

## В ПОИСКАХ ИСТОРИИ: РУССКАЯ МУЗЫКА ПОСЛЕ 1917 ГОДА

мр Келле Валида Махмудовна

УДК: 78.03

Российская Академия

Музыки имени Гнесиных,

Москва (Россия)

E-mail: vakelle@mail.ru

*Оригиналан научни чланак*

**Резюме доклада:** Расколотость русской музыки на два русла: советская Россия и эмиграция. Разнонаправленность творческих процессов. Преобладание в творчестве композиторов-эмигрантов символизма, экспрессионизма, авангардизма, музыки духовных жанров (Н. Обухов, И. Вышнеградский, А. Гречанинов). В советской России – невозможность развития музыкального символизма, экспрессионизма, церковной музыки. И как результат – море неслышанной, забытой и / или потерянной музыки. Возрождение интереса к наследию композиторов-эмигрантов, а также забытых соотечественников: Н. Рославца, С. Василенко, М. Гнесина, Г. Попова, А. Мосолова, Л. Половинкина, А. Животова, М. Штейнберга, В. Дешеева и др. Запоздалое открытие сочинений эмигрантского периода С. Прокофьева. Сложные проблемы исторической синхронизации процессов, происходящих в творчестве русских композиторов 20-х—40-х годов.

**Ключевые слова:** Русская музыка после 1917 года, композиторы русской эмиграции, неизвестное, забытое наследие соотечественников.

Творчество русских композиторов, пребывающее в начале XX столетия на подлинно классической высоте, натолкнулось на непреодолимое препятствие, не позволившее развиваться ему в естественном эволюционном виде. Поворот политического и социального развития России после октябрьских событий 1917-го года привёл к разорванности русской музыки на отечественное и эмигрантское русло. Из русской музыки выпали столь значимые творческие личности, как А. Глазунов, С. Рахманинов, Н. Метнер, И. Стравинский, А. Гречанинов, Н. Обухов, А. Лурье, И. Вышнеградский, Н. Черепнин. На период с 18-го по 36-ой годы и Прокофьев<sup>1</sup>.

Невозможность создания синхронизированной целостности русской музыкальной культуры периода 20-х – 40-х годов приводит к искаженному представлению о её движении: творчество Глазунова, Рахманинова, Метнера несколько искусственно как бы смещается в сознании. Они – это русский XIX век (по эстетике, стилю), а Мясковский, Прокофьев, Шостакович – это та музыка, которая началась после них, советская. (Хотя тот же Рахманинов мог быть на премьерах опер и балетов Шостаковича!)

---

<sup>1</sup> Эти музыканты покинули Россию после революции, Стравинский ещё раньше, но причина их отъезда и невозвращения была одна – неприятие революции.

Русское музыкальное искусство разделилось одновременно как по синхронии (отечественное – эмигрантское), так и по диахронии (до октября 17-го года и после).

Очень медленно (это в век звукозаписи, технических средств распространения!) наследие наших соотечественников-эмигрантов возвращается в пространство России. Даже прокофьевские сочинения эмигрантского периода и раннего, не исполненные в своё время на родине, открывались у нас с запозданием... Например, созданная в 1927 году опера «Огненный ангел» в концертном исполнении прозвучала в Париже в 1954 -ом, в 1955 году была поставлена в Венеции, а в СССР опера впервые была поставлена театрами в Перми и Ташкенте только в 1984 году. Можно сказать о балетах «На Днепре» и «Стальной скок» не вернувшихся на родину композитора («Скок» поставлен был лишь антрепризной группой для участия в фестивале).

Что же касается сочинений Обухова, Вышнеградского, Лурье, то знакомство с ними началось в стране буквально в конце прошлого века, тогда как в эмиграции их творчество не только обогатило развитие европейского и американского музыкального искусства, но во многом оплодотворило его новыми идеями, стилистическими новациями. Не говоря о влиянии Стравинского (проще назвать имена композиторов, которые не испытали на себе воздействия “царя Игоря”), упомянем о некоторых новациях русских композиторов-эмигрантов. Изобретенный Николаем Обуховым (1892-1954) инструмент – *звучащий крест* – позволил французским современникам присвоить ему статус “Страдивариуса радиоэлектронной музыки“. Инструмент представлял собой стеклянную сферу с вмонтированным внутри крестом размером около двух метров. Управление звуковыми потоками, улавливающими волны эфира, происходило при приближении и удалении рук исполнителя – так можно было менять и высоту, и громкость звучания (раньше, в 1920-м году подобный инструмент был спроецирован русским физиком Львом Терменом – терменвокс, который использовал в своих сочинениях Эдгар Варез). Звучание инструмента Обухова, как можно слышать по современным записям в “Третьем и последнем Завете” (1946), усиливает мистически-болезненный характер сочинения. Известно, что Равель, Онеггер были горячими поклонниками Обухова. От профессора Сорбонны Манфреда Келькеля я услышала упрёк, дескать мы, русские (советские), не поняли, какие импульсы сообщило для будущего музыки искусство Скрябина. Это относилось, прежде всего, к незнанию в советской России наследия Обухова, который был одной из главных персон курса «Русский футуризм», читаемого в 70-е-80-е годы Келькелем в Сорбонне -1. Мечтатель-мистик, Николай Обухов был самым последовательным продолжателем скрябинского мировоззрения – космизма и теософии, создавал некий род Мистерии, названный им “Книгой жизни” (на собственный текст, а также используя тексты К. Бальмонта и Вл. Соловьёва). Сочинение не было закончено, партитура пропала, но можно сказать, как и *Предварительное действие*

Скрябина, это род принципиально невоплощаемого замысла. Оно должно было исполняться в течение 48 часов, важными составляющими его планировались ритуальные элементы и свет. Влияние Обухова на французскую культуру носило некий мистический характер, сочинения его практически не звучали, однако, в некоторых оркестровых сочинениях Я. Ксенакиса, например, “Аис” (Ais), чувствуется близость не только сонорно-стилевого колориту музыки Обухова, но и её мистическому состоянию. Понятно, подобные постсимволистские темы и образы не могли развиваться в стране Советов...

Н. Обухов, И. Вышнеградский А. Лурье создали разные системы высотной организации музыки (одновременно и во многом независимо от композиторов нововенской школы и А. Хабы). Артур Лурье (1892-1966), обосновавший идею микроинтервалики в статью «К музыке высшего хроматизма», изобрёл рояль с трехцветной (тройной) клавиатурой для воспроизведения новых звуковысотных и тембровых звучаний. Подобный поиски и изобретения можно считать предвестником сонористики. Ещё до эмигрантского периода Лурье буквально шокировал своим произведением 1915 года “Формы в воздухе”. Нотная запись этого фортепианного сочинения выглядит как ряд фрагментов, записанных на кусках нотного стана в формах кубистической живописи, помещенных среди пустоты: “звуккопята”, “брызги”, “всплески”. “Формы в воздухе” было предвестником графической нотации, которая появится значительно позже в сонористике и алеаторике. Такого рода технологические поиски резко диссонировали ситуации в отечественном искусстве, выдвинувшей в 20-е годы лозунги-требования: «Вырвем знамя искусства из рук спецов!» и «Запретить всяческий модерн!» (лозунги Российской Ассоциации Пролетарских музыкантов). В 1922 году Лурье покинул Россию, жил в Париже и в США.

Поисками четвертитоновости был одержим и Иван Вышнеградский (1893-1978). И его исследования носили не сугубо теоретический характер, а были нацелены на практическое звучание ультрахроматики. Ещё до переезда в Париж, в 18-ом году он написал «Четыре фрагмента» для фортепиано, и сразу же вторую версию – для двух фортепиано, настроенных с разницей в четверть тона. Позже он работал над ультрахроматическим фортепиано. Однако, техника исполнения на нём оказалась необыкновенно сложной, и автор вернулся к идее разнонастроенных роялей. В Париже было организовано несколько концертов для демонстрации этих идей, первый ещё в 26-ом году – с исполнением на двух по-разному настроенных роялях. Композитор демонстрировал таким образом эффект расширения звукового пространства и одновременно его неограниченную плотность. Опытами Вышнеградского интересовались французские музыканты – Оливье Мессиан, Анри Дютыйе, Клод Баллиф, а также Пьер Булез, не раз исполнявший в концертах сочинения композитора.

Можно привести и другие примеры воздействия на вкусы и представления европейских музыкантов и слушателей, не связанные с творческими исканиями композиторов русской эмиграции. Сергей Прокофьев в небольшой статье «Профиль музыкальной жизни Парижа (сезон 1931/32)» свидетельствовал о неоднократном исполнении оркестровой пьесы Александра Мосолова «Завод. Музыка машин» (1928), которая имела восторженный отзыв в прессе Флорана Шмита (Прокофьев, 1956: 84). Понятен интерес к музыкальному урбанизму именно в это время со стороны композиторов группы «Шести», захваченных образами движения, скорости, техники. Магия вращательного *ostinato* в многослойной фактуре, прокатный лист стали, используемый в кульминации «Завода», давали им новый образец для эстетического любования<sup>2</sup>.

Побывавший в Ленинграде и Москве в 26-м году<sup>3</sup> Дариус Мийо высоко оценил услышанные произведения Владимира Дешевова, Николая Рославца и Гавриила Попова. Творческий контакт Мийо с Дешевым продолжался в переписке, они обменивались сочинениями. Септет Попова (1904-1972) неоднократно с большим успехом исполнялся (по протекции Прокофьева) в Германии и Франции, в рецензиях отмечались оригинальность сочинения, яркая индивидуальность автора. Септет (1932) интересен не только своим инструментальным составом, хотя и довольно изысканным для того времени<sup>4</sup>, но и свободой линейно-полифонического письма. Септет увлекает использованием разножанрового и разностилевого тематизма, его динамичной трансформацией (качество, родственное ранним опусам Шостаковича, например, Первой и Четвертой симфониям). Протяжная песенность сочетается с гротесковыми и скерцозными образами, джазовой стилистикой и фугированным драматизмом.

В первой половине XX века у нас в стране было много ярких примеров новаций, которые можно назвать экспериментальной музыкой будущего. Совершенно уникальна фигура Николая Рославца (1881-1944), создавшего оригинальную композиторскую технику, ключевым понятием которой стал "синтетаккорд". Стремление найти иную, по сравнению с классической, звуковую организацию и ладоинтонационную логику было присуще многим художественным умам во всем мире. Синтетаккордовая система Рославца имеет

---

<sup>2</sup> Мы намеренно не упоминаем здесь о фактах исполнения и постановок произведений Прокофьева, так как факты звучания и неизменного присутствия его художественных идей и стиля в музыкальной ауре зарубежных стран известны, а влияния бесспорны.

<sup>3</sup> Мийо, как и другие западные композиторы (Берг, Респиги, Онеггер, Казелла, Барток), был приглашен в СССР Ассоциацией современной музыки. Конечно, такой творческий контакт повлиял на известность некоторых сочинений советских авторов за рубежом.

<sup>4</sup> Септет написан для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса. Позднее автор сделал вторую редакцию – для камерного оркестра.

рациональную природу на стадии предкомпозиции: звуковой ряд предстает в виде схемы-формулы, опирающиеся на числовые ячейки и их комбинации. Однако, в данной системе нет запрета на повторения тонов (как в додекафонии), это метод организации сочинения на основе синтетаккорда, состоящего из 6-ти или 7- 8-ми звуков, становящихся зерном монотематического развития. В процессе развития композитор следует за интонационным и эмоциональным разнообразием.

Будучи профессиональным скрипачом, Рославец обладал особой чуткостью к темброво-штриховым особенностям звука, к обертоновым нюансам, звуковой атаке, к интенсивности *crescendi* и *diminuendi*, улавливая в них проявление интонационности. В какой-то мере можно говорить о предслышании им спектральной музыки.

Назовём ещё одного автора-экспериментатора, о котором рассказывается в курсе «Русский музыкальный футуризм» в Сорбонне, – это Арсений Авраамов (1886-1944), автор уникальной “Симфонии гудков”. Партитуру Симфонии автор составил из гудков – заводских, паровозных и автомобильных, сирен, специально изобретенного устройства с настроенными паровыми гудками. Всё это соединялось с колоколами, духовыми оркестрами и хорами. Особый эффект был связан с использованием звуков артиллерии, авиации, пулемётов, пушечных выстрелов. Понятно, что исполнение симфонии было рассчитано на городское пространство, где и происходило: в 1922-ом году в Баку, в следующем – в Москве.

В атеистическом государстве, каким стала Россия вскоре после революции, был наложен запрет на музыку духовных жанров. “Всенощная” Рахманинова прозвучала в исполнении Синодального хора в конце 1916 года, а вернулась лишь в 1965-ом! Её фрагменты в Большом зале Московской консерватории были исполнены Иваном Семёновичем Козловским и Капеллой под управлением Александра Юрлова<sup>5</sup>. Русская духовная музыка продолжала создаваться и исполняться в Зарубежье. В Европе и США были известны такие крупные сочинения, как – «Хождение Богородицы по мукам» (1937) Николая Черепнина и Вселенская (Экуменическая) месса (1939) Александра Гречанинова. За год до смерти, в 1935 году, Александр Глазунов создал две обработки церковных песнопений для мужского хора: светилен Пасхи «Плотию уснув» греческого роспева и знаменные стихиры Пасхи, которое поются зарубежными православными коллективами.

Внутри страны, в советское время такой композитор, как Михаил Ипполитов-Иванов, в прошлом автор нескольких духовных опусов, в том числе, «Литургии св. Иоанна Златоуста» для смешанного хора

---

<sup>5</sup> Дочь Ивана Семёновича Козловского, Наталья, упомянула как-то в разговоре со мной о том, что инициатором исполнения частей из “Всенощной” в своём юбилейном концерте (к 65-тилетию) был отец. Но ему пришлось ходить на приём к С. Хрущёву, чтобы испросить разрешение на это исполнение.

(1903), больше не создавал церковной музыки. Другие музыканты, например, Николай Голованов и Максимилиан Штейнберг продолжали работать в этом ключе, но музыка их не звучала до начала 1950-х. Редким исключением стало исполнение песнопений к интронизации патриарха Тихона на Поместном соборе Русской православной церкви 1917–1918 Александра Кастальского, автора известнейшего сочинения – кантаты-реквием для солистов, хора и оркестра «Братское поминовение героев, павших в великую войну» (памяти воинов союзных армий Первой мировой войны на русские, латинские, английские и другие тексты, 1916 г.). Кастальский напишет еще несколько хоровых сочинения, но совсем иного плана: «Гимн труду» для смешанного хора (1923), «Деревенскую симфонию» для смешанного хора и оркестра (1923), «В. И. Ленину. У гроба» для чтеца, смешанного хора и оркестра (1924).

Трудность реконструкции рассматриваемого периода русской музыкальной культуры связана не только с нарушением её естественной эволюции и выпадением из неё огромного ценного пласта (нам не дано понять, как бы развивалось русское музыкальное искусство без подобного потрясения основ государства!), но и по причине процессов, происходивших внутри советского государства. Поскольку весь рассматриваемый период (до 50-х) был подвержен идеологическим и эстетическим крайностям, то даже в музыкантах властные структуры порой видели врагов. Упомянем имена репрессированных музыкантов. Николай Сергеевич Жилиев (1881-го года рождения) арестован по делу Тухачевского, расстрелян в 1938-ом в 57-летнем возрасте; Александр Моисеевич Веприк (1899-1958) арестован как еврейский националист в 1950 году, в 1954-ом освобождён. Оба – профессора Московской консерватории. Александр Васильевич Мосолов (1900-1973) арестован в 1937 по статье КР – контрреволюционер, т. к. его мать состояла в дальнем родстве с членами царской фамилии. Был приговорён к восьми годам заключения, в 1938-ом по ходатайству Н. Мясковского и Р. Глиэра освобождён. За время заключения (около года) пропала много сочинений Мосолова. В ранний период творчества композитор демонстрировал мощный и разносторонний талант: и как автор урбанистического стиля, и как сатирик, писал драматически-экспрессивные сочинения и эпические. Творческая деятельность композитора в дальнейшем производит впечатление несвободы, самоограничения, он создает, главным образом, сочинения для русского народного хора, работает в кино (Мосолов, 1986).

Всеволод Петрович Задерацкий (1891-1953), сражавшийся в гражданскую войну на стороне «белых» (в армии Деникина), был дважды арестован, выслан, и большая часть его сочинений была уничтожена. В 39-ом году освобождён. Во время второго тюремного срока В. Задерацкий написан полифонический макроцикл «24 прелюдии и фуги» для фортепиано, который был исполнен впервые в Москве в 2015 году. Теперь можно внести уточнение в историю этого барочного

жанра в XX веке, т.к. сочинение Задерацкого – первый опыт его возрождения (до Хиндемита и Шостаковича).

Была ещё категория неугодных власти композиторов, по разным причинам запрещаемых. Во время разжигаемой классовой вражды, РАПМ проводила переоценку ценностей, подходя к художественным ценностям мирового классического искусства с классовых позиций. Музыканта могли обвинить в том, по своему духу он – буржуазный композитор, как писали, к примеру, о Н. Мясковском. Формулировка о недопустимости исполнения произведения, как «отражающего идеологию враждебных классов» закрыла дальнейшее после удачной премьеры исполнение Первой симфонии Г. Попова, по непонятной причине попавшего под проводимую в Ленинграде в 1934 году операцию НКВД "Бывшие люди" (против бывших царских чиновников и их челяди, бывших жандармов и полицейских). К счастью, он пострадал только творчески, в то время из города на крайний Север было выслано около сорока тысяч "бывших людей", около пяти тысяч расстреляно...

Вспомним Генриха Ильича Литинского (1901-1985), композитора и уникального теоретика в области полифонии, обвинённого в «мелкобуржуазном сознании». Многочисленные ученики Литинского в Московской консерватории и институте Гнесиных вспоминали, как читали в газетах, что их педагог насаждает им чуждые советскому художнику идеи.

Таких музыкантов, к которым проявляли недоверие, часто посылали в отдалённые окраины поднимать национальные культуры. Так, сняв со всех работ без права восстановления, отправили поднимать местную национальную культуру в Узбекистан Николая Рославца. По-другому можно сказать, отправили в ссылку. Пострадал от сотрудничества с органами советской власти до своего отъезда из страны А. Лурье.

Через какие унижения пришлось пройти людям творческого труда – через отречения от созданного, публичные покаяния, приспособления, поворот от своей природы к компромиссным темам! «История наша сделала такой бросок, что между вчерашним и нынешним оказалась какая-то пустота, психологически болезненная, как раскрытая рана. И все вокруг нас изменилось: не только политический строй и все общественные отношения, но и внешний порядок, ритм жизни, уклад, быт, стиль. У нас новые обычаи, нравы, одежды, даже, если угодно, моды... Мир, окружающий нас, стал иной. Происшедшие изменения глубоки и стойки» (Ходасевич, 1991: 80). В эссе «Колеблемый треножник» Владислав Ходасевич выразил так своё ощущение событий Октябрьской революции, вылившихся в гражданскую войну.

Ассоциация пролетарских музыкантов выступала за запрет классово чуждых музыкантов, художников («графьёв», дворян или «мещанского нытика»), как они называли П. Чайковского). Они призывали к разрушению крестьянского фольклора, насаждая мысли о том, что

народная песня отжила свой век и не может быть искусством для пролетариата.

Проявилась ещё одна негативная тенденция – нивелирование специфических черт неевропейских музыкальных традиций. В России призывали уничтожить гармошку как инструмент старого быта, а на Кавказе и Средней Азии проводилась реконструкция инструментов (сведение ладозвукоряда, состоящего из 24-х и более ступеней, к семиступенной европейской гамме).

Заслуживают восхищения усилия музыкантов, как В. Беляев, В. Успенский, которые противостояли подобным агрессивным нападкам на вековые традиции. А. Авраамов, несколько лет живший в Дагестане и Кабардино-Балкарии, отстаивал специфику неевропейской музыкальной системы. Прежде всего он буквально восставал против нивелирующего специфику неевропейских систем темперированного строя, аккордики, построенной исключительно по терцовому принципу. Используя для записи народных тем 24-х и 48-митоновую нетемперированную систему, Арсений Авраамов смог зафиксировать специфические интонации мелодии Северного Кавказа.

С позиций сегодняшнего дня (образцов неофольклоризма и экзотизма конца XX столетия) можно говорить, что некоторые сочинения русских советских композиторов, воссоздававшие национальные особенности неевропейских музыкальных культур, несколько просты, в основе их лежат закономерности европейской темперированной системы. Но как важно было в период варварского отношения к традициям расширять культурный кругозор, поддерживать истинно-художественный интерес к любой этнической традиции, даже, если музыкальные темы не всегда были подлинные, а чаще воссозданные. Практически весь “музыкальный глобус” присутствовал в диапазоне творческих интересов Сергея Василенко (1872-1956): Индия, Япония, Китай, Поволжье, Советский Восток, Алтай, Турция, острова Океании, а также американские и европейские песенные образцы.

Михаил Ипполитов-Иванов (1859-1935), авторитетнейший музыкант, до 1922 года ректор Московской консерватории, также проявлял в своём творчестве интерес к инонациональным музыкальным богатствам Кавказа, Средней Азии, Турции, Каталонии. Ограничимся этими примерами. Но они крайне важны для понимания того, что процессы в молодом советском государстве были порой взаимоисключающими.

Благодаря убежденности и смелости больших музыкантов, главным образом тех, кто входили в Ассоциацию современной музыки, богатства академической и традиционно-этнических жанров остались для нас, потомков Октября, но практически на полвека растянулись процессы по пониманию их уникального своеобразия и непреходящей ценности.

Вне всякой конкуренции в стране победившей диктатуры пролетариата была одна тенденция в искусстве – та, которая поддерживала идеологию власти. Желанными были массовые зрелища,



действия, массовые песни. В академической музыке – сочинения, имеющие текст или программу, типа “Поэма борьбы”.

Самым известным сочинением, созданным в рамках официально поддерживаемого искусства, стала Вторая симфония “Октябрю” (1927 г.) Д. Шостаковича, заказанная Агитотделом Музсектора Госиздата. Она представляет собой жанровый симбиоз симфонии и оратории, опирающийся на программную драматургию (обыгрываемую дважды: в инструментальном разделе, затем – в хоровом, приобретающем черты митинга). От тяжёлого прошлого – «Мы шли, мы просили работы и хлеба...», к светлому будущему – «Октябрь! Это солнца желанного вестник...». Дмитрий Дмитриевич не любил говорить о своих Второй и Третьей (“Первомайской”) симфониях, либо бросал двусмысленную фразу «Наше дело ликовать!».

Писать о революции и гражданской войне, если это не ходульный сюжет и текст, было также небезопасно. Обратимся к опере Владимира Дешевова (1889-1955) “Лёд и сталь” (либретто Б. Лавренёва), написанной на основе реального события – Кронштадского восстания 1921 года. Безусловно, было рискованно обратиться к теме вооружённого выступления Кронштадского флота (тоже красного!) против власти большевиков. Опера была создана по заказу Мариинского театра и поставлена в 1930 году, но после нескольких представлений снята. После исчезновения она “воскресла” в немецком Саарбрюккене в 2007 году, как документ времени.

В опере композитор сознательно отказывается от привычной жанровой специфики. В спектакле, идущем без перерыва полтора часа, практически нет разделения на солистов и хор. Более того, при отсутствии полноценных сольных высказываний, в ней нельзя говорить об образной характеристике героев. Здесь практически равноправие многочисленных персонажей, которые воспринимаются участниками документальных кадров. Автор словно делает зарисовки с натуры с ловкостью кинематографиста, меняя ракурс показа (от персонажа к персонажу на рынке) или меняя место действия (вот штаб большевиков, а вот бунтующие матросы на крейсере)<sup>6</sup>.

Обновлённый язык оперы целиком речитативен, он базируется на уличных разговорных интонациях представителей разных классов и сословий. Действие во второй картине происходит на заводе (митинг), композитор выписывает действие в урбанистическом стиле. Финал оперы несколько странен – здесь выдвигается некая комсомолка Муся, которая подрывает флот. Сценически такой конец эффектен (должно прогреметь 17 взрывов), и в то же время мелодраматичен (Муся жертвует собой ради счастья других...).

Официальная критика обвинила Дешевова в формалистических излишках вместо решения пролетарских проблем. Как были решены

---

<sup>6</sup> Такой приём смены времени и места действия будет силён в «Пассажирке» М. Вайнберга.

пролетарские проблемы, говорят факты за рамками оперного спектакля – на подавление мятежа были высланы тысячи военных, несколько дивизий артиллерии и авиации. После чего Кронштадт опустел, и все воспоминания об этом событии были тщательно стерты... Сегодня можно понять, что авторы спектакля 30-го года легко отделались. Тем более, что помимо нерешённой идейной проблемы, в опере слышен налёт некоей карикатурной издёвки, особенно в сцене барахолки (по крайней мере сегодня это воспринимается так), а в апофеозе (победа правых над неправыми...) слышится не столько квази революционный стилистический пафос, сколько державный гимн из времён, которые, вряд ли были так ненавистны композитору<sup>7</sup>.

Ещё больше идеологи советского искусства были напуганы “Кантатой к XX-летию Октября” Сергей Прокофьева, которая писалась по заданию Радиокомитета. Кантата, даже не исполненная, была заморожена. В неполном виде (без сталинских текстов) премьеру подготовил К. Кондрашин лишь в 1966 году, а полная версия прозвучала в 1984 году.

Прокофьев отобрал тексты прямо из первоисточников работ классиков марксизма-ленинизма – Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина<sup>8</sup>. (Такой смелости не наблюдалось ни у кого ни тогда, ни позже!). Композитор создал уникальный художественный документ эпохи – грандиозная картина революции показана им с мальчишеским озорством и фантастическим размахом (требовалось почти 500 участников исполнителей): идея подготовки революции, разногласия среди разных партий (сомнения одних, решимость других), угрозы большевикам капиталистам, крики, хаос, скачущая конница, радостное возбуждение, канонада, пулемётная очередь, голос Вождя (подлинный голос В. И. Ленина транслируемый в записи с фонографа): «Успех революции зависит от двух, трёх дней. Погибнуть всем, но не пропустить неприятеля...».

Текст состоит из фраз и реплик, принадлежащих Карлу Марксу, Иосифу Сталину, и, в основном, вождю пролетариата. Речи и статьи Ленина имеют довольно ясный и образный язык: «У нас нет большинства в народе»; «Не взять власть теперь, значит погубить революцию» и проч.). Прокофьев создаёт нечто невероятное – через подлинность речи, он показывает автопортрет деятелей революции. Вот, как выглядят большевики (так они видятся Ленину): «Мы идём тесной кучкой по обрывистому и тесному пути...; «для того, чтобы бороться с врагами...». Под внешней похожестью на солдатскую походную песню, здесь возникает образ крадущихся героев – так пробираются на Родину большевики, выбравшие (по их же

---

<sup>7</sup> В. Дешевов, приятель Прокофьева по консерватории, родился в Царском селе, учился в Царскосельской гимназии и реальном училище Николая П...

<sup>8</sup> Автор литературного монтажа текстов Пётр Сувчинский.

собственному признанию) «путь борьбы, а не путь примирения». Меньшинство («тесная кучка») полно решимости осуществить революцию, чтоб большинство в стране стали счастливыми через насилие... (Четвёртая часть кантаты).

Во второй части кантаты распевается всего одна фраза из работы К. Маркса “Тезисы Л. Фейербаха”: «Философы лишь различным образом объясняли мир. Но дело заключается в том, чтобы его изменить». Прокофьев поручает мужской группе хора исполнять этот текст странным образом – они повторяют, словно спотыкаясь, по несколько раз одно слово за другим, превращая текст в какое-то бессмысленное бормотание. Вступающие женские голоса распевают те же слова, но на основе крепкого лиро-эпического мелодического рисунка. И тут слова начинают словно сыпаться с этой мощной самоценной мелодии – копошащиеся в своих претензиях изменить мир людишки оказываются беспомощными пред объективными (божественными!) законами природы. И здесь каждый слушатель подсознательно подключается к силе прокофьевского мелоса, создающего такую духовную твердь, что и слова-то оказываются не нужными!

Как непохоже на официальные славильные произведения звучит начало и вся первая часть кантаты (с эпиграфом: «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма»)! После тяжёлых ударов (словно по голове) напряжённо, мрачно-сурово вступает тема, напоминая лейтмотив средневекового рыцаря Рупрехта из «Огненного ангела». А взятые Прокофьевым слова произносимых клятв Сталина (буквально вчерашние фрагменты речей 1936-го года в частях № 8 и № 10): «Уходя от нас, товарищ Ленин завещал нам...» (и далее по списку...), были так страшны, что на премьерном показе изъяты.

Есть ещё один скрытый, но очень важный семантический знак в кантате. Сразу после грохотливо-весёлой части, названной «Победа», происходит перелом состояния – в симфонической изложении звучит краткий, но полный трагизма раздел.

Сергей Прокофьев, даже если он и писал нечто «на потребу дня», не изменяет себе, только делает некоторые смыслы своего повествования объёмными, завуалированными. Ключ ко всему художественному миру композитора в том, что автор исходит из представления о божественной предустановленности мира и возможности преодоления зла в нем. Об этом теперь можно читать от первого лица композитора, в изданных новых материалах о нём и его полных дневниках... (Варунц, 1999) (Вишневецкий, 2009) (Прокофьев, 2017).

Вопреки невозможности полноценного свободного развития музыкального творчества в советской России рассматриваемого времени, отечественное искусство показывает подлинное богатство творческих процессов, открытое или завуалированное развитие разнонаправленных, порой взаимоисключающих стилевых тенденций, как символизм, экспрессионизм, конструктивизм, классико-романтическая традиция (национально-эпическая и неоклассическая),

неофолклоризм, так называемый «большой стиль» официального искусства. Разумеется, во всей этой совокупности векторов осмысление искусства может происходить только с позиций художественной значимости. Тогда не придётся сожалеть о неуслышанной, забытой и/или потерянной музыке. Ведь ещё совсем недавно среди отринутых, забытых сочинений, были такие шедевры, как Скрипичный концерт № 1 Н. Рославца, Фортепианный и Виолончельный концерты А. Мосолова, Фрагменты для нонета А. Животова, «Страстная седмица» М. Штейнберга, «Стигматы св. Франциска Ассизского» В. Дешевова, романсы на стихи З. Гиппиус Н. Мясковского. И многое другое!

### Использованная литература:

- Варунц, В. (1999). *Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью*. Москва: Советский композитор.
- Вишневецкий, И. (2009). *С.С. Прокофьев. Документальное повествование в 3х книгах*. Молодая гвардия.
- Мосолов, А.В. (1986). *Статьи и воспоминания* (сост. И. Барсова). М.
- Прокофьев, С. (2017). *Дневник 1907-1933. В 3 томах (комплект из 3 книг)*. Классика- XXI, М.
- Прокофьев, С.С. (1956). *Материалы, документы, воспоминания*. М. С. 84.
- Ходасевич, В. (1991). *Сост. и подгот. текста В. Г. Перельмутера: под общ. ред. Н. А. Богомолова; Комментар. Е. М. Бенья*. М.: Сов. Писатель. С. 80.

### РЕЗИМЕ

#### У ПОТРАЗИ ЗА ИСТОРИЈОМ: РУСКА МУЗИКА ПОСЛИЈЕ 1917.

*мр Келле Валида Махмудовна*

Подјела руске музике на два правца: совјетске Русије и емиграције. Вишесмјерни креативни процеси. Превладавање симболизма, експресионизма, авангардизма, музике духовних жанрова у стваралаштву емигрантских композитора (Н. Обуков, И. Вишњеградски, А. Гречањин). У совјетској Русији - немогућност развоја музичке симболике, експресионизма, црквене музике. И као резултат – много неистражене, заборављене и/или изгубљене музике. Оживљавање интересовања за наслеђе емигрантских композитора, као и заборављених сународника: Н. Рославец, С. Василенко, М. Гњесин, Г. Попов, А. Мосолов, Л. Половинкин, А. Животов, М. Штајнберг, В. Дешевов и других. Закашњело представљање дјела емигрантског периода С. Прокофјева. Комплексни проблеми историјске синхронизације процеса који се одвијају у дјелима руских композитора од двадесетих до четрдесетих година 20. вијека.

**Кључне ријечи:** Руска музика после 1917. године, композитори руске емиграције, непознато, заборављено наслеђе сународника.

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна и универзитетска библиотека  
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком стваралаштву" (2 ; 2020 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 2 : зборник радова са научног скупа Дани Војина Комадине, одржаног 10-12. децембра 2020. године / [главни и одговорни уредник Мирадет Зулић]. - 1. изд. - Источно Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2021 (Источно Сарајево : Копикомерц). - 250 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - Текст ћир. и лат. - Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summeries.

ISBN 978-99976-902-4-1

COBISS.RS-ID 134086145