башне высокой и тесной
Царица Тамара жила:
Прекрасна, как ангел небесный,
Как демон, коварна и зла.

Как будто в ту башню пустую
Сто юношей пылких и жен
Сошлись на свадьбу ночную,
На тризну больших похорон.

И там сквозь туман полуночи
Блистал огонек золотой,
Кидался он путнику в очи,
Манил он на отдых ночной.

Но только что утра сиянье
Кидало свой луч по горам,
Мгновенно и мрак и молчанье
Опять воцарялися там.

И слышался голос Тамары:
Он весь был желанье и страсть,
В нем были всеисильные чары,
Была непонятная власть.

Лишь Терек в теснине Дарьяла,
Гремя, нарушал тишину,
Волна на волну набегала,
Волна погоняла волну.

На голос невидимой пери
Шел воин, купец и пастух:
Пред ним отворялися двери,
Встречал его мрачный евнух.

И с плачем безгласное тело
Спешили они унести.
В окне тогда что-то белело,
Звучало оттуда: прости.

На мягкой пуховой постели,
В парчу и жемчуг убрана,
Ждала она гостя ... Шипели
Пред нею два кубка вина.

И было так нежно прощанье,
Так сладко тот голос звучал,
Как будто восторги свиданья
И ласки любви обещал.

Мы начинаем нашу историю в Кавказских горах. Здесь, на севере Грузии, на высоте 3800 метров, из ледника горы Зилга-Хох берет свое начало река Терек. Отсюда река начинает свой девственно-чистый бег и огибает Казбек в горах Большого Кавказа, течет далее через ущелье теснины Дарьяла и заканчивает этот свой путь в Каспийском море, образуя дельту площадью около 4000 квадратных метров. Уже здесь мы ощущаем дикое, неукротимое начало жизни, огибание преград и опасностей и всепоглощающий конец всего, что касается жизни.

Терек представляется окутанным тайной и почти сказочным. И, может быть, поэтому он становился для многих художников и поэтов мотивом их произведений. Михаил Лермонтов, по всей видимости, был настолько очарован этой местностью, что персонифицировал свою любовь к ней, удостоил ее вниманием не в одном своем произведении. В нас почти рождается искушение: именно в этом видеть символ истории жизни и страданий Лермонтова, его «трагедию души», окончательную точку в которой поставил пушечный выстрел на дуэли.¹

Кто ступал в царство царицы - погибал. Затягивающая сила этой волшебницы погружала бедного путника в водоворот безудержных страстей. В конце неистовой ночи труп уже был в бурных потоках Терека. Пленяющий голос Тамары неминуемо гнал путешественника в ее объятия, и мелодии этой волшебницы были схожи с пением сирен. И потому-то Лермонтов дьявольским поцелуем загнал демона в душу своего ангела и заглушил свое орфейное пение. История жертв Тамары напоминает судьбу Одиссея, героя, которому только потому удалось противостоять колдовским певуньям, что он заткнул уши своих спутников воском и велел привязать себя к мачте судна. Также пение мифической царицы выявляется в ее пронзительных, диких звуках: ее голос, обладающий магической силой, выражает в равной мере желанье и страдание.

Человек, как мы можем понять, остается одним стремящимся к счастью Я, которое, посредством силы

¹ Бубнов С. Демон – как лермонтовская трагедия души. (Bubnoff, Serge von: «Der Dämon als Seelentragedie Lermontows», in: Nicolai von Bubnoff (Hg.), Lermontow: Ausgewählte Dichtungen mit Einleitung, Anmerkungen und einer dichterischen Übertragung des «Dämon» (Heidelberg: Julius Groos, 1924), S. VII-XVI.). (на нем. яз.).

внутренней и внешней природы, осознает, какое оно маленькое, пораженное грехом колесико пред лицом Господа, колесико, которое подошло к своему концу: кто не познает эту истину - гибнет.



река Терек

Тем самым, образом Тамары нам раскрывается вся сущность искусства. Как часть чувственного царства, она остается для разума недостижимой. В демонизированной правительнице мы видим один из величайших мифов о дьявольской силе, которую символизируют музы, и, в частности, те, что не знают границ. Это дикое и опьяняющее чувство, которое искусству удалось вселить в душу человека. Искусство воздействует на человека, пропитывает человека, обезоруживает разум и отворяет врата фантазии. Искусство воздействует на душу и сердце, оно может околдовывать, ужасать, возбуждать, успокаивать. Искусство – величайшее волшебство чувств.

Глава 2: Демон

Сменим теперь перспективу и обратимся к образу, противостоящему Тамаре: к демону. Демон воспылил к Тамаре глубоким чувством. Однако Тамара – это истинное дитя Кавказа, – смогла разбудить в нем доброе начало. Поэма Лермонтова «Демон» стала предысторией к более позднему его стихотворению «Тамара». В первом произведении злой дух жаждет обворожительной княжны, однако момент соприкосновения с любовью обернулся смертельной игрой: от горячего поцелуя демона умирает безгрешная Тамара.

Падший ангел остается один, Тамара мертва. Будучи обреченным на вечные муки, демон беспокойно скитается по горам Кавказа. Но в этом захватывающем дух ландшафте ничто не способно заменить ему радости любви, и лишь яд старой ненависти гонит его вперед. Мотив демона сопровождал поэта в течение всей его жизни. Этого высокомерного и ужасного демона он ощущал и в себе



М.А.Врубель, «Тамара и Демон»

самом, потому и стремился изолировать от людей.² В стихотворениях Лермонтова вновь и вновь всплывал образ мифической грузинской царицы Тамары – воплощения женской невинности, перед лицом которой демон отчаянно пытается избавиться от зла, но вместо этого – срывается в бездну. Художник Михаил Врубель «поставил» этой страдающей, истерзанной душе памятник своими картинами «Демон сидящий» и «Демон поверженный».

Космос эстетики Лермонтова очерчивает центральные темы, которые издавна волнуют эстетику: связь между добром и красотой, раздражительная сила искусства и ее целевое значение для власти.

Природа не смогла пробудить в душе поэта благородные чувства, однако показала красоту женщины, которая своим изяществом и привлекательностью похожа на картину, и эта сила красоты позволяет властвовать над поэтом. Так, Лермонтов устами своего второго Я – Печорина – констатирует: «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге...»³ Не без основания сравнивается здесь красота черкесской княжны Бэлы с цветком,

² Введение, в кн.: Лермонтов, М.: Демон (Einleitung, in: Lermontow, M.: Demon / Der Dämon, S. III-VI.).

³ Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. (Lermontow, M.: Ein Held unserer Zeit, S. 135.).

созданием природы. И она тоже будет раздавлена.

Только высокие принципы красоты могут разбудить в Печорине, как в демоне, благородные чувства, пусть даже на короткое время: совершенно безвинная, ангельская красота. Будь то Бэла или Тамара, у обеих, кажется, больше бросаются в глаза элементы искусственной красоты. Демон пленен прелестью Тамары и ее пением, также и Бэла воспаляет Печорина своим голосом. Злой дух вдруг чувствует, как его черная душа просветляется и обращается к свету.

Лермонтов показывает нам, что даже подлый человек под воздействием искусства может неожиданно для себя ощутить звучание доброй, хорошей струны. Перед лицом красоты Тамары и чистого звучания ее голоса могучая сила демона на мгновение становится беспомощной. Она вдруг отвлекается, совершает разворот и ведет нас снова к исходной точке. Таково оно, искусство, которое может обворозить даже самых могучих.

Глава 3: искусство и власть

Здесь мы вновь стоим перед старой проблемой: отношения между искусством и властью. Возникает резонный вопрос: а какое отношение имеет одно к другому? Ведь вопросы власти обычно связаны скорее с прагматизмом экономики, финансов, правосудия, политики. Искусство предстает перед нами как дружественная муза, которая позволяет нам оторваться от повседневности, радует нашу душу и заполняет ее. Власть – это холодный, а искусство – теплый элемент.⁴ Но умная власть знает о силе этого элемента. Язык, картины, звуки, пространство, определяющие наше бытие и наше впечатление о мире, – все это исконные пространства культуры. Поэтому искусство, в плане представления власти, всегда занимало центральное место. На картинах изображается сильный, прославленный правитель, его замки и парки представляют его господские притязания, концерты и оперы свидетельствуют о роскоши и вкусе власти. Искусство не было и, возможно, никогда не будет полностью свободным от более или менее тонко

⁴ Сравнение государства с холодом часто встречается, а с начала XX века становится регулярным лейтмотивом многих художников. Так, Ницше писал: «Самое холодное из всех холодных чудовищ называется государство». (Ницше Ф.: Так сказал Заратустра) Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra, S. 51.

сплетенных политических нитей.

Посредством языка, звуков и картин власть может переместиться в наши души, сердца и умы, а оттуда начать свое развернутое воздействие. И потому занятие искусством и культурой никогда нельзя рассматривать как периферийный феномен, а скорее как поле деятельности, позволяющее распознать воздействие власти, ее изображение самой себя и своей силы, а также ее слабых сторон и недостатков.

XX век создал себе своих собственных богов; вожди этих новых общественных форм «одарили» общество идеологиями, под «крышей» которых индивиду суждено раствориться в коллективном Мы. В Германии, Италии, Испании и, наконец, в новосозданном Советском Союзе появились на свет абсолютные диктатуры Гитлера, Муссолини, Франко и Сталина, чьи утопии овеществлялись в идеологиях, рассматривающих отдельного человека как связующее звено призрачного государственного проекта. Мечта авангарда – организовать всю общественную жизнь по одному общему искусственному плану, – с этой точки зрения исполнилась. Но не деятели искусства, а сама политическая власть стала создателем настоящего «всеобщего» произведения искусства.

Искусство стало в руках диктатуры шестерней в огромном механизме власти, игровым мячом в руках абсолютного правителя. По логике диктатуры, искусство уже изначально не имело права быть свободным, «так как, будучи свободным, оно может представить людей такими, какими они не являются; искусство не должно быть негативным, так как в противном случае само будет свидетельствовать о негативности общественного бытия».⁵

В противоположность к общественным устройствам европейских монархий прошедших эпох, диктатор для осуществления своего призрачного проекта вынужден был распространять свою идеологию на все сферы общественной жизни. Он должен был иметь своих верноподданных-ставленников даже в самых маленьких клеточках, в каждой жилке общественного организма.

Сталин понимал важность и актуальность искусства, в отличие от Ленина, для которого оно было в лучшем случае периферийной областью. Как человек, обладающий властью, к музыке Ленин относился двояко. Он

⁵ Адорно Т. Мелочко опекаемая музыка. (Adorno, T. W.: Die gegängelte Musik, S. 53.).

высказывался так: «Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. А сегодня гладить по головке никого нельзя — руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми».⁶

Сталин же, напротив, отводил искусству центральную роль. Она стала первой инстанцией нового общественного устройства: литература создавала язык диктатуры, музыка – звучание диктатуры, изобразительное искусство и архитектура – лицо диктатуры.

Глава 4: искусство при сталинизме

Так как все искусства находились под управлением диктатора, следовательно, не могло и не имело право существовать искусство, которое не было бы одновременно политикой. Следствием такого политического подхода к жанрам искусства было то, что идеология в области искусства получила специфическое оформление посредством доктрины «социалистического реализма».

Но позволило ли искусство властям на самом деле полностью использовать себя в качестве инструмента и потеряло ли оно свой автономный характер?

В основе литературы, как писательского жанра, лежит слово. В тиски социалистического реализма писатели вынуждены были поместить простой и ясный язык, который был бы доступен массам. Также и содержание новой литературы по существу заранее диктовалось согласно соцреалистической доктрине, с провозглашенными ею позитивными пролетарскими героями.

Подобное наблюдалось также в изобразительном искусстве и архитектуре. Где диктатор грезил о сталинской империи, там воздвигались дворцеподобные монументальные сооружения, с многочисленными орнаментами на фасадах, с колоннами и башенными надстройками, а рядом с самой настоящей символикой

⁶ А.М.Горький в кн.: В.И.Ленин и А.М.Горький. Письма, воспоминания, документы. Москва, 1961, с. 272 (см.также: Robert Service, Lenin. A biography (London, 2010), 273. Wolfgang Ruge, Lenin. Vorgänger Stalins. Eine politische Biografie (Berlin, 2010), 234.) (на нем. яз.)

господства должны были красоваться дворцы культуры гордых пролетариев.

Искусство живописи социалистического реализма должно было наглядно, в предметной форме, представлять наблюдателю светлое будущее здоровых тел, гордых рабочих и колхозников, и таким запечатлеться в его памяти.

Между тем музыка имела свою особенность среди всех жанров искусства. В противовес литературе, живописи или архитектуре, она выражается не в конкретных картинах или в языке. Это причинно обусловлено ее первоначальным обликом: она – абсолютный знак, который не копирует отображение окружающего мира и не срисовывает какое-либо реальное событие. Если она звучит без текста – то есть без использования языка, – то в результате не получается никакого внемузыкального, смыслового значения, которому не хватало бы собственного «содержания», своей прагматичной конкретики.⁷

Будучи целиком и полностью лишь звучанием, музыка, неосознанно для нас, вкрадывается в наши настроения и воздействует на нашу душу. Это чувственное переживание, «которое имеет человек, не сознавая этого».⁸ И Игорь Стравинский подчеркивал непосредственное воздействие музыки, отмечая при этом: «Именно музыка не создает ничего непреходящего, поскольку она звучит в этот момент, а потом отзвучит. Картина висит на стене, ждет, когда будет продана почитателю, литературное произведение можем в любой момент взять в шкафу и прочесть. Здание все еще стоит там, когда даже нас там нет. Но музыка исчезающа».⁹

Как музыка воздействует на нас? Она выводит нас из равновесия и создает ситуацию, в которой мы оказываемся совершенно вне себя. Музыка – это акт, который хочет влиять на Бытие. Она может стать опасной, если Сирены своим пением собьют нас с правильного пути, точно так же, как Тамара. По праву резюмирует Сеттембрини в «Волшебной горе» Томаса Манна: «В музыке есть нечто внушающее опасения, мои господа. Я остаюсь при том мнении, что это двойственное существо. Буду недалек от

⁷ Приберг Ф. Музыка и власть. Арбатский Ю. Советский подход к музыке. (Priberg, F.: Musik und Macht, S. 10.) (на нем.яз.) Arbatsky, Y. The Soviet attitude towards music, S. 301.).

⁸ Ансермет Е. Основы музыки в человеческом сознании. (Ansermet, E. Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein, S. 11. (на нем. яз.).

⁹ Янкевич В. Музыка и невыразимое. (Jankélévitch, V. Die Musik und das Unaussprechliche, S. 12.) (на нем. яз.).

истины, если назову ее политически подозрительной».¹⁰

Учитывая ее природу, трудно представить, что музыку было бы возможно поставить под тотальный контроль. Поэтому-то так до конца и не стал социалистический реализм в музыкальном искусстве твердо установленным концептом, а ограничился лишь общими фразами. Трудно было бы, конечно, представить, как должна была абсолютная музыка изобразить положительного героя. В отличие от изобразительного искусства и литературы социалистического реализма, которые часто сразу позволяют распознать положительного или отрицательного героя, в музыке намного сложнее оказывается сделать это либо же вообще невозможно.

Там, где музыка с трудом вмещается в тиски властей, образуются иные, новые возможности, позволяющие создать идеологически совпадающий, то есть соцреалистический мир музыки. В том же ключе высказывается и Родион Щедрин: «Конечно, положение композиторов лучше по сравнению с остальными деятелями искусства. Мир музыки не конкретен и трудно понятен. (...) Музыка – это загадка, которую нельзя решить».¹¹ Но кто были те люди, что создали эту новую музыку?

Глава 5: главные и второстепенные исполнители истории

Об истории культуры эпохи сталинизма было много написано, о художниках этого времени – не меньше. Потому-то удивительно, что при ознакомлении с историей литературы и историей музыки нам часто встречаются те же самые протагонисты. Мы страдаем вместе с истерзанной Ахматовой, с осужденными на молчание Булгаковым или Пастернаком, с погибшими при терроре Бабедем или Мандельштамом. В качестве антагонистов этой сцены классической драмы нам встречаются сомнительные личности Горького и Фадеева, режиссер – Алексея Толстого. Там же герой по имени Шостакович, которого диктатор прозвал человеком вне закона, или Прокофьев, этот

¹⁰ Манн Т. Волшебная гора. (Mann, T. Der Zauberberg, S. 160.) (на нем.яз.).

¹¹ Щедрин Родион. То, что пишут – неприкосновенно. (Ščedrin, Rodion. Was man schreibt, ist unantastbar, S. 71.).

любимчик, который после возвращения был взят в тиски культурной бюрократии: история этих несчастных существ – история жертв власти, которая всегда выливалась в террор и произвол.

И все же – вот, пожалуй, провокационный вопрос, который не дает покоя: достаточно ли этого для полной обрисовки истории искусства при Сталине? Вряд ли мир музыки может сослаться только на эти крупные фигуры, несмотря на то что они, несомненно, были самыми значительными. Мы помним послесловие Толстого к «Войне и миру»: А кто, собственно, пишет историю? Отдельные великие личности или люди из числа масс? Имеются в виду «массы» в том значении этого слова, в котором его использует Ортега-и-Гассет.¹²

Вряд ли мир литературы ограничился бы только незабвенными и несравненными великими фигурами пишущей братии. Мир искусства на самом деле несравненно крупнее и разнообразнее, чем он часто кажется. Как историки, мы – по сравнению с исследователями отдельных искусств – имеем неоспоримое преимущество: мы не подвластны суждениям о вкусах или качествах. Задача историка похожа на задачу детектива, расследующего прошлое: наблюдать, устанавливать взаимосвязи, оценивать, делать заключения, находить доказательства. В центре стоит человек, его действия и поступки по сохранению и передаче опыта, исследуемые нами «косвенные улики», которые, в то же самое время, формируют наши гипотезы. Историк Ричард Пайпс подводит к сути: «Думайте всегда о том, что история – это не наука (...), а отдельная отрасль гуманитарной науки, занимающаяся человеческим поведением, и потому более близкая к литературе и искусству, чем к естественным наукам. Не лишайте историю человеческого облика!»¹³

И именно здесь находится наша исходная точка.

Такие имена, как Юрий Шапорин, Гавриил Попов, Николай Мясковский, Лев Книппер, Виссарион Шебалин или Александр Гольденвейзер, даже в какой-то степени Дмитрий Кабалевский и Тихон Хренников, на Западе, да и в России, преданы забвению или хуже того: совсем не знакомы. Среди них есть талантливые и посредственные

¹² Хосé Ортега-и-Гассет, испанский философ, публицист, социолог и эссеист.

¹³ Документы из архива Ричарда Пайпса. (Richard Pipes / Jonathan Daly: Documents from the Archive of Richard Pipes, S. 288.) (на англ. яз.).

композиторы. Творениями последних историк может пренебречь, несравненно больший интерес представляют их жизненные пути, а также их связь с обстоятельствами и реалиями своего времени, чтобы понять, как существовало и прокладывало себе дорогу музыкальное искусство при Сталине. А более пристальный взгляд, как показывает практика, оправдывает себя. Достаточно бросить взгляд на биографические данные названных людей и увидеть, что каждый из этих деятелей искусства пережил сталинский режим, часто – пережил намного. Как это соотносится с нашим представлением о терроре и репрессиях, о произволе и постоянном страхе? Ну, в том-то и дело, что жизнь в основном серая, и сталинизм тоже знал будни.

Исследователи музыкальной истории в последние годы прилагают все усилия, чтобы выявить и озвучить имена тех, кто во время господства диктатуры погиб или каким-то образом был публично осужден и преследовался: Дмитрий Шостакович, Николай Рославец, Всеволод Задерацкий или Александр Веприк. Это сплошь трагические и фатальные истории, и всегда – истории жертв. Многочисленные исследования о судьбах и творчестве Шостаковича и Прокофьева подчеркивают жесткость режима по отношению к ним: хотя они и избежали лагерей и не были ликвидированы, на их долю выпали ужасные душевные мучения.

А коснулось ли это других композиторов или деятелей искусства? Не был ли каждый вынужден ужиться с режимом, независимо от того, как он к нему относился или, по крайней мере, каким притворялся, не смирился ли он с потерями в своем окружении, дабы уменьшить угрожающую ему опасность, при этом стараясь всемерно приспособиться к существующей реальности? Приспособление и подчинение не имеют того же значения, что и убеждение, об этом мы не должны забывать. Но этот оттенок присутствует в заключениях многочисленных, прежде всего западных, исследований. Это же, в конечном счете, стало обоснованием для исключения из поля зрения тех людей и их произведений, которые казались им слишком послушными по отношению к режиму. Да разве ж большинство людей не слабы?

Продолжим наши размышления. Одна врач-невропатолог недавно высказывалась по немецкому радио о реакции человека на кризисные ситуации. Как следствие, человек в опасных ситуациях, как и в ситуациях абсолютной

неопределенности, реагирует двояким образом: побег или атака. В самый момент осознания угрозы отключается одна часть мозга – так сказать, чтобы сконцентрироваться на самом важном в данной ситуации, совершенно независимо от того, как долго это продлится: агрессия или отступление в разных формах. К их числу относится применение силы, публичное осуждение, подчинение. Почему? Потому что мозг должен сконцентрироваться на существенных механизмах выживания, которую врач-невропатолог характеризовала как отключение всех мозговых ареалов и минимализацию до уровня мозга рептилий: смерть или жизнь.

Незаметные, смирившиеся, короче, все невзрачные, бледные массовые лица истории удостоились меньшего интереса со стороны исследователей истории. Это и понятно. Как в литературе, так и в фильмах нас всегда волнуют герои или злодеи.

Реальность, однако, состоит большей частью из неброских, посредственных людей, которые приспособились к существующему порядку. И, в конечном счете, именно они являются опорой, движущими силами общества, обеспечивающими продолжительность власти. Если человек хочет постичь это время «изнутри», его жизнь и будни, то не необходимо ли ознакомиться через лупу с жизненными путями тех людей, которые прожили это время, которые перенесли все это, ища возможности выжить? Только таким образом (и это гипотеза настоящей статьи) можем вообще составить ту или иную картину этой эпохи, которую в целом воспринимаем как одну из самых жутких в человеческой истории. Исполнители второстепенных ролей в истории для нас, пожалуй, более убедительны и достоверны, чем сами истории жертв и героев, так как они дают целостную картину, а не отдельные, особые случаи.

Глава 6: хорошее и плохое искусство

Почему историческое исследование определяет некоторых как протагонистов истории, а других – в лучшем случае как второстепенных персонажей? Тут мы возвращаемся к исходной точке. То, что наше мышление постоянно ощущает склонность к двоякому, показывают уже философия и математика. Одно, целое – и ничего,

нуль. Мы полны этических категорий правильного и ошибочного мышления и действия. И таким же образом мы всегда различаем в литературе, в опере, в картине или кинофильме Добрых, которые побеждают, и Злых. Все это так глубоко засело в нас, что мы даже в музыке при гармоничном звучании ощущаем наслаждение и успокоение, а при диссонансном – напротив, беспокойство и волнение.

Эта этическая дихотомия очевидна и в политическом мышлении. Соответственно, авторитарные или полностью диктаторские системы характеризуются тем, что закупают свободой человека и производят такое искусство, которое под давлением этого принуждения приспосабливается к власти. Именно такая картина вырисовывается и при анализе искусства при Сталине. Большинство историков рассматривают музу как орудие, полностью подчиненное властям. При этом деятели искусства декларируются либо как жертвы режима (то есть в положительной коннотации), либо же как его сторонники (то есть в негативной коннотации). Свободные, демократические системы же создают свободную, самостоятельную музыку, успех или неуспех которой не зависит от властей. Она, таким образом, является более ценным искусством. В особенности холодная война способствовала тому, что подобные черно-белые интерпретации стали доминирующими.¹⁴

Так же и в основе интерпретации музыки, созданной при Сталине, часто лежит убеждение, что ей недостает художественных достоинств, которые бы оправдали создание серьезного научного исследования. Советская музыка сталинского времени, в противовес двадцатым годам, отставала в своем развитии, вследствие приверженности доктрине «социалистического реализма». Это снижение достигнутого ранее уровня было оценено, как тяжелый эстетический порок. К этому прибавлялось широко распространенное предположение о том, что, для того чтобы быть поистине индивидуальным, а значит и «настоящим» или абсолютным искусством, музыка должна стоять выше истории, так как из бытующего мнения следует, что музыка, которую нельзя оторвать от ее исторического фона, рангом ниже.

Нам знаком подобный типичный взгляд на искусство

¹⁴ Микконен С. Музыка и власть. (Mikkonen, S.: Music and power, S. 7.) (на англ. яз.).

из окружения эмигрантов. Пикассо, который так никогда и не вернулся в фашистскую Испанию, писал: «Существует абсолютный антагонизм между творческим человеком и государством. И потому для государства существует лишь одна тактика – убить зрителя. Если дух общества стоит выше духа индивида, этот индивид обречен на гибель».¹⁵ Истинно свободное искусство вбирает в себя «шумвремени» и указывает собственные пути общения с миром. Служить в качестве марионетки при диктатуре и для диктатуры, по мнению Пикассо, повлекло бы за собой гибель личности как таковой. Свобода художника или смерть! Исходя из этого, он отказывал той музе, что процветала под крышей социализма, и вообще какому-то ни было искусству в тоталитарных системах, в «пророческой» и творческой ценности, а созидателям - в статусе человека искусства.

Писатель Набоков тоже трубил в этот рог в своих мемуарах, когда запечатлел, как русская интеллигенция в эмиграции «сохранила привычки советско-российских авторов, которые с раболепной поспешностью реагировали на каждый нюанс правительственного указа», что он считал «ужасно нерусским и, вообще, недостойным человека; так как в Советском Союзе, - констатирует он, - росло искусство покорности, точно в той мере, в которой сначала ленинская, а потом сталинская политическая полиция становилась более старательной, а успеха достигали те советские писатели, чье чуткое ухо улавливало даже тихий шепот официального импульса, инициативы, задолго до того, как они возвещались громогласно».¹⁶ Такой взгляд на индивида кажется необычайно топорным и не принимает в расчет ни цинизм власть имущих, ни многоплановость и противоречивость жизни людей при диктатуре. Ведь жизнь все-таки не черно-белая. Она скорее – бесконечное множество оттенков серых тонов.

Но даже еще в сегодняшнее время бытуют такие суждения, хотя и в более мягкой форме. В этих суждениях мы явно находимся во власти того неистребимого предубеждения, что продукт художественного творчества всегда создается в созвучии и согласии с мышлением и убеждениями самого художника. При этом, однако,

¹⁵ Гилот Ф. / Лейк К. Жить вместе с Пикассо (Françoise Gilot / Carlton Lake: *Leben mit Picasso*, S. 191.).

¹⁶ Набоков В. Воспоминания. (Vladimir Nabokov: *Erinnerung, sprich*, S. 384-385.) (на нем.яз.).

забывают о том, что абсолютно подавляющее большинство произведений Запада было создано по поручению или по заказу. И это обстоятельство ничуть не умаляет ценность Баха, Да Винчи или Мольера.

Глава 7: манера поведения и возможности свободного развития

Мы знаем, что люди в состоянии приспособляться к обстоятельствам и ситуациям, чтобы смочь жить с ними и при них – так, как они это всегда делали и, вероятно, всегда будут делать. Потому-то конформизм стал правилом, и совершенно безразлично, в какой системе.

В чем, однако, заключены движущие силы, стоящие за нашим очевидным страстным стремлением – быть колесиком в механизме общества, даже тогда, когда мы отвергаем законы и механизмы этого общества? В «Сказке о том, кто ходил страху учиться» говорится: «Один отец жил с двумя сыновьями. Старший был умен, сметлив, и всякое дело у него спорилось в руках [...] Когда нужно было сделать что-нибудь, должен был один старший работать; но зато он был робок, и когда его отец за чем-нибудь посылал позднью порой, особливо ночью, и если к тому же дорога проходила мимо кладбища или иного страшного места, он отвечал: «Ах, нет, батюшка, не пойду я туда! Уж очень боязно мне». Потому как он страшно боялся».¹⁷

Мы понимаем, что хорошо осведомлены, как избегать опасных и неопределенных ситуаций, то есть тех состояний, когда нам «боязно». Но таких ситуаций становится все больше при институте государства, правоту и ошибочность правил которого мы никогда не в силах постичь, так как они своевластно решаются «наверху». И таким образом страх становится центральным мотивом единообразного поведения.

Просачивание всеобъемлющего страха в самые незначительные сферы общественной жизни, как и постоянное поддерживание того же чувства в каждом отдельном человеке, было существенным инструментом сталинской власти. Там, где страх силы становился чем-то повсед-

¹⁷ Сказки братьев Гримм. (Jacob Grimm / Wilhelm Grimm: Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, S. 48.) (на нем.яз.)

невным, приспособление становилось ничем иным, как необходимым средством выживания. Страх был, пожалуй, единственным элементом, который делал всех граждан равными, был элементом их единения.

Но и в тридцатые-сороковые годы жизнь текла буднично, хотя и на тяжелом историческом фоне. Для некоторых новые нормы были убедительными, и они стали их первыми пропагандистами. Другие колебались, были испуганы и искали способы оставаться по возможности незамеченными или приспособиться. А третьи остались несломленными и нашли способы сохранения своей творческой идентичности, по возможности старались оставаться верными себе в такое время, когда это казалось невозможным, старались хитроумно обвести вокруг пальца заурядных прислужников – порой с большим, порой с меньшим успехом. И, наконец, были такие, которые давно уже прослыли как именитые деятели искусства и продолжали свою деятельность, будучи неприкосновенными, так как их стиль всегда был и оставался желанным.

В этом ключе высказывается и литературовед Лидия Гинзбург, обращаясь в своих воспоминаниях к определенным механизмам выживания и их разным ступеням – от компромисса до самообмана. Каждый в отдельности вынужден был приспособливаться к существующим порядкам, так как он должен был продолжать свою творческую деятельность. Как он это делал, зависело от него самого, от собственной идентичности. Были среди них честные и порядочные, а были и наоборот – циники, были те, кто «себя загипнотизировал», и те, кто покорился судьбе. И, наконец, были и непримирившиеся, которые постоянно держали ухо востро на все общественные колебания, чтобы в нужный момент соответственно изменить свои реакции, но тем не менее остаться верными себе.

Гинзбург заостряет наше внимание на том, что система ценностей отдельной личности всегда противостоит той, которая пытается силой навязать ему определенный порядок. Но многие находились в поисках ниши, где они могли бы хоть частично сохранить свою идентичность.¹⁸ Нередко художнику казалось, что его творческая деятельность открывает некое пространство отхода, в котором

¹⁸ См. Лидия Гинзбург. Человек за письменным столом. (Siehe: Lidia Ginsburg: Čelovek za pis'mennym stolom, S. 314-315. Zitat S. 315.).

его произведение искусства само может отражать его личность, может дышать им. Насколько был человек готов лишиться собственных убеждений, собственной идентичности – было вопросом характера. Лидия Гинзбург сравнивает эту потерю собственного



Лидия Яковлевна Гинзбург (1902-1990)

Я с подвижным лучом прожектора – «словно из глубины сознания напрочь отрывают то один, то другой сегмент».¹⁹

Тем не менее, в итоге все они были зависимы от защитных механизмов: приспособление, оправдание, безразличие. В какой степени удавалось отдельной личности скрыться или функционировать, насколько хорош он был в своей «самоорганизации и самомотивации», насколько ему удавалось не терять целостности своего Я – было связано с талантом автора, с силой его выразительности.²⁰

Каждый отдельный художник обзаводился различными защитными механизмами, которые позволяли ему сохранить часть своей идентичности, своей творческой автономии. Это, согласно Лидии Гинзбург, были механизмы, которые помогли бы страдальцам завуалировать части своих Я, найти им тепленькое местечко: «Для того, чтобы мы не кричали от ужаса. Мы не видим перед нами никакой живописной картины прожитой жизни. Всегда лишь одна частица. И каждый раз они – эти частицы – примеряются на нас, или мы примеряемся к ним».²¹

¹⁹ Там же, с. 314.

²⁰ Там же, сс. 314-315. Цитата из Альфа Людке. (Zitat: Alf Lütcke: Funktionseliten, S. 575.).

²¹ См. Лидия Гинзбург. Человек за письменным столом. (Siehe: Lidia Ginzburg: Čelovek za pis'mennym stolom, S. 314-315. Zitat S. 355.).

Глава 8 (главная часть): сочинение музыки при сталинизме

Для человека искусства речь шла о большем, чем сохранение своего Я. Речь шла и о сохранении своего художественного языка. Таким образом, речь идёт о свободном пространстве, в котором индивид, занимающийся искусством, был бы в состоянии выразиться, и это - за кулисами сталинизма. Конечно, это не означало, что речь шла о создании для композиторов блаженной страны изобилия. Это далеко не так, и тем не менее они находили пути уживания с режимом, которые достойны упоминания.

Совершенно не случайно, что в сталинскую эру в области серьезной музыки почти не создавались оперы, балетных произведений тоже было очень мало: это те жанры, в основе которых лежит либретто, то есть текст. В противоположность им такие жанры, как симфония, струнный квартет или концерты для фортепиано, переживали самую настоящую фазу расцвета. Деятели музыки тем самым осознанно спасались бегством в сферу абсолютной музыки. Но режиму это не нравилось, о чем мы можем прочесть в стенограммах заседаний Союза композиторов, на которых постоянно возвращались к дебатам о новых операх. Композиторы подчёркивали, естественно, что новые оперы очень необходимы. Однако это было формальное признание - спасительное признание только на словах. На примере Юрия Шапорина и его оперы «Декабристы», которую он в течение нескольких лет постоянно переделывал, а потом все-таки многократно отзывал обратно, так как слишком уж много было на неё нападков, мы можем увидеть, что принятое решение не писать в этом жанре исходило из стратегических и разумных соображений.

То, что заданные идеологические принуждения для мира музыки имели иное значение, чем для других смежных видов искусств, выражается также в том, что деятели музыки сами многократно и вполне определенно противостояли культурно-политическим предписаниям режима. Когда доктрина о культуре – социалистическом реализме - была введена в 1932-м году, многочисленные композиторы приветствовали её.

С одной стороны, она избавляла Союз композиторов и приверженцев новой эстетики от резкого противоборства с пролетарским музыкальным движением РАПМ, которое в двадцатых годах пользовалось дурной славой за публичные осуждения, а также за кампании гонений как против состоявшихся, консервативных, так и против всех модернистских композиторов. С другой стороны, социалистический реализм означал как бы пустой сосуд, который должен был быть заполнен новым вином. Самим композиторам вменялось в обязанность определять, как должна звучать новая музыка в Советском Союзе.

Третья причина, пожалуй, была самой весомой. Политолог Гарольд Ласки в своей статье, написанной в 1926-м году, прозорливо сформулировал этот мотив следующим образом: «Наше стремление к развитию собственной личности будет подавлено в зародыше, если те убеждения, которые мы должны принять, не совпадают с теми убеждениями, к которым мы сами пришли. Оттого и условия свободы - это всегда обширный и неизменный скепсис в противовес тем предписаниям, на соблюдении которых настаивает власть».²² Мир музыки постоянно относился к инновационным течениям скептически, чем другие смежные виды искусства. Многие композиторы в двадцатых годах в лучшем случае совершали небольшие авангардистские экскурсы. Такие композиторы, как Александр Гольденвейзер, Рейнгольд Глиэр или Александр Гедике безразлично относились к модернистским экспериментам, таким как двенадцатитональная техника, или полностью отвергали её. Социалистический реализм как доктрина искусства означал явный отказ от формалистско-авангардистских экспериментов, а тем самым - и возврат к классическому наследию, созданному в Западной Европе: к Баху, Моцарту, Бетховену и Гайдну, - а также к русской национальной школе, традиции которых и без того продолжало большинство советских композиторов. То, что новая идеология в первую очередь ожидала от композиторов - гармоничное звучание - в более четкой формулировке означало не что иное, как продолжение традиции. Приспособиться к ним, стать конформистом - полностью отвечало интересам и убеждениям именно старшего поколения композиторов.

Но это всего лишь пример того, как композиторам

²² Гарольд Дж. Ласки. Опасности послушания. (Harold J. Laski: The Dangers of Obedience, S. 10.) (на англ. яз.).

удавалось сохранять своё свободное поле действий, свой музыкальный язык и продолжать творить. Арам Хачатурян, как известно, был родом с Кавказа. Он вырос вместе со звуками, благозвучиями и гаммами кавказской народной музыки и очень любил её. Вот как он об этом рассказывал своему биографу: «Я помню Тбилиси, как город песен. Там каждый пел: ремесленник - во время своей работы в маленьком дворике или на улице перед своим домом, уличные торговцы, которые выносили на продажу грузинское мацони, фрукты и рыбу. Каждый торговец имел свою особую собственную мелодию, запоминающийся мотив, который я не забуду. Когда наступал вечер, во дворах звучали песни и танцы, иногда радостные и беззаботные, а иногда - задушевные и нежные... Посреди палящего солнца музыка веяла со всех углов, как освежающий бриз, а мы мальчиками играли в войнушку и бегали купаться в реке Кура».²³

Эта традиция выделяла произведения Хачатуряна, и властям, которые все требовали и требовали национальных музыкальных традиций, это пришлось очень кстати. Собственные убеждения, как и ожидания режимного государства, таким образом, совпадали и здесь. Но характеризовать Хачатуряна, как простого приспособленца, было бы чересчур однобоко и топорно. Порой мы вынуждены приспособливаться, иногда делаем это по своей воле, когда требуемое от нас находится в созвучии с нашими убеждениями. Нападки на композитора в 1948-м году именно со стороны его друга, Тихона Хренникова, назвавшего его «врагом народа», сильно задели Хачатуряна. Именно по этой причине его балет «Спартак» воспринимался, как сведение счётов со сталинизмом.

Лояльное повиновение, в отличие от убеждения, не ищет себе свободных пространств. В таких личностях, как композитор Вано Мурадели, раскрывается нам особый мотив лояльности, а именно: движущий мотив, который исходит не столько из глубин душевного склада, а скорее лежит в совершенно земном, социальном падении и возможности подъёма. Революция стёрла старую элиту, так что отныне их места заняли самые нижние слои общественной пирамиды. Если этот истинный «Новый человек» раньше был в тени: тише воды, ниже травы, - то

²³ Шнеерсон Г. М. Арам Хачатурян. М., 1958. (Shneerson, G.: Aram Khatchaturyan, S. 15.).

сейчас большевистское мироустройство предложило ему питательную среду для роста. Но при этом ему необходимо выкорчевать старые деревья. Этот «Новый человек» процветал в свежем климате крушения всех ценностей, и он потянулся навстречу солнцу. Этот восходящий человек знал, что он всем обязан режиму и что при иных обстоятельствах он бы так и остался внизу. Большевики базировали свою власть на огромном числе подобных «восходящих» людей, многие из которых сами добровольно напрашивались и пополняли эти ряды, приезжая с окраин, точно так, как мотыльки стремятся к свету.

Композитор Вано Мурадели был одним из таких. Он был рождён в простой армянской семье в Гори, в городке, где родился и сам Сталин, и именно новая, большевистская власть сделала возможным его обучение и профессиональное становление как композитора. В царской империи такой путь был бы невозможным. Пылкое почитание Сталина заставило композитора изменить свою армянскую фамилию Мурадян на грузинско-звучащую Мурадели. Его произведения полностью источают дух «правильного» убеждения, и в них нередко содержится политическое послание уже в самих названиях. Эти музыкальные произведения отмечены решимостью и желанием придать требованиям режима музыкальное выражение. Конечно, определенный парадокс кроется в том феномене, что часто именно этих ревнителей веры сталинский режим подвергал наказанию. В 1948-м году опера Мурадели «Великая дружба», которая во всех отношениях соответствовала предписаниям режима, тем не менее провалилась.

Настоящий ревнитель еще стоял за сталинский порядок, в то время как наследники этого порядка уже давно попрощались с диктатурой. Ему трудно было справиться со своим внутренним убеждением, так как оно продолжало существовать на эмоциональном уровне и было настолько ярко выражено, что разум и аргументы никак не могли достучаться до него. Тем не менее эти убеждения иногда давали трещину, а именно, когда события жизни этого лояльного человека сбивали его с толку в собственных же убеждениях. В эту трещину просачивался разум, как большой скептик.²⁴

Но чаще он главным образом вёл себя так, как в

²⁴ Генрих Попитц. Потеря чувства реальности в группах. (Heinrich Popitz, Realitätsverlust in Gruppen, S. 183f.) (на нем.яз.).



Вано Ильич Мурадели (1908-1970)

несчастливых любовных отношениях. Требовалось долгое время, пока разум брал верх, а каналы к сердцу перерезались. Однако понимание самообмана приводило его к глубокому замешательству: потому что как же мог иначе конформист полностью

свыкнуться с чем-то подобным? Признание ошибки было болезненно, всегда трагично, а иногда смертельно, как это показывает самоубийство писателя Александра Фадеева.

Но в большинстве случаев лояльный художник оставался верным своим убеждениям, так как в противном случае осмысленность собственного существования была бы полностью элементарно поставлена под вопрос. Да и какой художник мог признаться себе, что его творчество вытекало только из поклонения кумирам, идолам и в конце концов, возможно, не имело художественной ценности? Крепко держась за это, они тем самым создавали себе оборонительный щит, чтобы сохранить внутреннюю свободу. В этом, вероятно, лежит причина того, почему Тихон Хренников, который с 1948-го по 1991-й годы, то есть более сорока лет, был генеральным секретарем Союза композиторов, продолжал защищать и обосновывать свой образ действий.

В беседе о своей книге «Шептуны» историк Орландо Файджес рассказывает о встрече с таким лояльным и убежденным человеком. Этот человек оставался убежденным сталинистом, хотя сам, будучи осужденным как враг народа, многие годы провёл в ссылке. «Вера в справедливость Сталина [...] помогала нам смириться с нашим наказанием, и это заглушало наш страх».²⁵ И в душе коллаборациониста было странное чувство, что он прожил жизнь, которая была одной сплошной ошибкой. Он твёрдо придерживался своих убеждений, и все директивы и приказы, которым он следовал самым добросовестным образом, для него оставались правдивыми и правильными.

То, что сталинская национальная политика

²⁵ Орландо Файджес. Шептуны (Orlando Figes: Die Flösterer, S. 34.) (на нем. яз.).

требовала для каждой советской республики создания произведений собственного национального музыкального характера, открыло многим композиторам дополнительные возможности свободного развития, и они могли удивительно свободно действовать, что нам уже показал пример Хачатуряна. Многие музыкальные деятели разъезжали по центральноазиатским и кавказским советским республикам, чтобы на местах изучать музыкальные традиции и совместно развивать национальную музыкальную культуру. Правда, порой музыкальные традиции отдельных советских республик обнаруживали некоторые острые диссонансы, четвертные гаммы или специфические гаммы, которые были диаметрально противоположны предписаниям социалистического реализма о гармоничных мелодиях и романтической смене тональностей, однако режим умел быть великодушным и игнорировать это. Таким путём, например, композиторы Рейнгольд Глиэр или Александр Вердик, во время своих многомесячных путешествий далеко от центра государства, смогли создать новые национальные оперы. Так, для Азербайджана была совместно создана опера «Шах-Сенем», совместно с Узбекистаном - опера «Гюльсара» и совместно с Киргизией - опера «Токтогул». Периферия давала возможность быть защищённым и оставаться незаметным. С другой стороны, был большой интерес к экзотике: Восток империи, который только-только начинал переходный период рубежа веков, раскрывался им в плане искусства. В отличие от Западной Европы, которая с большим любопытством вглядывалась в Дальний Восток мира, царская империя и Советский Союз имели собственный Восток, который с большим интересом изучался музыкальными деятелями также в 1930-40-х годах.

Другие, как Самуил Фейнберг или Александр Гедике, вернулись в надёжные стены консерватории, и сегодня они больше известны нам не своей композиторской, а преподавательской деятельностью. Самуил Фейнберг был известным русским пианистом, композитором и музыкальным педагогом. В течение 1920-х годов у него была международная репутация, и его записи партит Баха до сегодняшнего дня вполне достойны внимания. Он имел большую склонность к модерну, что уже в 1936-м году, в год первой кампании против музыки, привело к конфликту с режимом. Приспособленцем быть он не мог, а пресмыкаться перед властью не хотел, и потому

решил молчать. Внутренняя эмиграция была той формой сопротивления, которую мы встречаем при разных тоталитарных режимах. Как строптивый свободомыслящий, он, сознательно или неосознанно, выказывал, что не в состоянии исправно зубрить проповеди системы и примкнуть к массам. Он принадлежал к числу тех «замкнутых в себе людей», как выразилась Надежда Мандельштам, которые «забивались, прятались в своём личном пространстве, заглушали собственное Я и всё-таки сохраняли капельку внутренней свободы, а также некоторые ценности».²⁶ Исполнительская и педагогическая ниша стала для этого несмирившегося человека спасательным якорем. Но такую нишу было всё труднее найти в системе, чьи сыщики повсюду имели свои глаза, и у каждой стены у них были уши. Фейнберг нашел свою нишу в Московской консерватории, из которой его не исключили, несмотря на то что в 1948-м году, во время второй кампании против музыки, он снова был объявлен «врагом народа». Как композитор он молчал, а как пианист и признанный учитель - напротив, нашёл свою нишу.

Другим типом «сопротивляющегося» был Сергей Прокофьев. Прокофьев жил полностью для искусства и в искусстве - политическая реальность его мало интересовала. Вероятно, определенная наивность или непредусмотрительность стали причиной того, что он после долгих лет эмиграции вернулся вновь в Советский Союз именно в годы большого террора. Прокофьев был убежден, что его стиль соответствует режиму и эстетике этого режима, однако он проигнорировал то обстоятельство, что с 1917-го года в России многое изменилось. Он не обратил внимания на сталинские перемены, на его возврат к традиции и продолжал дальше сочинять музыку в авангардистском стиле. Это неизбежно вело к конфликтам с режимом. То, что Прокофьев стремился профилировать именно как композитор в оперной сфере, ещё больше обостряло проблему. В итоге фактически ни одна из его советских опер не была поставлена на сцене, и он ощутил, что его подвергают жесткой критике. Позже, когда его бывшую жену, Каролину Кожину, арестовали и сослали в ГУЛАГ, проснулся даже Прокофьев. В своём исключительном горении за искусство, своим отказом считаться с политическими данностями, Прокофьев подошёл

²⁶ Мандельштам Надежда. Поколение без слез. Nadeschda Mandelstam: Generation ohne Tränen, S. 11.

к своим границам. В 1948-м году он повторно был объявлен «врагом народа», на что отреагировал, тем не менее, неустанным трудовым рвением. Прокофьев напоминает Дон Кихота, который боролся с ветряными мельницами. В конце концов эта борьба



Самуил Евгеньевич Фейнберг (1890-1962)

ослабила его здоровье, и он умер в тот же день, что и Сталин, из-за болезни сердца. Прокофьевским сопротивлением было искусство: из него он черпал свои творческие силы, на нем же потерпел крушение.

Другие были умнее. Были композиторы, которые поступали довольно хитроумно и очень умело скрывали собственное Я в своём искусстве и тем самым сохраняли свой творческий язык, между тем извне казалось, что этот композитор плывёт по течению. Композитор Родион Щедрин наглядно описал это в своих мемуарах на примере репетиции концерта Хачатуряна. «Во время репетиции в Большом зале Московской консерватории в партере появляются подозрительные люди в гражданской одежде. После мощного tutti-аккорда всего оркестра, [...] к Хачатуряну обратился с вопросом один из наблюдателей в гражданском. Очевидно, это был высший по рангу. «Что это означает, товарищ Хачатурян?» - «Это вытянутая навстречу народу рука вождя», - ответил уверенно Хачатурян».²⁷ Иной раз власть имущие упускали резкие повороты в музыке, и тут для художника открывалось свободное пространство, в котором его Я могло действительно прозвучать свободно, что, в свою очередь, спасало его от удушья. Шостакович был мастером умело вплетать в произведения свой индивидуальный музыкальный язык таким образом, чтобы это оставалось незамеченным.

Возможно, поэтому встречаются в его произведениях диссонансы или даже поддержки двенадцатитональной музыки, которые просмотрели прислужники режима. Музыка - это такой язык, что те люди, которые высказывают о ней суждения, сами должны хорошо владеть этим ме-

²⁷ Щедрин Родион. То, что пишут – неприкосновенно. (Ščedrin, Rodion: Was man schreibt, ist unantastbar, S. 71.)



Балерина Майя Плисецкая и композиторы Родион Щедрин, Арам Хачатурян после премьеры балета «Спартак».

таязыком. Сталинские функционеры, однако, вряд ли обладали такими знаниями. Эта нехватка экспертов открывала новые пространства и новые возможности для творческого развития. Нужно было только знать, как воспользоваться этим и как преподнести это в духе режима.

И ещё один, последний, пример свободного

пространства и свободных возможностей внутри предполагаемой тотальной диктатуры можно привести в связи с киномузыкой. Нам известно, что композиторы при Сталине не проводили строгого разграничения между эстрадой и серьёзной музыкой. Шостакович сочинял как великолепную симфоническую, так и прекрасную киномузыку. Так же поступали многие из его коллег. Тем не менее после распада Советского Союза многих музыкальных деятелей упрекали в том, что они, дескать, примирились с режимом тем, что создавали музыку для фильмов. На самом деле, в то время едва ли нашелся один композитор или музыкант, который не сочинил бы мелодии для любимого Сталиным музыкального жанра. Но именно кино предоставляло блестящую возможность для свободной творческой деятельности. Родион Щедрин отмечает: «Композиции для кино были всегда для советских композиторов важнейшим источником дохода. За симфонию платили ничтожно мало. [...] Когда кому-нибудь предлагали написать музыку к кинофильму, это было счастьем, радостью, успехом. Это означало заработать солидные деньги. [...] Киностудия Мосфильм была богатой организацией и могла позволить себе все фантазии и причуды композитора. Я мог бы написать партитуру для двадцати флейт пикколо или для шести туб и двух балалаек. Музыкальный редактор заказывал музыкантов, и деньги на это были всегда в наличии. [...] Богатая киностудия могла

оплатить любые оркестровые составы».²⁸

Несмотря на действительное наличие террора, репрессий и произвольных сталинских вмешательств в мир искусства, которые всегда означали: не чувствуйте себя очень уж уверенными, так как всякое может случиться с каждым и в любой момент! - в конечном счёте, удивительно немногим композиторам сталинизм стоил жизни. Это наводит на мысль, что деятелям искусства удавалось с помощью различных стратегий воспользоваться спецификой их вида искусства и сохранить определенную автономию.

Глава 9: элита

Однако зачем позволил Сталин музыке столько вольностей? Подобное можно наблюдать и в живописи, архитектуре, в определенной степени даже в литературе. Естественно, мы не должны забывать, что в случае с музыкантами, да и вообще с деятелями искусства, речь идет об элите: элите, которая нужна была режиму, чтобы укрепить и обезопасить свою власть. Рассказы простых советских граждан, конечно же, звучат иначе. Мы знаем историю массовой эмиграции выдающихся умов того времени – широкомасштабную высылку самых светлых умов, которая известна под названием «Корабль философов». Оставшиеся в стране таланты непременно поощрялись Сталиным и были зависимы от него, а взамен получали огромные привилегии, о которых сегодняшний деятель искусств мог бы только мечтать.

Так писал композитор Родион Щедрин об искусстве при Сталине: «Государство поддерживало искусство. Финансировало его. При принятии нового гимна Сталин спросил, сколько получает музыкант оркестра. Ему сказали. «Слишком мало», - резюмировал он. И, начиная со следующего дня, зарплаты участников оркестров заметно повысились».²⁹ «Дома для деятелей культуры были настоящим раем для композиторов. Уютные теплые дачи с двумя, тремя или четырьмя комнатами, с музыкальными инструментами, письменным столом, радиоприемником и с ванной. Каждый день дачи убирала горничные. [...] Была

²⁸ Щедрин Родион. То, что пишут – неприкосновенно. (Ščedrin, Rodion: Was man schreibt, ist unantastbar, S. 76-78.)

²⁹ Щедрин Родион. То, что пишут – неприкосновенно. (Ščedrin, Rodion: Was man schreibt, ist unantastbar, S. 70.)

также столовая с готовой вкусной едой. [...] Была теннисная и волейбольная площадки, комната для бильярда, место у реки для купания, прогулочные лодки и зимняя лыжня. [...] Но сегодня за все это нужно платить, и это немалые деньги».³⁰

Сталин знал специфическую особенность музыки – не в последнюю очередь, пожалуй, потому, что многие современники ему самому приписывали музыкальную одаренность.³¹ Так, русский писатель и журналист Аркадий Ваксберг пишет: «В отличие от своих последователей – Хрущева и Брежнева - [...] Сталин умел отличать настоящие таланты от кажущихся, он ценил одаренных людей, а подчас даже любил их. [...] Преданность и рабская верность бесталанного не обязательно, конечно, вызывали в нем симпатию, он хотел, чтоб в его короне блестили лишь настоящие бриллианты».³²

Культурный уровень правителя, как разъясняет Тихон Хренников, напрямую был связан с его отношением к искусству. Сталин довольно часто посещал оперы и концерты. Хрущев или Ельцин либо вообще не посещали такие мероприятия, либо же очень редко. Хренников приходит к следующему заключению: «Сталин, по-моему, музыку знал лучше, чем кто-либо из нас. Он постоянно ходил на спектакли Большого театра и часто водил туда Политбюро – воспитывал, так сказать, своих сотрудников. [...] Меня приглашал Жданов, который был образованнейшим человеком. Это сейчас из него стали делать пугало: якобы он был незнайкой, якобы садился за рояль и показывал великим композиторам, как нужно сочинять».³³

³⁰ Там же, сс. 75-76.

³¹ Очень хорошо это описано у Монтефиоре С. Молодой Сталин. (Sehr gut dargelegt z.B. in: Montefiore, S.: Der junge Stalin. Waksberg, A.: Die Verfolgten Stalins. Šćedrin, R.: Was man schreibt, ist unantastbar.).

³² Ваксберг А. Преследуемые Сталиным. (Waksberg, A.: Die Verfolgten Stalins, S. 115.) .

³³ Хренников Т. „Сталин знал музыку лучше нас“. („Stalin znal muzyku lučše nas“, in: Zavtra 39 (27.9.2006), Interview aus dem Jahr 1993. o. S.).

Глава 10: завершение

Хрущевская десталинизация дала людям возможность свободно дышать, жизнь стала легче. Однако элита деятелей музыки после смерти Сталина лишилась своего привилегированного положения. Таким образом, вырисовывается комплексная картина отношений искусства и власти при сталинизме, в котором музыка могла несколько больше поддерживать свою творческую автономию, но и должна была оставаться сохранной со стороны властей. Еще раз обратимся к высказываниям композитора Родиона Щедрина: «Эксперты советской музыки (главным образом западного происхождения) сегодня охотно замалчивают эти факты. Потому что факты эти не укладываются в ту примитивную схему отношений между искусством и властью, которую они себе придумали. [...] Любая творческая жизнь трудна. А в тоталитарной системе Советского Союза жизнь художника [...] была крайне тяжелой. Она была полна парадоксов, компромиссов, абсурдности. Не рисуйте наш мир только черно-белым, господа».³⁴

³⁴ Щедрин Родион. То, что пишут – неприкосновенно. (Ščedrin, Rodion: Was man schreibt, ist unantastbar, S. 71.).

МУЗЫКА И ТОТАЛИТАРИЗМ (опыт сравнительного исследования диктатур)

«- Нужно опасаться музыкальных новшеств; потому что они ставят всё под угрозу. [...] Законы музыки никогда не поколеблются, если не будут поколеблены высшие законы государства. [...] Вот где стражники должны строить свой сторожевой домик: возле музыки.

– Да, беззаконие легко закрадывается в музыку, да так, что человек этого и не осознаёт.

- Конечно, похоже, что это всего лишь игра и ничего плохого в этом нет.

- Ведь оно (беззаконие – Я.Н.) не имеет никакого другого воздействия [...], кроме того, что оно постепенно утверждается и тайно переносит это воздействие на характеры и способности, а после, распространяясь более широко и открыто, отравляет гражданскую жизнь, потом с большой дерзостью нападает на законы и конституцию, пока окончательно не уничтожит всё: всю жизнь отдельного человека, а также общества».¹ Этот отрывок из знаменитого диалога Платона «Политея» [Государство], написанного примерно в 360 году до н.э., представляется, возможно, одним из первых примеров обращения к роли музыки в обществе. Показательно, что при этом речь определенно идет о тоталитарном общественном устройстве.

Своей идеальной моделью государства, основанной на абсолютной справедливости и разуме, Платон намного опередил свое время. В то время как ранние системы тоталитарного господства были узаконены религией, лишь XX век породил много тоталитарных обществ, основанных на светских идеологиях. В любом случае такие системы — религиозные или светские — были призваны контролировать все сферы жизни и культуры своих подданных и более или менее активно воздействовать на формирование этих сфер. Музыкальная деятельность не

¹ Platon, Der Staat (Politeia), Stuttgart 1943, S. 119. (Платон: Государство (Politeia), перевод Августа Хорнеффера, Штутгарт, 1943, с. 119).

стала исключением.

Из тоталитарных режимов XX и XXI веков до настоящего времени наиболее изучен, пожалуй, немецкий национал-социализм. За почти 80 лет, прошедших после крушения нацистской Германии, стало возможным комплексное аналитическое обобщение его воздействия на музыкальную жизнь путем публичного критического разбора этой темы.

Более или менее полного исследования музыкальной культуры сталинской эпохи в Советском Союзе пока не существует. Такая работа, которая вообще стала возможной всего лишь 30 лет назад, в плане многих аспектов этой темы все еще находится в начальной стадии. К примеру, в 2014 году вышла в свет выдающаяся монография Инны Клаузе, объемом в 700 страниц, озаглавленная «Отзвук ГУЛАГа», - первое исследование музыкальных организационных структур внутри системы ГУЛАГа.²

Книга включает обзор творчества более чем нескольких десятков преследуемых композиторов, чьи имена, за небольшим исключением, остаются неизвестными широкому кругу. Остается надеяться, что, по крайней мере, часть этих имен в будущем удостоится такого же внимания со стороны музыкальных исследователей и музыкантов, как это случилось в последние десятилетия со многими композиторами, преследуемыми при национал-социализме.

Уже при первом взгляде на историю немецкой и советской музыки 1920-1930-х годов бросается в глаза достойная внимания, а порой даже просто поразительная параллель музыкального развития в обеих странах как единый взаимосвязанный процесс, обусловленный одними и теми же факторами.

1920-е годы в обеих странах отмечались сосуществованием разных стилистических направлений. Это касается не только «Золотых Двадцатых» в Веймарской республике, но и относительно либерального периода при Новой Экономической Политике (НЭП) (1923-1928) в Советской России (так у автора - ред.). Но и там тоже существовало тогда множество разных музыкальных течений, причем музыкальная жизнь была четко поляризована: на одной стороне эстетической шкалы была Ассоциация современной музыки, известная под

² Клаузе Инна. Отзвук ГУЛАГа: Музыка и музыканты в советских лагерях принудительных работ в 1920-1950-х годах. В. И Р. Юнипресс, Геттинген, 2014. (на нем.яз.).

русскоязычной аббревиатурой АСМ, которая была ориентирована на западноевропейский модерн. На другой стороне этой шкалы была фундаментально-коммунистическая Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ).³ Хотя обе эти организации нещадно боролись друг с другом и представляли совершенно разные качества музыкальной деятельности - АСМ объединяла лучшие силы российской Новой Музыки, а деятельность РАПМ частично носила любительский характер, - между ними, тем не менее, было нечто общее: как модернисты, так и сторонники «пролетарской музыки» были частью революции в музыкальном искусстве. Обе эти организации объединял отказ от традиционной буржуазной культуры и стремление к новой музыкальной культуре, которая должна была базироваться на фундаментально новых принципах и соответствовать новому - лучшему, более справедливому - обществу. Обе группы придерживались подчеркнуто левой ориентации и в своих эстетических представлениях в равной степени питались марксистскими идеями. «Понимание того, что музыка есть выражение определенных общественных классов в определенной исторической ситуации и, соответственно, связана с ней своей формой и содержанием, ведет к отрицанию традиционных форм, как пережитков отживших свой век классов», - пишет об этом исследовательница творчества Шостаковича.⁴ Это понимание разделялось обоими направлениями, однако выводы, сделанные ими, были в высшей степени различны.

«Революция» в музыке в то время обосновывалась в бесчисленных теоретических работах, которые, вместе взятые, в конечном счете сводились главным образом к тому, что музыка лишалась какого бы то ни было самостоятельного значения. Ее право на существование могло быть определено только в качестве полезной функции в обществе: в повседневной жизни, в производстве, в образовании или в пропаганде. Относительно этого высокообразованные интеллектуалы АСМ так же, как и «пролетарии», были удивительно едины во мнениях. Музыка должна была «производиться», как любой другой

³ Подобные объединения создавались и в других областях культуры и искусства, в том числе Пролеткульт [«Пролетарская культура»], Ассоциация художников революционной России или Российская ассоциация пролетарских писателей [РАПП]. (на нем.яз.).

⁴ Копп Карен. Форма и содержание симфоний Дмитрия Шостаковича. Бонн: Изд. Систематическая музыкальная наука, 1990, с. 26. (на нем.яз.).

полезный продукт.⁵ С другой стороны, влияние музыки на общество часто преувеличивалось: по представлениям, например, Александра Скрябина, сама музыка должна была стать революционной силой и средством активного преобразования общества и человека.



Николай Андреевич Рославец (1881-1944)

Левоориентированные российские деятели искусства и интеллектуалы уже сразу после большевистской революции интенсивно стали заниматься подобными концептами и манифестами. В 1920-х годах подобные взгляды доминировали в музыкально-эстетическом дискурсе, они влияли также на значительную часть музыкальной практики. Многие российские авангардисты действительно были воодушевлены революционной романтикой и в первые месяцы и годы революции активно принимали в этом участие, пока не осознали преступные масштабы нового режима, пока сами не пострадали от него.⁶

Так, основатель АСМ, композитор Николай Рославец (1881-1944) в своих статьях, публикуемых в журнале «Музыкальная культура» - рупоре организации, открыто и однозначно ориентировался на культурную теорию Льва Троцкого.⁷ Особо важной для него была работа Троцкого «Литература и революция» (1923), которая послужила основой идеологических рассуждений Рославца. В своих же собственных работах Рославец проявил себя скорее ревностным приверженцем Скрябина; таким образом, троцкистская эстетическая риторика в его деятельности соединялась со скрябинским мессианским пафосом. Вместе

⁵ Более подробное описание и анализ левых музыкальных концептов в Советском Союзе 1920-х годах в кн.: Вольфганг Менде: Музыка и искусство в советской революционной культуре. Кельн: Изд. Белая, 2009, с.173 (на нем.яз.).

⁶ Симпатии по отношению к левым концептам на музыкальной сцене Запада до сего дня неизменны. Некоторые композиторы даже более креативны и продуктивны в создании подобных концептов, чем в создании музыкальных произведений.

⁷ Ср. Вольфганг Менде. Музыка и искусство в советской музыкальной культуре, с.307 (на нем.яз.).

с тем это обеспечивало композитору также и хорошее продвижение в государственных структурах, пока сам Троцкий еще играл ведущую роль в партии и государстве. В московских музыкальных кругах Рославец был известен как «яростный коммунист», имеющий контакты с секретными службами.⁸ В его функцию как руководителя политического отдела музыкального сектора Государственного издательства входило также осуществление наложения политически мотивированных запретов на музыкальные произведения. К примеру, композитор Александр Веприк сообщал в одном из своих частных писем в 1925-м году: «Рославец запретил исполнение песен Мийо и Равеля в моем концерте (обвинив их в сионизме и мистике)».⁹

Линия раздела лежала собственно не между АСМ и РАПМ, а между левым лагерем, к которому, несомненно, относились обе организации, и немногими традиционалистами старой школы, как, например, Александр Глазунов, у которого, однако, было крайне мало возможностей развернуться. Хотя творчество Глазунова было высоко оценено советским режимом – в 1922 году ему присвоили звание «Народный артист республики», – композитор ощущал враждебную атмосферу в музыкальной среде и потому вынужден был покинуть Россию.

Основанная в 1924 году Ассоциация современной музыки (АСМ) объединяла тогда «лучших из лучших» всего российского музыкального авангарда. Наряду с Николаем Рославцем это были Александр Мосолов, Владимир Дешевов, Леонид Сабанеев, Дмитрий Шостакович, Иосиф Шиллингер, Владимир Щербачев, Борис Асафьев, Самуил Фейнберг, Леонид Половинкин, Дмитрий Мелких, Александр Шеншин, Всеволод Задерацкий и многие другие. АСМ была активной частью международного музыкального авангарда и состояла в тесном контакте с основанным в 1922 году Международным Обществом Новой Музыки (IGNM).

Российская Ассоциация Пролетарской Музыки (РАПМ) набирала своих приверженцев прежде всего из числа рабфаковских студентов консерватории. На этих

⁸ Мартынова Светлана. Новый Растиньяк, или Как Ковалев завоевывал Москву. Журнал «Музыкальная академия», Москва, 1998, N. 3-4, с. 313.

⁹ Письмо Александра Веприка Надежде Брюсовой, Москва 6.5. 1925, в: Российский Государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), Фонд 2444, часть 2, папка 67. Имеется в виду концерт Московского общества еврейской музыки 13.5.1925 в зале Московской консерватории, на котором исполнялись также произведения Веприка.

рабфаках (рабочий факультет) должны были проходить музыкальную подготовку молодые люди, не имевшие какого-либо музыкального образования (да и вообще какое-либо образование). РАПМ была основана в 1923-м году и к концу 1920-х годов заняла диктаторское, господствующее положение в советской музыкальной жизни. В противовес к некоторым приспособившимся эстетам АСМ, которые старались идти в ногу со временем, «пролетарские музыканты» не видели какого-либо расхождения между господствующей человеконенавистнической идеологией и своим музыкальным творчеством. На каком уровне находился синтез музыки и революции, свидетельствует не только их музыкальная продукция, которая главным образом состояла из пропагандистских песен, но и, например, письмо студента рабфака Московской консерватории Алексева - Сталину, в котором он жаловался на амбициозную учебную программу (орфография и пунктуация автора сохранены - ред.): «Товарищ Сталин! [...] Рабочему классу нужны не пионисты [именно так написано - Я.Н.], эти изнеженные исполнители Шопена, а пропагандисты и агитаторы в области музыки. Почему должна буржуазия владеть музыкой, а пролетариат, который свергнул ее, не имеет возможности ознакомиться хотя бы с этим Бетховеном? У него есть на это право! Но эта музыка не должна быть подношена ей в форме фортепианной сонаты, а в доступном ему виде, с помощью народных инструментов – балалайки, гитары, мандолины, и т.д. [...] Маменькины сынки и папенькины дочки имели возможность учиться музыке, так сказать, с пеленок, и потому могли уже к 20-ти годам своей жизни дойти в своем искусстве совершенства. А вот начать обучение с 20-ти лет - это совершенно иное дело. Голова заполнена всякой всячиной, руки огрубевшие, пальцы полны мозолей от молотка, и потому нам должны были предоставить самый краткий путь в обучении. А что нам предлагают? Четыре года учебы на рабфаке и четыре года учебы в консерватории, то есть всего навсего восемь лет. Восемь лет не короткий срок (это две пятилетки)¹⁰ [именно так написано], этого по крайней мере достаточно чтобы отрастить большую бороду. [...] Я добровольно записался в РАПМ, провожу там 24 часа в сутки, даже учебу запустил. [...]».¹¹ Когда писалось это письмо в 1930-м году, «Алексевы» уже прочно держали

¹⁰ В это время в Советском Союзе пропагандировался лозунг «Пятилетку в четыре года».

¹¹ РГАЛИ, Москва, Фонд 645, часть 1, папка 352.

под контролем музыкальную жизнь Советской России (так у автора-ред.). Для истинных музыкантов революционная романтика вскоре окончательно потеряла свою притягательную силу. АСМ была в 1929 году насильственно приобщена к господствующей идеологии и два года спустя окончательно разгромлена. Радикализация в культурной жизни была в полном созвучии с радикализацией политики большевистского правительства страны, недаром эта политика была охарактеризована Сталиным как «Великий перелом». Так называемая «Первая пятилетка» (1928-1932) ознаменовала окончательное превращение коммунистического господства в террористический режим. В принципе, это была вторая большевистская революция, результатами которой были экспроприация имущества крестьян и насильственная коллективизация, практическое порабощение рабочего населения страны, а также сплошная милитаризация всей внутренней и внешней политики. «Великий перелом» сопровождался массовыми депортациями, искусственно создаваемым голодом и политическими чистками, который миллионам людей стоил жизни.

В области культуры «Великий перелом» обозначился первым всеобъемлющим погромом, который затронул и музыкальную жизнь. Диктаторская позиция РАПМ, начиная с 1929 года, была использована для кампании безудержной травли модернистов, любого западного влияния и профессионализма в музыке вообще. Центр российской музыкальной жизни – Московская консерватория – превратился во влиятельный центр интриг и козней РАПМ. Консерватория была в это время и названа именем высокопоставленного функционера ведомства культуры – Феликса Кона,¹² который поддерживал РАПМ. Учебные планы были радикально изменены и подогнаны под основополагающие принципы этой организации. Осмысленное обучение было и без этого вряд ли возможно, поскольку все время было заполнено бесконечными собраниями, на которых целыми днями дебатировали. Подобные собрания проходили во всех музыкальных учреждениях, причем участие в них было обязательным, к тому же ожидалось, что музыканты будут подвергать друг друга критике, но в первую очередь займутся самокритикой. В особенности члены АСМ должны были дистанцироваться от своей прежней

¹² Феликс Кон (1864-1941) был в 1930-1931 годах руководителем отдела искусства Наркомпроса РСФСР.

деятельности. Такие собрания, которые исследователь сталинизма – Йорг Баберовски – охарактеризовал как «дисциплинарные ритуалы», должны были стать составной частью жизни в Советском Союзе: «Абсурдные представления критики и самокритики, преступления и наказания вообще невозможно будет понять, если не воспринимать их как дисциплинарные ритуалы, которые усиливали «рычаги сцепления» господствующей элиты».¹³ Те немногие, которые противостояли этой охоте на ведьм, жестоко преследовались: в их числе был выдающийся философ и профессор эстетики Московской консерватории Алексей Лосев¹⁴, а также композитор Александр Мосолов. Протагонист РАПМ Мариан Коваль в своей статье «Ленин в музыке» (1930) охарактеризовал произведения Мосолова, как «музыку классового врага».¹⁵ Это был откровенный донос, который привел к полному исключению знаменитого композитора из музыкальной жизни. Политическому преследованию подвергся также Николай Рославец, в 1930-1932 годах на его профессиональную деятельность был наложен запрет.¹⁶

Классические композиторы тоже были подведены под идеологические критерии: в то время как Чайковский был запрещен как дворянин, а Шопен и Скрябин – как представители буржуазного декаданса, Мусоргского возвели в ранг «знаменосца» РАПМ. Это привело даже к официальному культу Мусоргского. Мусоргский, предположительно, был самоучкой, без академического музыкального образования, «музыкальным революционером», который изображал в своих операх жизнь народных масс, питал личную симпатию к народническому движению¹⁷, поэтому был восторженно принят «пролетарскими музыкантами».

Так же, как в Советской России (так у автора -

¹³ Йорг Баберовски. Правда есть лишь то, что Сталин хочет. Журнал «История ВРЕМЕНИ», N3/2017, 18 августа, 2017. (на нем. яз.).

¹⁴ Алексей Лосев (1893-1988), русский философ, историк античности и переводчик трудов античных философов, в 1923-1929 годах преподавал в Московской консерватории. В 1929 году был освобожден от работы, в 1930 году арестован и, после многомесячного предварительного заключения, приговорен к 10-ти годам в трудовом лагере. Хотя в 1933 году Лосев был помилован, и ему разрешили вернуться в Москву, однако из-за ужасных условий в заключении он почти полностью потерял зрение.

¹⁵ Коваль Мариан. Ленин в музыке. Журнал «Пролетарский музыкант», 1930, N. 1, Орган РАМП.

¹⁶ Лобанова Марина. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. Франкфурт-на-Майне: Изд. Петер Ланг, 1997, с.60 (на нем. яз.).

¹⁷ Революционное течение в России в 1860-70-х годах.



Альфред Эрнст Розенберг (1892-1946)

ред.), в музыкальной жизни Веймарской республики доминировали течения, которые находились в оппозиции к традиционной буржуазной культуре. Шла ли речь о коммунистических или национал-социалистических

рабочих песнях или песнях борьбы, об авангардистских течениях Новой музыки или песенном репертуаре Молодежного движения, о реформе жизни (к примеру, о «Новой кучке» в Тюрингии), об американском джазе или развлекательной музыке с налетом эротичности, о дадаистских экспериментах или новых танцах – все эти направления преследовали в корне «прогрессивную» эстетическую повестку дня, которая во многих случаях была совместимой с левополитическими революционными движениями – коммунистическим или национал-социалистическим.

«Великий перелом» в Германии произошел после прихода к власти национал-социалистов, почти в то же самое время, что и в Советском Союзе. Национал-социалистическая революция, тем не менее, была менее радикальной, чем переворот в Советском Союзе, и ее последствия для немецкого народа соответственно были менее драматичными. И подгонка музыкальной сферы под господствующую идеологию не достигала таких масштабов, хотя в Германии в то время активно действовала национал-социалистическая организация по вопросам культуры, которая очень и очень была схожа с РАПМ (и схожих с ней организаций в других областях культуры): Союз Борьбы за Немецкую Культуру (СБНК- Der Kampfband für deutsche Kultur (KfdK)-нем.) был основан в 1928-м году одним из главных идеологов национал-социализма Альфредом Розенбергом по приказу Гитлера¹⁸ и представлял радикальные фундаменталистские позиции. Подобно РАПМ в Советском Союзе, которая боролась за «чистоту» пролетарской музыки против любых непролетарских влияний, точно так же СБНК противостоял

¹⁸ Прежде всего - Национал-социалистическое общество за немецкую культуру, НОНК.

любим формам «не-немецкой» культуры. Кроме того, у обеих организаций были общие образы врага: они обе в корне отрицали музыкальный модерн, обе боролись против «американизации» культурных течений, особенно против берущего начало в Америке джаза. Подобным был также выраженный моралистический пыл в культурной политике: в то время, как для «пролетарских музыкантов» в Советском Союзе важным было духовное богатство трудящихся, активисты СБНК заботились о спасении немецкой культуры от разложения из-за «еврейско-большевистского» влияния. И, наконец, обе эти группы отвергали произведения, независимо от фактического эстетического содержания, деятелей культуры, имевших нежелательное происхождение: в России - это дворянское и крупнобуржуазное, в Германии - еврейское. С в о е й наивысшей точки власти в немецкой культурной жизни СБНК, как и РАПМ в Советском Союзе, достиг в начале 1930-х годов. К этому времени СБНК по всей стране начал кампанию травли выдающихся немецких деятелей культуры. В течение первого периода участия национал-социалистической партии в правительстве земли Тюрингия в 1930-1931-м годах Веймарский Баухаус - как лаборатория модерна - был уничтожен с помощью СБНК. При национал-социалистическом министре культуры Тюрингии Вильгельме Фрике важную роль в этом деле сыграл гауляйтер СБНК Ганс Северус Циглер (1893-1978), назначенный «референтом по вопросам культуры, искусства и театра». Он практически контролировал и формировал в национал-социалистическом духе всю культурную жизнь в Тюрингии.

СБНК, после прихода к власти национал-социалистов, принимал участие в сожжении книг в мае 1933-го года, и вначале казалось, что этот Союз станет на долгое время движущей силой в культурной жизни Германии. Тем не менее пришедший к власти режим, после быстрой стабилизации, дал понять, что не намерен далее продолжать политику СБНК по погрому культуры. В 1934 году СБНК был включен в Национал-социалистическое Культурное Сообщество (которое в свою очередь было частью Немецкого Рабочего Фронта) и тем самым окончательно лишился своей ведущей позиции в культурной жизни. Во внутривнутриполитических спорах национал-социалистической партии в вопросе культуры одержало верх прагматическое понимание проблем, точно так же, как и было в вопросе по экономической политике.

Фундаменталисты сгруппировались вокруг Альфреда Розенберга, а компетенции культурной политики были сконцентрированы в Министерстве пропаганды Йозефа Геббельса. Жесткое ядро СБНК далее сгруппировалось вокруг новоорганизованного «Ведомства Розенберга», чье влияние, однако, по сравнению с государственными институтами, контролируемые Геббельсом, было ограниченным. Национал-социалистическое государство не было заинтересовано в дальнейшем слепом разрушении культуры и больше старалось поставить существующие возможности культуры на службу нового государства.

Подобные тенденции нашли место и в Советском Союзе. В апреле 1932-го года по решению ЦК ВКП(б) (с 1952 года КПСС - ред.) все объединения деятелей культуры, в том числе и РАПМ, были распущены. Культура стала полностью государственной, и деятели культуры были организованы в творческие союзы, которые целиком контролировались и управлялись непосредственно государственными органами. По сравнению с фундаментализмом РАПМ и ее произволом, это было существенным улучшением положения деятелей культуры. Высокая культура опять получила шанс, поскольку уже не стояла в оппозиции к советскому режиму.

В обеих диктатурах власть имущие навязали музыке очень узкий и полностью идеологизированный эстетический концепт. Как средство культурной борьбы это было эффективным, в устоявшейся тоталитарной системе, однако оказалось контрпродуктивным для господствующей элиты. Учрежденное, уже устоявшееся государство - Советский Союз, - после «Великого перелома», так же, как и национал-социалистическая Германия, предусмотрело для музыки важные, представительные, государственно-нацеленные функции, так как ему больше не нужно было никаких политических волнений и никаких бесконечных разрушений. В обеих диктатурах почти в одно и то же время произошла стабилизация музыкальной жизни, которая не практиковала экстремистских тенденций. Предпосылкой к этому было активное сотрудничество профессиональных музыкантов, которые быстро адаптировались к существующей идеологии и прониклись ею. Больше не было необходимости, чтобы каждое произведение было идеологически подчеркнутым, но в то же время композиторы всегда были готовы поддержать государство, когда это от них требовалось. Государство понимало, что одаренные и хорошо образованные композиторы могли

лучше выполнить эту задачу, чем фанатичные дилетанты.

В тоталитарном государстве любая музыка либо государственно-нацелена, либо же запрещена. И речь идет при этом не только об идеологически окрашенных произведениях. В то время как фанатики от РАПМ или СБНК пробовали радикально сократить музыкальную культуру - под стать господствующей идеологии, прагматичные представители основного направления окончательно поняли, что имеющиеся культурные ценности можно использовать в собственных целях, без их бессмысленного уничтожения. Йозеф Геббельс в этой связи подчеркнул, что музыкальные произведения не должны быть «звучащими партийными программами». В ноябре 1933-го года, при открытии Имперской палаты по вопросам культуры, он сказал следующее: «Никто из нас не придерживается того мнения, что убеждения могут заменить искусство. И в искусстве тоже все сводится не к тому, что человек хочет, а скорее к тому, что человек может. Законы искусства никогда не могут быть изменены, они вечны и черпают свои возможности из просторов бессмертия. [...] То, что нам нужно - это нечто большее, чем драматизированная партийная программа».¹⁹ Бальдур фон Ширах разделял ту же точку зрения, когда в своей речи провозглашал следующее: «Политическое движение, которым руководит Империя, никогда в своей партийной программе не ставило требования о специально партийно-нацеленном искусстве. [...] Национальные ценности современной картины не обусловлены числом солдат-штурмовиков СА, изображенных на ней; а национальная поэзия, в понимании нашего движения, - это не лирика штандартов и фанфар, которая пытается восполнить нехватку вдохновения и несовершенства формы - высокопарными речами. То же самое относится к нашей музыке».²⁰

Даже «Немецкая культурная вахта», печатный орган СБНК, раскритиковала в ноябре 1933-го года «национальный китч» в пропагандистской музыке, отлично зная, что пропаганда тоже окажется в выигрыше, если ее качество будет высоким: «Если что-либо в новой Германии подпадает под понятие «национальный китч», тогда это, несомненно, подавляющее большинство выброшенных на рынок еще полгода назад книг-песенников,

¹⁹ Цит. по: Фриц Трюмпи. Политизированный оркестр. Венские филармонисты и Берлинский филармонический оркестр при национал-социализме. Вена-Кельн-Веймар: Изд. Белау, 2011, с. 237 (на нем.яз.).

²⁰ Там же, сс. 237-238.



Герман Ройтер (1900-1985)

предусмотренных для школы, для народа, для солдат-штурмовиков, - результат безудержной деловитости, профессиональной импотенции, безвкусицы и бескультурия. Вся эта продукция сбивается в такой клубок неполноценности,

которому уже вряд ли чем-то можно помочь».²¹

Основанная осенью 1933-го года Имперская палата по вопросам культуры должна была стать не только инструментом государственного надзора и контроля над всей культурной жизнью, но и инструментом защиты деятелей культуры и их профессионализма от произвола радикальных идеологов. Отношения между этим государственным институтом культуры и бывшими активистами СБНК в «Ведомстве Розенберга» не были лишены напряжения. С одной стороны, некоторым бывшим функционерам СБНК, как, например, бывшему имперскому руководителю организации Гансу Хинкелю, были доверены определенные функции внутри Имперской палаты по вопросам культуры: Хинкель стал третьим ответственным секретарем ИПК (Имперской палаты по вопросам культуры) и «управляющим делами имперской культуры», в функции которого входило «очищение» немецкой культуры от евреев и общая инспекция Еврейского союза культуры. С другой стороны, «Ведомство Розенберга» опять и опять пыталось утвердить собственную радикальную повестку и тем самым позиционировалось в прямую конфронтацию с Министерством Геббельса.

К подобным действиям, которые провоцировали недовольство Геббельса, относится кампания травли, направленная против Пауля Хиндемита в 1934-м году,²²

²¹ Циммерман Рейнхольд. Национал-социалистические песенники, Немецкая культурная вахта, II / 1933, 18. Ноябрь, с.13, цит.по: Фред Приберг: Музыка в Н-С государстве. Франкфурт-на-Майне: Изд. Фишер Ташенбух, 1982, с.123 (на нем. яз.).

²² Приберг Фред. Музыка в Н-С государстве, с.61-70. (на нем.яз.). В противостоянии Геббельса и Розенберга по вопросу Хиндемита, который в то время был на пути к должности «Государственного композитора», Розенберга поддерживал Гитлер, что для Геббельса было равносильно поражению.

а также инициированная Гансом Северусом Циглером в 1938-м году выставка «Дегенеративная музыка» - в рамках Имперских музыкальных дней в Дюссельдорфе. На этой выставке, которая политически и организационно поддерживалась «Ведомством Розенберга», заклеили не только еврейских композиторов, которые и без того уже давно были исключены из немецкой музыкальной жизни, но и многих «арийских» композиторов, которые хотя и были преданными членами национал-социалистической партии, но их музыка противоречила фундаменталистским понятиям СБНК. Среди них, к примеру, был известный композитор Герман Ройтер (1900-1985), член партии с мая 1933-го года, директор одного из важнейших музыкальных образовательных учреждений в 1936–1945-м годах - Франкфуртской консерватории им. Йозефа Хоха. Музыка Ройтера показалась Циглеру чересчур модернистской, а значит и «не-немецкой» и «порочной». После выставки, однако, это клеймо не имело никаких последствий для дальнейшей карьеры Ройтера. Он, как и прежде, получал призы, например, почетный приз Швабских композиторов в 1943-м году, его произведения продолжали исполнять (его опера «Фауст» была в числе наиболее часто исполняемых опер в Германии в 1933-1942 годах), а премьеры его новых композиций проходили на самых знаменитых сценах, как, например, опера «Одиссей» - во Франкфуртской Опере в 1942-м году. Как Ройтер, так и многие другие «большевики от культуры»: Иван Кнорр, Вольфганг Фортнер, Гейнц Тиссен, Борис Блахер или Хуго Герман - против которых боролись фундаменталисты СБНК, были защищены аппаратом Имперской палаты по вопросам культуры и могли не бояться каких-либо препон в своей профессиональной жизни.

Выставка «Дегенеративная музыка», которую проигнорировали ведущие функционеры режима (ее не посетил даже сам Розенберг), осталась для музыкальной политики национал-социалистов без каких-либо ощутимых последствий, тем не менее это было выражением радикальных взглядов и убеждений и одновременно акцией, «организованной по собственной воле и на собственные средства, которая в национал-социалистическом государстве, по своим мотивам и масштабам, осталась неповторимой».²³

Какуказывает Экард Джонс в своей книге «Музыкальный

²³ Там же, сс. 277 - 278.

большевизм: политизация музыки в Германии в 1918-1938-м годах»,... «понятие "дегенеративная музыка" - было одновременно понятием борьбы в собственных, национал-социалистических рядах. [...] Наложение клейма «порочности» для композиторов, которые не считались политическими противниками национал-социалистического государства или евреями, не имело каких-либо неизбежных жизненно важных последствий».²⁴ В качестве примера он упоминает в том числе произведение Бориса Блахера «Скрипичная музыка в трех частях», которое было оплевано как «образец порочной музыки» Гербертом Геригом - руководителем отдела в Ведомстве Розенберга, человеком, имеющим плохую репутацию; произведение, которое в то же самое время было, по приказу Геббельса, включено в официальную программу Первых Имперских музыкальных дней.²⁵ «Выставка 1938-го года не была государственной акцией, и это не было геббельсовским контрольно-пропускным пунктом имперской музыки, - заключает Джон. - Это скорее было знаком возмущения тех, кто «в годы борьбы» в 1933-м году были в выигрышном положении и чье реальное влияние на фактическое положение дел в музыкальной жизни национал-социалистов все более и более слабело, хотя их тупым полемикам в «Третьем рейхе» постоянно отводилась уйма места».²⁶ Показательными были реакции как президента Имперской музыкальной палаты Петера Раабе, который отказался произнести речь на открытии выставки, так и вице-президента Пауля Гренера, который по этому поводу опубликовал насмешливо-язвительную статью под заголовком «Порочные слушатели».²⁷

В СССР также включали в состав Союза советских композиторов, созданного в 1932-м году, многих бывших активистов РАПМ. Одного из руководителей РАПМ, Мариана Коваля (1907-1971), даже ввели в Правление Союза. Но, в отличие от национал-социалистического государства, сталинское руководство Советского Союза и далее продолжало время от времени проводить акции

²⁴ Экард Джон. Музыкальный большевизм: политизация музыки в Германии в 1918-1938 годах. Штуттгарт-Веймар: Изд. Й.Б. Метцлер, 1994, сс. 374-375. (на нем.яз.).

²⁵ Там же, с. 375.

²⁶ Там же, сс. 375-376.

²⁷ В: Народное музыкальное образование IV, 1938, сс. 589-590 (на нем. яз.). Срв. Экард Джон. Музыкальный большевизм: политизация музыки в Германии в 1918-1938 годах, с. 376.

погрома в культурной жизни с целью устрашения деятелей культуры. Несмотря на то, что политика в области музыки в Советском Союзе по большому счету стала более стабильной и гибкой, а благодаря этому и относительно «либеральной»



Тихон Николаевич Хренников (1913-2007)

особенно по сравнению с периодом «Великого перелома», Советское государство два раза организовывало большие акции чистки. Эти кампании, проводимые с 1936-го по 1948-й годы, не были наполовину частными мероприятиями радикальных идеологов, по типу дюссельдорфской выставки «Дегенеративная музыка», а были инициированы партийным и государственным руководством на самом высоком уровне. Они были направлены в первую очередь против наиболее авторитетных, состоявшихся композиторов: в обоих случаях Дмитрий Шостакович был в числе жертв этих кампаний. Для заклейменных создателей музыки эти нападки имели ощутимые последствия, включая временные запреты на постановки и концерты. Во время этих гонений бывшие активисты РАПМ играли «выдающуюся» роль. Так, к примеру, Мариан Коваль, кому в 1948-м году было доверено руководство официальным печатным органом Союза композиторов - ежемесячным журналом «Советская музыка», в том же году опубликовал большую статью под заглавием «Творческий путь Д. Шостаковича». В этой статье, которая печаталась в трех номерах журнала, следующих один за другим, практически каждое значительное произведение Шостаковича поносилось с политических позиций, это было своего рода «политическим доносом, содержащим в себе уничтожающую критику всего творчества Шостаковича».²⁸

И тем не менее, подобные кампании были нацелены не на уничтожение, а скорее на запугивание. Так что и произведения Шостаковича в 1949-м году уже были вычеркнуты из «черного» списка, а его самого как представителя Советского государства, отправили в США на Всеамериканскую конференцию в защиту мира, его

²⁸ Мейер Криштоф. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. М.: Молодая гвардия, 2006, с. 289.

международное реноме и в дальнейшем использовалось в пропагандистских целях. В целом, Союз композиторов под многолетним руководством председателя Тихона Хренникова (1913-2007) служил не только в качестве средства мелочной опеки или запугивания-вмешательства партии в культурную политику, но и обеспечивал своим членам определенное защищенное пространство, в котором они могли жить и творить, будучи свободными от материальных и других забот. Внутри этого пространства многое было возможно, и созданные произведения свидетельствуют о высоком художественном полете, который выходил далеко за рамки того, что было предписано партией. Лишь незначительную часть этих произведений можно было непосредственно использовать в качестве идеологических.

Советское государство и не ставило себе целью формировать сугубо идеологическую музыкальную культуру; высокое качество музыкальной деятельности в основном должно было скорее демонстрировать преимущества социалистической системы. Сталинский Советский Союз наглядно показал, что высокая культура и тоталитарная власть совместимы, за исключением тех случаев, когда тот или иной деятель культуры имел нежелательное происхождение или противостоял власти. Выдающаяся российская советская система музыкального образования породила множество великолепных музыкантов, которые награждались орденами, государственными премиями и бесчисленными привилегиями за успехи в международных конкурсах и за выдающиеся музыкальные произведения. Но тем самым они полностью подпадали под крыло государства. Художник не считался самостоятельным индивидом, и своими успехами он был обязан не собственной одаренности и не усердной работе, а государству. Тем самым он был ничем иным, как заложником государства и его собственностью. Его собственное существование и его деятельность должны были служить «делу социализма», от него ожидали, что он «будет высоко нести знамя социалистической культуры».²⁹ Стала легендарной сталинская шутка: «Говорят, что Гитлер хорошо организовал свою пропаганду... У Гитлера есть

²⁹ Широко распространенные, чисто пропагандистские фразы в Советском Союзе.

свой Геббельс, а у меня есть мой Гилельс!»³⁰ Это часто цитируемое изречение, которое впервые прозвучало в разговоре с Уинстоном Черчиллем во время приема в Кремле в конце 1942-го года, в присутствии пианиста Эмиля Гилельса, достойно внимания не только своей ошеломляющей открытостью, но и тем фактом, что Сталин напрямую сравнил себя с немецким диктатором.

Подобно тому как в национал-социалистическом государстве вся область культуры, народного просвещения и пропаганды были подвластны Имперскому министерству Геббельса, точно так же высокая культура служила для советского диктатора эффективным средством пропаганды, даже когда это касалось такого свободного от идеологии вида искусства, как игра на фортепиано.

Будучи строго взаимоисключающими, концепты культуры таких фундаменталистских течений, как РАПМ или СБНК, признавали вполне узкоопределенную пролетарскую, соответственно, арийскую культуру, которая должна была непосредственно содействовать господствующей идеологии. Таким образом, в сталинском Советском Союзе так же, как и в Германии, несмотря на всю идеологическую риторику, в этот исторический период исходили из прагматически обусловленных позиций, которые имели положительный эффект: допускалось все, что прямо не противоречило системе. В обоих тоталитарных государствах, несмотря на разнозвучающие объяснения и обоснования, на практике не было существенного противостояния эстетическим критериям. Даже для джаза, против которого официально боролись обе диктатуры, отводилось свободное пространство. К примеру, любимым фильмом Сталина была кинокартина «Веселые ребята» (1934) с джаз-оркестром Леонида Утесова (1895-1982). Этот первый советский фильм-мюзикл после выхода на экран был резко раскритикован функционерами от культуры, якобы как «безвкусица» и «американизм», а надлежущая комиссия в своем отчете охарактеризовала фильм как «контрреволюционное хулиганство», а это означало, что фильм, собственно, должен был быть запрещен. Но Сталину так понравились «Веселые ребята», что он после просмотра сказал: «Такое впечатление, будто я целый

³⁰ Ср. Григорий Гордон. Эмиль Гилельс. За гранью мифа. М.: Издательский Дом: Классика XXI, 2007, с. 152. Эмиль Гилельс (1916-1985), всемирно известный пианист, один из выдающихся представителей русской фортепианной школы.

месяц был в настоящем отпуске».³¹ Позже он многократно смотрел этот фильм. И после этой фразы вождя фильм был тысячами копий показан не только во всем Советском Союзе, но и за рубежом, в том числе на кинофестивале в Венеции, где произвел фурор и создал убедительное впечатление о счастливой и радостной жизни в Советском Союзе. В эпоху террора и нищеты, в которой советские люди влачили свое существование, этот фильм послужил одновременно лучшей иллюстрацией и подтверждением официальной лжи, высказанной Сталином в его обычной коварной манере: «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее».³²

Йозеф Геббельс тоже любил джаз, и группа «Чарли и его оркестр» даже была несколько лет «домашним бэндом» его министерства: знакомые заголовки были переиначены для пропагандистских целей, и произведения передавались по немецкому радио для заграницы. Также и другие джаз-группы были популярны в национал-социалистическое время, как, например, «Золотая Семерка», которая была основана в 1934-м году по явному согласию режима. В оккупированном Париже до конца войны абсолютно беспрепятственно играла джаз-группа с известным синти-гитаристом Джанго Рейнхардтом и некоторыми афроамериканскими джазовыми музыкантами. В национал-социалистической Германии так же, как и в Советском Союзе, развлекательная музыка оценивалась и поощрялась как «создающая хорошее настроение», несмотря на то что официальная пропаганда все еще продолжала гонения против определенных жанров и отдельных музыкантов.

В плане музыкального модерна эстетический критерий практически не играл какой-либо роли. Даже немногие представители экспериментального модерна Шенбергской школы, оставшиеся в сфере нацистского влияния, не подвергались преследованиям, и их музыка не была запрещена. Так, к примеру, Антон Веберн вступил после аншлюса Австрии в Имперскую музыкальную палату, и в 1940-м году он подал официальное ходатайство о финансовой поддержке из фонда ИМП, которая ему и

³¹ Раззаков Федор. Досье на звезд. 1934-1961, Москва: Изд. ЭКСМО – Пресс, 1998, с. 23.

³² Из речи Сталина на Первом Всесоюзном совещании рабочих и работниц стахановского движения 17.11.1935. Это высказывание позже было пропагандистски распространено с помощью песен, плакатов, произведений изобразительного искусства.

была предоставлена.³³ Ученик Шенберга - Винфрид Циллиг (1905-1963) - сумел сделать в национал-социалистическое время не только большую карьеру в качестве дирижера (в том числе в качестве Первого капельмейстера Познаньской оперы в 1939-1943гг.) и в



Всеволод Петрович Задерацкий (1891-1953)

музыкальной администрации (в качестве руководителя отдела в местном аппарате Имперской музыкальной палаты), но и дальше праздновал свои успехи как композитор, несмотря на то что большинство его произведений, в том числе состоявшаяся в 1941-м году в Лейпциге премьера оперы «Невеста ветра», были созданы по 12-тональной композиционной технике его учителя - Арнольда Шенберга. В 1943-м году он получил специальный приз Имперской музыкальной палаты за свою музыку к фильму.³⁴ В послевоенное время, по поручению вдовы Шенберга, он завершил Ораторию своего учителя «Лестница Иакова» .

Единственным верным критерием исключения из состава музыкантов при обеих диктатурах в конечном счете оставалось нежелательное личное происхождение, соответственно, нежелательный социальный статус деятеля искусства: в гитлеровском рейхе у евреев так же не было никаких шансов на участие в музыкальной жизни, как и у «врагов народа» в сталинской империи. Если учесть, что принадлежность к «врагам народа» в Советском Союзе имела очень многозначную трактовку (на основе дворянского или крупнобуржуазного происхождения), которая распространялась на всех членов семьи, то станет ясно, что подпавшие под удар деятели искусства так же беспомощно были оставлены на произвол судьбы, как и евреи в национал-социалистической системе. При этом никакой роли не играло то обстоятельство,

³³ Приберг Фред. Музыка в Н-С государстве, сс.266 - 267 (на нем.яз.).

³⁴ Клее Эрнст. Энциклопедия культуры к Третьему рейху. Кто кем был до и после 1945 года. Франкфурт-на-Майне: Изд. С.Фишер, 2007, с. 684. (на нем.яз.).

каким на самом деле было их творчество. Музыка таких композиторов была запрещена независимо от того, какими качествами обладали их произведения, каким стилистическим влияниям они были подвержены, был ли их музыкальный язык передовым, традиционным или народным. Люди, которые как личности были обречены на исчезновение, не имели права на существование и как деятели искусства. Пока они еще оставались живы и были в состоянии продолжать творческую деятельность, то либо не существовали как музыканты, либо же творили в полной изоляции или в какой-то параллельной реальности, полностью оторванной от подлинной культурной жизни, как, например, творчество композиторов в еврейских культурных союзах или в гетто Терезиенштадта.

Наглядным примером может служить судьба выдающегося российского композитора Всеволода Задерацкого (1891-1953). Начиная с 1920-х годов и до самой смерти, он перманентно подвергался преследованиям, многократно арестовывался и содержался в тюрьме. Два года провел в одном из трудовых лагерей на северо-востоке Сибири. Его произведения были запрещены для постановки в Советском Союзе. Биографию Задерацкого, который по материнской линии имел аристократическое происхождение, можно рассматривать как пример безнадежной, неравной борьбы: музыкант - против всемогущего государственного аппарата, который хотел уничтожить его творчество или даже посягнуть на его жизнь. Причиной преследований не в последнюю очередь была бывшая близость Задерацкого к царской семье: в 1915-1916-м годах он был учителем музыки единственного сына царя - престолонаследника Алексея. В гражданскую войну 1918-1920-х годов он служил офицером в Белой армии. То, что он физически выжил при сталинизме, было подобно чуду; однако не выжило в это время большинство из созданных им произведений: они были преднамеренно уничтожены либо же исчезли в связи с тяжелыми жизненными обстоятельствами. Его самое значительное сохранившееся произведение - цикл «Двадцать четыре прелюдии и фуги» для клавира - был создан в 1937-1939-м годах в ГУЛАГе. Речь идет при этом о настоящем шедевре, произведении высшего искусства, которое подкупает своей оригинальной связью с барочной традицией. Сын композитора подробно пишет об условиях и обстоятельствах лагерной жизни своего отца: «В.П. был известен в лагере как «рассказчик историй».

Это означало, что после работы, и особенно зимой, когда длинные полярные ночи покрывали северную местность, начиналось его время. Заключенные, запертые в бараке, придвигались поближе и внимательно слушали его истории. В основном это были рассказы об истории, которую он отлично знал. Рассказы были об истории античной Греции и Древнего Рима, о завоевании Америки, о европейских революциях и, естественно, об истории Российской Империи. [...] В.П. был не единственным «рассказчиком историй». Очевидно, что среди политических заключенных было довольно много образованных людей. Но, благодаря его особому литературному дару и богатому метафорами языку, он выдвинулся на первое место. [...] Можно было предположить, что среди его слушателей были не только заключенные, но и надзиратели. Во всяком случае, он упоминал, что ему иногда позволялось оставаться в бараке вместо того, чтобы работать (его норму за него выполняли другие!), а иногда он имел право притворяться больным. Это в определенной степени защищало его, и порой ему выпадало дополнительное свободное время. Но самым важным было то, что ему давали бумагу и карандаш. Он смог убедить своих надзирателей в том, что будет писать только ноты, а не слова. Когда он позже об этом вспоминал, ему было особенно жаль, что тогда у него не было ластика, и он вынужден был писать сразу беловик, «без права на ошибку». Наверное, нет необходимости особо упоминать о том, что в радиусе сотен километров не было никакого фортепиано. Бумага, которую ему давали, была кипой телеграммных формуляров - узкий блок бумаг (9,5 см на 19,5 см) и несколько отдельных бумаг в клетку (14 см на 20,5 см)».³⁵ На этих бумагах было нотами записано монументальное произведение длительностью в два с половиной часа. Премьера этой композиции состоялась только лишь в 2015-м году, то есть 77 лет спустя после ее создания, благодаря автору этих строк.

Отсутствие собственных действенных эстетических критериев в обеих диктатурах между тем воспринималось болезненно. Однако было в то же время амбициозное желание у обоих режимов: создание в России новой, социалистической, а в Германии - национал-социалистической - культуры, которая бы превосходила культурные достижения предыдущих эпох и доказала бы историческое превосходство нынешней системы.

³⁵ Всеволод Задерацкий-млад. Потерявшаяся страница культуры, в: Музыкальная академия, 3/2005, с. 81.

Соответственно, начали интенсивно разрабатывать новые теории, которые, однако, имели очень опосредованное отношение к реальности. В Советском Союзе в 1934-м году на Первом конгрессе новосозданного Союза писателей была представлена доктрина «социалистического реализма», которой суждено было в дальнейшем функционировать в качестве единственного эстетического направления. Определение этого «социалистического реализма» изобиловало напыщенными и расплывчатыми выражениями, такими как «правдоподобие», «связь с народом», «воспитание трудящихся в духе социализма» или «исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии». В последующие годы эта доктрина была обогащена понятиями «партийность», «массовость», или «доступность». Подобные понятия вряд ли могли иметь значение даже в литературе или в изобразительном искусстве - вне рамок пропаганды; а в плане музыки эти понятия оказались полностью лишены содержания. Никто не мог точно определить, что означают «правдоподобность» или «связь с народом» в музыке. Нечеткость этих формулировок, с одной стороны, предоставляла свободу действий любого типа в музыкальном творчестве, но, с другой стороны, эта доктрина могла в любое время быть применена в качестве произвольной критики и преследования неугодных деятелей искусства.

На самом деле кампания чистки 1948-го года, кроме всего прочего, показывает, что обвинения в адрес критикуемых композиторов фактически никак не связаны с признаками и особенностями их произведений. Как нарочно, опера «Великая дружба» грузинского композитора (армянского происхождения) Вано Мурадели (1908-1970), сюжет и музыкальный язык которой, благодаря разным клише «социалистического реализма», казалось бы, наилучшим образом соответствуют заявленной теме, была уличена в измене принципам и подверглась уничтожающей критике как «формалистское» произведение.³⁶ Эта критика стала поводом для всеобъемлющих погромных акций против всей композиторской элиты страны. Официальное расхождение между стилистическими особенностями оперы и публичной реакцией на нее имело одну простую причину: Сталин посетил одну из постановок оперы, и ему там не понравился грузинский танец. Не сыграло никакой

³⁶ Срв. с Решением Политбюро ЦК КПСС об опере В.Мурадели «Великая дружба», от 10 февраля 1948г.

роли и то обстоятельство, что опера была созвучна господствующей эстетической доктрине. Намного важнее было личное настроение диктатора, которое стало причиной того, что была развязана многомесячная кампания устрашения всей композиторской элиты страны.

Опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» с ее авангардистским музыкальным языком и идеологическим сюжетом, напротив, вначале была восторженно принята после ее премьеры в 1934-м году и с большим успехом поставлена во многих театрах, а с 1935-го года была представлена и за рубежом. Лишь в конце января 1936-го года, после разгромной статьи в газете «Правда» - «Сумбур вместо музыки» - оперу сняли со сцены. За этим последовала кампания травли Шостаковича в прессе, которая, тем не менее, не повлекла за собой репрессий. И в этом случае тоже роковую роль сыграло посещение оперы Сталином: он счел неприличными эротические сцены, музыка также не понравилась ему, и, возможно, выражение «сумбур вместо музыки» тоже принадлежит ему.

В то время как в Советском Союзе по крайней мере была учреждена хоть какая-то эстетическая доктрина, процесс подобного подведения фундамента под культуру в Германии застопорился на начальной стадии. Несмотря на то что эстетические параллели в пропагандистском искусстве обеих диктатур были очевидны, в Германии также было проблематично подвести весь диапазон существующих течений в культуре под единую теорию, хотя в попытках подобного рода недостатка не было. Так, например, был отвергнут «Национал-социалистический реализм» (Фред Приберг). Вновь и вновь требовалась музыка, «... наполненная национал-социалистической идеей. [...] Как революционная музыка, она будет прогрессивной и новой, как национальная музыка - она будет немецкой, и, как социалистическая музыка, она будет принята и понята сердцем каждого «товарища из народа», независимо от возраста, положения и пола».³⁷ Фред Приберг резюмирует: «Дефиниционные основания к музыкально-эстетическому представлению неоспоримы, они могли бы войти в историю музыки в качестве «Национал-социалистического реализма», если бы какой-

³⁷ Герцог Ф.В. Что такое немецкая музыка? // Музыка, XXVI/11, август 1934, с. 806. Цит. по: Фред Приберг. Музыка в Н-С государстве, с.114. Статья парафразирует известную речь Геббельса при открытии Имперской палаты по Культуре 15-го ноября 1933 года (на нем.яз.).

нибудь теоретик высокого ранга приложил к этому усилия, и если бы Геббельс и Гитлер поняли, какой нужный канон к определению композиторской манеры поведения был бы им дарован этим».³⁸

Во всяком случае, это еще вопрос, была ли проблема действительно в том, что Геббельс и Гитлер «что-то не поняли». Когда перед взором встают практические результаты воздействия «социалистического реализма» на музыкальное творчество в Советском Союзе, становится ясно, что это воздействие на самом деле было минимальным. И без этой доктрины советские композиторы знали, что они не должны показывать в своих операх и какие тексты нежелательно использовать. «Композиторская манера поведения» при этом почти не затрагивается. Композиторы, которые были склонны к консервативному тональному языку, писали свои произведения в традиционном стиле, без оглядки на «социалистический реализм». Другие стремились скорее к авангардистскому музыкальному языку, и им в этом никто не препятствовал. Произведения многих знаменитых композиторов той поры свидетельствуют об интенсивных творческих поисках, которые, само собой разумеется, были результатом влияния их окружения и жизненных обстоятельств, но в любом случае не это играло решающую роль. Гениальные композиторские произведения не могут быть созданы по государственному принуждению. За исключением некоторых произведений, в которых определенные стилистические «уступки» были сделаны по расчету, такие композиторы, как Шостакович и Прокофьев, прошли свой творческий путь в музыке без эстетического влияния государственной власти. Другие, менее одаренные композиторы, даже в абсолютно свободных обществах не смогли бы создать каких-либо значительных произведений. «Социалистический реализм» не был, таким образом, эстетической «путеводной нитью» для советских композиторов, а скорее был задуман как особый инструмент запугивания и мелочной опеки деятелей искусства. А последние, повторим, в любое время должны были быть в полной готовности, если бы это требовалось со стороны государства. Такого инструмента в культурной политике национал-социалистов, очевидно, не потребовалось.

Ограничения и запреты в музыкальной жизни, идеологически оформленные кампании чисток,

³⁸ Приберг Фред. Музыка в Н-С государстве, с.113.

преследования отдельных музыкантов - все эти последствия сталинизма и национал-социализма отвратительны. Но и они блекнут в сравнении с музыкальной политикой многих других тоталитарных режимов, которые установились во второй половине XX и начале XXI веков, особенно в азиатских и африканских культурных пространствах. Вопреки всем негативным воздействиям и огромным культурным потерям, в Советском Союзе, как и в национал-социалистической Германии, тем не менее существовала богатая и содержательная музыкальная жизнь. В худшие времена диктатуры Сталина и Гитлера классические музыкальные произведения интерпретировались на высоком уровне, люди ходили на концерты, и композиторы создавали новые произведения. Хотя влияние обеих диктатур было ужасным, оно смогло лишь навредить музыкальному развитию, но не уничтожить его полностью. Хотя образовавшиеся пробелы были очень болезненными, тем не менее они не могли угрожать музыкальной культуре в целом. Во многих позднее образовавшихся тоталитарных системах - к ним относятся в первую очередь тоталитарные государства марксистского или исламского толка, - важнейшие основы музыкальной культуры могли быть сильно поколеблены, а в некоторых случаях она могла бы быть даже полностью уничтожена.

В маоистском Китае с момента основания республики в 1949 году были введены крупные ограничения на творческую свободу. Стиль так называемой «пентатонической романтики» - своеобразной связки традиционных китайских пентатонических мелодий с позднеромантической гармонией, главным образом русского образца, - был разрешен как единственно возможное направление. В течение «Большой пролетарской культурной революции», начиная с 1966-го года, вся музыкальная деятельность в этой стране была подвержена строжайшим ограничениям. Наряду с известными пропагандистскими песнями, в конечном итоге были допущены только несколько так называемых «модельных опер», которые, по специальному поручению Коммунистической партии, чуть ли не с «чертежной доски» сразу претворялись в жизнь. В первые годы «культурной революции», 1966-1969-х годах, всего было восемь таких пьес: пять опер, два балета и одна симфония - факт, который послужил поводом для ставшей популярной на Западе шутки (running gag): «Восемьсот миллионов

людей смотрят восемь шоу».³⁹ До конца культурной революции (1976) добавились еще несколько «модельных опер». Представления превращались командами деятелей искусств в очень сложный и затяжной процесс, управляемый вполне определенными принципами и директивами: к ним относился, к примеру, «принцип трех выделений», при котором среди персонажей музыкальной пьесы должны были быть выделены положительные образы, а среди положительных образов - герои, а среди героев - главные герои. Другой принцип назывался «Пять образов (характеров)», которые должны были участвовать в каждой пьесе: главный герой, другой, менее важный героический образ, который в начале еще был «новообращенным», а потому - еще колеблющимся, другие положительные образы, но без героических черт, и, наконец, негативные образы, с которыми предстояло бороться. Музыка носила ярко выраженный характер уже упомянутой «пентатонической романтики». После окончательного экзамена и отбора соответственной государственной комиссией эти «модельные оперы» показывали на всех сценах страны, передавали по радио, экранизировали. Некоторые фрагменты из них использовались для разных сцен, для широкого заполнения «пустот», образующихся в представлениях. Новейшие исследования Пауля Кларка и других авторов показывают, что коммунистам тем не менее не удалось достичь предусмотренного полного контроля над музыкальной жизнью, в особенности в провинциях, где в отдалении от центров власти смогли сохраниться элементы традиционной музыки. Тем не менее, «культурная революция», наряду с миллионами смертей и многочисленными другими преступлениями, нанесла значительные разрушения и музыкальной культуре страны.

Еще дальше в этом плане пошел режим Красных кхмеров, которые в 1975-м году пришли к власти в Камбодже и в течение последующих неполных четырех лет истребили четверть населения страны. В их радикально-марксистской концепции преобразования общества не было вообще места для искусства, в том числе музыкального. Одна лишь принадлежность к какой-либо культурной или образовательной профессии означала для людей почти верную смерть. Были убиты крупные

³⁹ Срв. Пауль Кларк, Лайкван Панг и Тсан-Хуанг Тсай (Издатели). Прислушиваясь к Культурной революции Китая. Музыка, политика и культурные продолжения. Бейсингстоук: Палграв Макмиллан, 2016, с. 85 (на англ.яз.).

звезды камбоджийской популярной музыки, такие как Синь Сисамут (1932-1976) или Роз Серей Сотеа (1948-1977), а также многие мастера традиционной кхмерской музыки. Выжить удалось лишь немногим музыкантам, которым выпало счастье своевременно эмигрировать за границу. Даже материальные элементы музыкальной культуры, как, например, музыкальные инструменты, нотные библиотеки, грампластинки, учебники и т.д., были безжалостно уничтожены. Из-за крушения всей музыкальной инфраструктуры после свержения режима Красных кхмеров понадобилось еще много лет, чтобы музыкальная деятельность в стране снова была возможна.

Подобное воздействие было и при господстве некоторых исламских режимов, которые в принципе не разрешали существование какой-либо музыки. В традиционном исламе есть различные мнения о допущении и функции музыки в обществе, так как на этот счет нет каких-либо высказываний Корана, а судопроизводство, которое в разных правовых школах выносило разные приговоры, вынуждено было опираться на поздние традиции и требования Хадитской (Hadith) литературы. Исламские ученые были едины в понимании того, что не каждый музыкальный жанр может быть разрешен. Исходя из этого, в каждом обществе, в котором доминирует ислам, существуют ограничения в музыкальной жизни. Между тем в некоторых странах, где ислам является государственной религией, эти ограничения проявляются относительно сдержанно. Они касаются главным образом женского голоса, а также западных музыкальных жанров. В фундаменталистских течениях борются с любой музыкой, которая не передает специфического религиозного содержания.

Так, к примеру, общественные занятия музыкой в контролируемой исламистами части Сомали принципиально наказываются. Как сообщали в средствах массовой информации в 2010-м году, все радиостанции должны были прекратить свои музыкальные программы: «Такой запрет декларировали радикально-исламистские вооруженные банды. Музыка - это грех, провозгласили они. Из страха перед драконовскими наказаниями почти все радиостанции подчинились этому распоряжению. [...] Исламисты в стране известны тем, что свои распоряжения, такие как запрет на музыку, проводят в жизнь брутальной силой, и нарушение их установлений каралось убийством

или расчленением».⁴⁰ Подобные запреты были обнародованы на сирийских и иракских территориях, контролируемых Исламским Государством.

В 1990-х годах жертвами терактов «Исламского фронта спасения» (ИФС) и отколовшихся от него групп стали многочисленные алжирские музыканты, в том числе такие выдающиеся мастера, как Хэб Хасни (1968-1994) и Хэб Азиз (1968-1996). Подобным образом боролись и против популярной алжирской музыки Раи, которая в глазах исламистов была харам (запрещенной по религиозным основаниям).

Во время господства Талибана в Афганистане была запрещена инструментальная музыка, а также песни на персидском языке. Уничтожались не только все обнаруженные музыкальные инструменты, но и радиозаписи, которые были сделаны в предыдущие десятилетия. Музицирование ограничивалось лишь религиозными песнопениями на пуштунском языке.

«Во всяком случае, государство превратило в ад то, что человек хотел сделать своим раем», - предвидел еще двести лет назад Фридрих Гельдерлин⁴¹. Тоска человека по раю, по идеальному общественному и мировому порядку между тем уже не ограничивается религиозной сферой: по мере того, как западная культура становится более светской, она постепенно переводится и на язык светских идеологий. Предположительно, она и дальше будет сопровождать человека и вынуждать его подпадать под власть новых тоталитарных идей. Музыка, как и искусство вообще, хотя и не может защитить свободу и человечность, но находится в союзе со свободой: «Цель искусства, цель жизни может лишь состоять в том, чтобы увеличить сумму свободы и ответственности, которая есть в каждом человеке и в мире» (Альбер Камю).⁴²

⁴⁰ Исламисты запрещают музыку по радио, в журнале: Дер Шпигель от 13.10.2010. (на нем. яз.).

⁴¹ Гельдерлин Ф. Гиперион. Стихи. Письма. М.: Наука, 1988.

⁴² Камю Альбер. Рвение нашего поколения. // Вопросы времени. Рейнбек-Гамбург: Изд. Роволт., 1960, с. 193 (на нем.яз.).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



Кокжаев Михаил Артемович

1946г.

Кокжаев Михаил Артемович - кандидат искусствоведения, профессор Ереванской государственной консерватории имени Комитаса. Научная деятельность направлена на изучение фундаментальных закономерностей музыкального пространства, а также на разработку методики неформального анализа музыкальных произведений. Автор ряда научных работ, в том числе – монографий («Топология музыкального пространства», Москва, 2004; «Александр Арутюнян. Особенности композиторского стиля», Москва, 2006).

Видный армянский композитор, автор музыкальных произведений различных стилей и жанров: 5 симфоний, ряд инструментальных концертов с оркестром, оркестровые пьесы, 4 струнных квартета, камерно-ансамблевые, хоровые, вокальные, фортепианные произведения. Произведения Михаила Кокжаева исполнялись во многих странах, в том числе в Армении, России, Франции, Голландии, Германии, Южной Корее; произведения опубликованы (в том числе – CD) в Ереване, Москве, Швейцарии, Германии, США.

Член Союза композиторов РА. Заслуженный деятель искусств Республики Армения. Действительный член (академик) Европейской академии естественных наук.



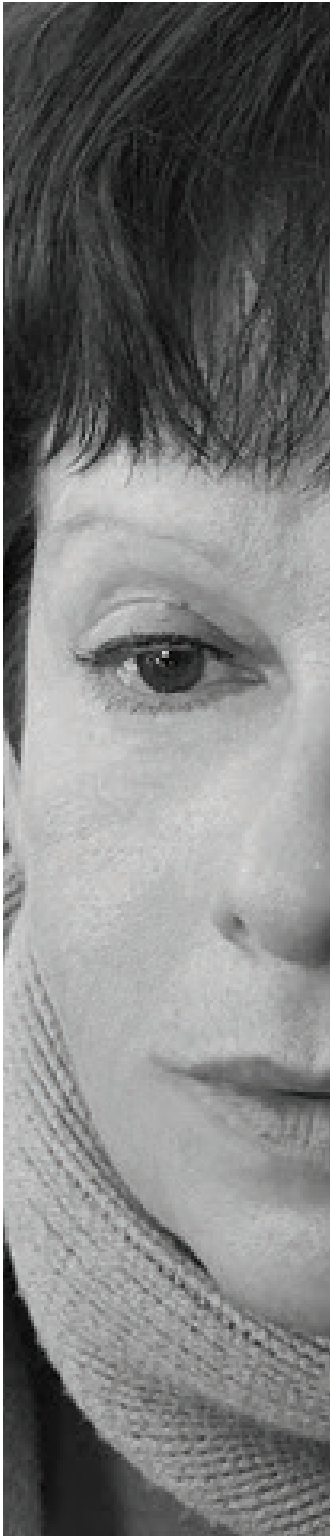
Мовсисян Цовинар Грайровна

1966г.

Мовсисян Цовинар Грайровна - музыковед, кандидат искусствоведения, доцент. Проректор по науке Ереванской государственной консерватории имени Комитаса.

Работала в редакции журнала «Арвест» («Искусство»), в Государственном филармоническом оркестре Армении, в продюсерской компании «Фазтон», в Издательстве Армянской энциклопедии.

Автор монографий: «Эдгар Оганесян: жизнь в воспоминаниях», Ереван, 1998 (на арм.); «Камерно-инструментальные и симфонические произведения Эдгара Оганесяна», Ереван, 2012 (на арм.); «Юрий Арутюнян: параллели жизни», Ереван, 2014 (на арм.); составитель и редактор книг и учебников, автор более 30 научных статей в журналах «Музыкальная академия», «Арвест», «Музыкальная Армения». Участвует в международных конференциях и форумах.



Золотова

Ирина

Леонидовна

1947г.

Золотова Ирина Леонидовна - доктор искусствоведения, профессор Ереванской государственной консерватории имени Комитаса. Автор более 70-ти опубликованных научных и методических работ, в том числе монографий, учебных пособий и статей («Рубен Агаронян», Ереван, 1989; «Детская музыка современных армянских композиторов», Ереван, 1991; «Кетти Малхасян», Ереван, 1998). Проблематика исследований И.Л.Золотовой: исполнительское искусство, фортепианная педагогика, современное композиторское творчество, общее музыкальное воспитание, искусство музыкальной импровизации. И. Л. Золотова награждена Золотой медалью за вклад в развитие армянской музыкальной культуры. Член Союза композиторов РА.



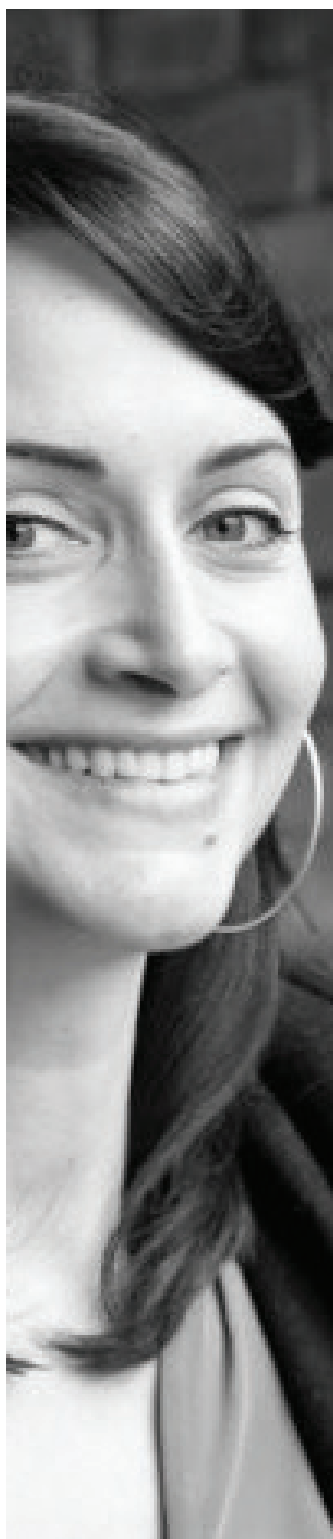
Епремян

Лилит

Карленовна

1963г.

Епремян Лилит Карленовна – музыковед, психолог, социолог, педагог, журналист, переводчик, геноцидовед. Кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории и истории исполнительского искусства Ереванской государственной консерватории имени Комитаса. Работает в области междисциплинарных исследований. Автор монографии о композиторе Эдварде Мирзояне («Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах», Ереван, 2011), автор более 30 научных статей, в том числе «Этнокультурный подход в социологии музыки», «Лики этнической традиции» и т.д. Член союза композиторов РА, член Союза писателей РА.



Могл Верена

1976г.

Могл Верена - научный сотрудник Детмольдской Высшей школы музыки. Курирует Сеть 4.0 Высших школ музыки – общегерманское Объединение 18-ти Высших школ музыки. Преподаёт музыковедение в Высшей школе музыки и театра в Гамбурге, где в 2018-2021гг. занимала должность художественного руководителя и руководителя проекта «Современная академия» (akademie kontemporär) – Академии молодых музыкантов и композиторов и современной музыки. В 2017г. опубликовала монографию о композиторе Мечиславе Вайнберге – на основе своей диссертации. Участвовала в исследовательском проекте Высшей школы музыки Гамбурга о творческой деятельности Полины Виардо – работа Немецкого научно-исследовательского общества.

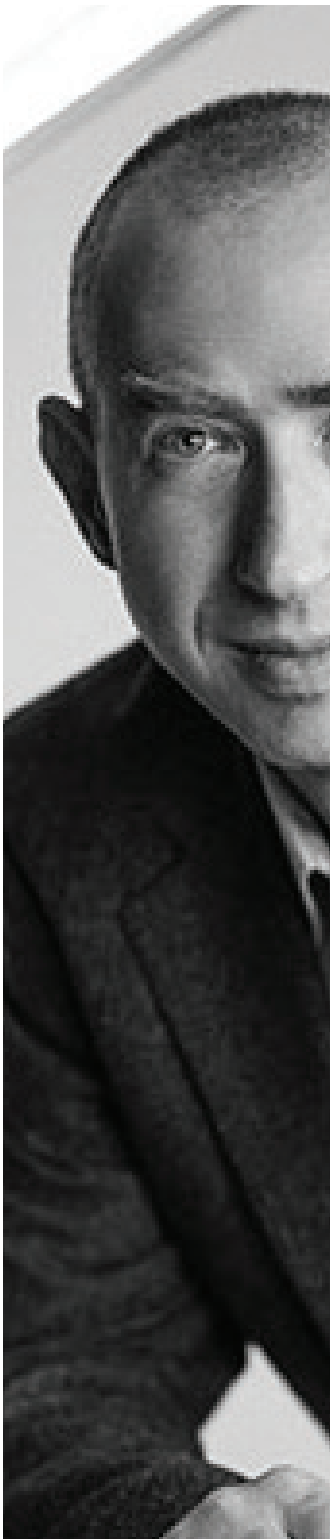
В настоящее время готовит научный проект, посвященный эвакуации советской интеллигенции в Ташкент (1941-1943), а также исследует вопросы символизма и его транснационального влияния на рубеже XIX-XX веков.



Матушак Сара

1983г.

Матушак Сара – научный сотрудник кафедры истории Восточной Европы Берлинского университета имени В. Гумбольдта. Круг научных интересов - изучение истории, философии и германистики. В настоящее время заканчивает работу над диссертацией по теме: «Истерзанная муза? Сочинение музыки при Сталине».



Немцов

Яша

1963г.

Немцов Яша - германский пианист и музыковед, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории еврейской музыки Веймарской Высшей школы музыки имени Ференца Листа; академический руководитель канторского образования Колледжа Абраама Гайгера Потсдамского университета. Автор многочисленных публикаций о еврейской музыке и еврейских композиторах XIX и XX веков, а также по темам «Национализм и музыка», «Религия и музыка», «Тоталитаризм и музыка». Концертная деятельность по всему миру, записаны более чем 40 компактных дисков. Яша Немцов – пианист и музыковед в одном лице. Он приобрёл известность как музыкальный кладоискатель, представляя на суд слушателей неизвестный репертуар забытых и заново открытых композиторов.

Переводчик: Карлен Матинян
Редактор: Наира Мартирян
Корректор: Гаянэ Мероян
Компьютерная верстка и дизайн: «ТУМО дизайн» ООО
Издательство: АСОГИК издательство

Printing



Address: 42/2 Hayrik Muradyan (Komitas), Yerevan, Armenia
Tel: +374 11 546260 (120)
+374 93 995562 (office cell)

Design



Address: 45 Orbeli Brothers St, Yerevan, Armenia
+374 99 52 83 49
TUMO.am

