

Марина
Добонюва

Письмена
времени

Николай
Андреевич
Рославец
и культура
его времени



Время - движущееся подобие
ВЕЧНОСТИ



Платон



Марина
Лобанова

**Николай
Андреевич
Рославец
и культура
его времени**

Москва
«Петроглиф»
2011

ББК 71, 78
Л68

Серия основана в 2004 г.
В подготовке серии принимали участие
ведущие специалисты ИНИОН РАН

Главный редактор и автор проекта «Письмена времени»
С. Я. Левит

Составители серии: С.Я. Левит, И.А. Осиновская

Редакционная коллегия серии:
Л.В. Скворцов (председатель), В.В. Бычков, Г.Э. Великовская,
И.Л. Галинская, В.Д. Губин, П.С. Гуревич, А.Л. Доброхотов,
В.К. Кантор, [А.М. Кузнецов] И.А. Осиновская, Ю.С. Пивоваров,
Г.С. Померанц, М.М. Скибицкий, А.К. Сорокин, П.В. Соснов

Серийное оформление: П.П. Ефремов

Редактор Е.А. Погорелая

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

Лобанова М.Н.

Л68 Николай Андреевич Рославец и культура его времени /
М.Н. Лобанова — СПб. : Петроглиф, 2011. — 384 с. — ил.
(«Письмена времени»)

ISBN 978-5-98712-059-0

Современный классик, Николай Рославец остается до сих пор посторонним телом в истории мировой культуры. Этот, по словам Игоря Стравинского, «интереснейший русский композитор», сенсационно дебютировавший в 1910-е гг., признанный вождем классического авангарда в 1920-е, соратник Казимира Малевича, Михаила Матюшина и других мастеров-визионеров, преобразивших само понимание искусства и его задач, автор одной из самых оригинальных теоретических систем в истории музыки, с конца 1920-х подвергся ожесточенной политико-идеологической травле, в результате которой его творчество многие десятилетия оставалось под запретом в СССР, сам он объявлен «врагом народа», «не реабилитированным вредителем», память о котором сознательно истреблялась. Настоящая монография — итог исследовательской работы над архивными материалами, позволившей опубликовать под редакцией и в реконструкции ее автора важнейшие сочинения Рославца в издательстве «Schott Musik International». В сокращенном виде книга, переведенная автором на немецкий язык и сопровождаемая предисловием Дьёрдя Лигети, была опубликована издательством «Peter Lang» (Frankfurt am Main u.a.) в 1997 г.; российскому читателю впервые представлен полный актуализированный и дополненный текст

ББК 71, 78

ISBN 978-5-98712-059-0 © Левит С.Я., Осиновская И.А., составление серии, 2011
© Лобанова М.Н., 2011
© Петроглиф, 2011

Предисловие

Идейное богатство, интенсивность творческой и художественной жизни, присущие русской культуре 1910-х — начала 1930-х годов, были неповторимыми. Неповторимым было и мировое значение этой культуры в развитии всех видов искусств. Объединяя в своем творчестве разнообразные художественные течения — от академического традиционализма до футуризма, от стиля модерн до конструктивизма, — композитор Николай Рославец находился на перекрестке современного искусства, и его творчество демонстрирует, насколько сложным для этой культуры был уже сам выбор пути. Творческий потенциал эпохи подтверждает эволюция таких творцов, как Казимир Малевич, Владимир Маяковский, Аристарх Лентулов, Михаил Матюшин, Василий Каменский — поэтов, художников, утопистов, друживших с Рославцем. Что касается самого Рославца, то его открытия свидетельствуют о неповторимой свежести и значимости русской музыки его эпохи.

Кроме того, Рославец предстает как художник, чье мышление запечатлело дух времени во всем его богатстве. Он явился одним из основателей первого профессионального союза композиторов России и впоследствии стал одним из первых диссидентов русской музыки. Дискуссии внутри революционного художественного движения, кризис утопического сознания футуристов, глубокая трещина, пролеглая между культурой и идеологией, а также господствовавшие в то время стратегии политико-идеологической дискредитации — все это отражается в документах, сопровождавших историю советской музыки 1920—1930-х годов. Эти документы забыты сегодня — они были сознательно выведены из обихода официальным советским музыкознанием. Как показывает предлагаемое читателю исследование, средства идеологической дискредитации, приведшие к доносам и кампаниям чудовищного 1948 года, были тщательно подготовлены процессами 1920—1930-х годов. Понятия «формализм» и «космополитизм», «декадентское искусство», «чуждое народу», — эти политико-идеологические ярлыки были изобретены не Ждановым в 1948 году, а

введены в обиход намного раньше — «пролетарскими музыкантами» в 1920—1930-е годы. Последовательная фальсификация документов и источников и тем самым — исторических фактов, осуществленная теоретиками «Российской ассоциации пролетарских музыкантов» (РАПМ) — филиала НКВД, а затем их преемниками — представителями официального советского музыкознания, усиливает актуальность и необходимость публикации настоящего исследования. В этой связи жизнь и творчество Рославца оказываются чрезвычайно важными, поскольку этот композитор стал первой жертвой механизмов идеологического подавления в музыке.

Но судьба Николая Рославца не только демонстрирует трагизм и сложность жизни художника в противостоянии диктатуре. Рославец — композитор, открывший новые способы выражения, ставшие определяющими для музыки XX века. Одним из первых он указал путь систематизации хроматики. Независимо от Шёнберга он разработал собственную технику, воплощением которой стали «синтетические аккорды». Рославцу было присуще невероятное по остроте ощущение звукокраसочности, воплощенное и в его симфонических поэмах, и в камерных сочинениях. Все эти произведения свидетельствуют о сознательной работе над тончайшими оттенками звуковой краски и микроструктурой звука как такового. В экспериментах Рославца с различными музыкальными жанрами отражены идеи эстетики экспрессионизма, стиля модерн и футуризма.

Жизнь Рославца воплощает трагедию русского авангарда после Октябрьской революции 1917 года. После этого трагического события культура и искусство в России и затем — в СССР были разрушены до основания диктатурой Ленина—Сталина.

Дьёрдь Лигети

*Памяти
Ефросиньи Федоровны
Рославец*

Ключи к тайне

«**И**нтереснейший русский композитор XX века» — эта характеристика Николая Андреевича Рославца могла бы показаться типичной гиперболой Игоря Стравинского¹, если бы не музыка... Самостоятельный оригинальный мир, а вовсе не плод отвлеченных теоретических изысканий, — именно таким раскрывается творчество композитора.

Легко представить Рославца лишь конструктором, изобретателем «новой системы организации звука» — так, как поступали его злейшие враги, рапмовские критики, фальсифицировавшие историю и культуру, унижившие и растоптавшие композитора. Рославец, бесспорно, — один из самых значительных теоретиков современной музыки, но в первую очередь он — Колумб новых звуковых миров и лишь затем — их картограф: открыв ранее неизвестную музыкальную вселенную, он в дальнейшем объяснил ее законы, доказательно обосновал свой метод.

Трудно оценить до конца вклад этого композитора в культуру — безвозвратно утеряны многие рукописи. По свидетельству любого ученика Рославца, Петра Васильевича Теплова (1889—1992), враги, преследовавшие Рославца при жизни, после смерти композитора охотились за его рукописями и уничтожали их. Часть наследия погибла в Запорожье: по свидетельству племянницы композитора, Ефросиньи Федоровны Рославец (1907—1995), еще в 1927 году Рославец отдал своему брату чемодан с рукописями, вероятно, чувствуя, что кольцо сжимается, и желая сохранить свое наследие. В 1936-м, когда семья брата подверглась массивным репрессиям, рукописи Рославца были изъяты НКВД². В 1944 году, сразу после смерти композитора, представители «органов» в сопровождении бывших «пролетарских музы-

¹ *Gojowy D. Sowjetische Avantgardisten // Das Orchester. 1970. Н. 1. S. 7—8.*

² Советская тайная полиция многократно переименовывалась; перечислим соответствующие названия с момента ее основания до смерти Рославца: декабрь 1917 г. — ЧК (ВЧК); с февраля 1922: в качестве ГПУ подчинена НКВД; с июля 1923 г.: ОГПУ; с июля 1934: в качестве ГУГБ подчинена НКВД; с февраля 1941 г.: НКГБ; с июля 1941 г.: снова подчинена НКВД в качестве ГУГБ; с апреля 1943 г.: НКГБ.

кантов» обыскали его жилище и забрали рукописи. К счастью, вдове композитора, Марии Васильевне Филипповой, удалось спрятать часть архива и позже передать его в ЦГАЛИ (с 1992 года — РГАЛИ). Некоторые рукописи Рославца сохранил его любимый ученик, П. В. Теплов, — ныне они находятся в ГЦММК им. М. И. Глинки.

Мрачная тень действительных и мнимых репрессий следовала за композитором с момента основания «Ассоциации пролетарских музыкантов» до самой его смерти. В 1938—1939 гг. Е. Ф. Рославец, писала в Союз композиторов с просьбой сообщить ей о судьбе дяди. Ответ Москвы гласил: композитор репрессирован. Ученики Рославца сообщили ей, что репрессия действительно готовилась, но в 1939 году у Рославца произошел первый инсульт¹ — одна из причин, предотвративших расправу. В 1958 году Е. Ф. Рославец начала ходатайствовать о реабилитации своего дяди. После долгой переписки она получила официальные свидетельства: Н. А. Рославец репрессиям не подвергался. Письмо заместителя начальника Секретариат Военной коллегии Верховного Суда СССР в Прокуратуру Союза ССР от 26 января 1967 года (№ ож-2209) гласило:

Направляется для рассмотрения заявление гр-ки Рославец Е. Ф., в котором она ходатайствует о реабилитации Рославца Николая Андреевича. О результатах рассмотрения заявления прошу сообщить гр-ке Рославец Е. Ф. Для сведения сообщаю, что ни Военная коллегия Верховного Суда СССР, ни МООП СССР сведениями на Рославца Н. А. не располагает <...>. Зам[еститель] начальника Секретариата Военной коллегии Верховного Суда СССР подполковник адм[инистративной] службы Варфоломеев².

В ответе Прокуратуры Союза СССР от 2 сентября 1967 года (№ 05-29) значилось:

На Ваше заявление по вопросу реабилитации Вашего дяди Рославца Николая Андреевича сообщаю, что произведенной проверкой по соответствующим архивам Рославец привлеченным к уголовной ответственности и судимым не значится. Ст[арший] пом[ощник] Прокурора города Москвы старший советник юстиции Фунтов³.

В 1967 году Е. Ф. Рославец, пытаясь восстановить справедливость, обратилась в Союз композиторов — ее отказались принять ведущие функционеры: А. Г. Новиков, В. И. Мурадели и Т. Н. Хренников⁴.

¹ Письмо Е. Ф. Рославец к автору от 22 июня 1987 года.

² Архив Е. Ф. Рославец.

³ Там же.

⁴ Письмо Е. Ф. Рославец к автору от 22 июня 1987 года.

Легенда о «репрессированном вредителе Рославце», сознательно поддерживаемая его врагами в СССР, была растиражирована на Западе. Так, в статье о Рославце, опубликованной в первом издании крупнейшей энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», утверждалось, что композитор, скорее всего, был сослан в Сибирь¹. В 1967 году, когда Е. Ф. Рославец пыталась выяснить судьбу наследия своего дяди в ГЦММК им. М. И. Глинки, консультант музея, Г. В. Киркор, объявив в присутствии директора музея: «Музыка Рославца враждебна для народа», обвинил композитора в «связях с международным сионизмом» и отказал Е. Ф. Рославцу в знакомстве с картотекой музея и фондом Н. А. Рославца². Последнее — нелепое по сути, но опасное — обвинение основывалось на пропаганде представителей еврейской музыкальной школы, проводимой АСМ, в том числе — Л. Сабанеевым, ярким врагом Советов и близким другом Рославца. С обвинениями в «сионистской деятельности» также постоянно сталкивалась с конца 1970-х годов автор этих строк, в свою очередь подвергшаяся преследованиям, в том числе — за родственные связи с одним из основателей государства Израиль. Как и Е. Ф. Рославец, автору отказывали до 1987 года в знакомстве с картотекой и архивом Рославца в ГЦММК, несмотря на официальное письмо Московской организации Союза композиторов. В 1967 году искусствовед Ю. С. Глазунова, много сделавшая для сохранения наследия композитора, пыталась опубликовать статью о Рославце в газете «Известия» — статью не пропустили в печать³.

Клеймо «репрессированный вредитель» означало автоматический запрет на исполнение и пропаганду произведений в СССР. 27 декабря 1980 года в Камерном клубе М. В. Мильмана состоялся концерт со вступительным словом автора этих строк — одно отделение которого было посвящено музыке Рославца. По свидетельству одного из организаторов вечера, Э. В. Денисова, руководство Союза композиторов СССР отказало в проведении концерта, целиком посвященного композитору. С 1980 года автору книги пришлось постоянно сталкиваться с отповедью: «Вы занимаетесь пропагандой чуждой музыки. Рославец — наш враг»; «музыка Рославца не стоит бумаги, на которой она записана». После первой публикации об оригинальной теоретической концепции Рославца, осуществленной на основе архивных материалов⁴, в 1984 году был сорван доклад автора о музыкально-теоретической системе Рославца, объявленный в программе международной кон-

¹ *Waldmann G.* Roslawetz // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 11. Kassel usw., 1963. Sp. 926.

² Письмо Е. Ф. Рославца к автору от 22 июня 1987 года.

³ Там же.

⁴ *Lobanova M.* L'eredità di N. A. Roslavec nel campo della teoria musicale // Musica/Realtà. 1983. № 12. P. 41—64.

ференции «Musica nel nostro tempo» (Милан): ведущие функционеры Союза композиторов СССР обвинили невыездную исследовательницу в «нелегальных связях с Западом». Вскоре были предприняты попытки увольнения автора из Московской консерватории, лишения ее научной степени и права на преподавание, а также применения карательной психиатрии с диагнозом «вялотекущая шизофрения»¹.

В письме от 26 января 1981 года, № 2400-6/28, ВААП отказывалось признать права Е. Ф. Рославец как племянницы композитора, разъяснив ей при этом, что произведения Рославца «являются на территории других стран неохранными, то есть могут использоваться без согласия автора/наследника и без выплаты авторского вознаграждения» (см. илл. 1). Это утверждение не помешало ВААП попытаться в 1989 году продать за рубеж копию партитуры Первого скрипичного концерта Рославца: объявленная утраченной во всех источниках до 1989 года, в том числе в дипломной работе А. Пучиной об этом произведении, выполненной в Московской консерватории под руководством Э. Денисова в 1981 году, она была обнаружена автором этих строк в архиве. По заказу издательства «Le Chant du Monde» Э. Денисов собирался оркестровать изданный в 1927 году клавир Первого скрипичного концерта, однако открытие партитуры перечеркнуло эти планы. Вскоре после мировой оркестровой премьеры сочинения, осуществленной Т. Гринденко под управлением Ф. Глушенко (Москва, 18 ноября 1989), в «Российской музыкальной газете» была опубликована статья за подписью «гр. Ада Потоцкая», содержащая ложные сведения об авторе архивного открытия². Позже газета опубликовала опровержение, принеся извинения автору³. В 1989 году была сорвана запланированная в Москве мировая премьеры симфонической поэмы Рославца «В часы Новолуния», реконструированная автором настоящей книги: подготовленный, расписанный и оплаченный материал бесследно исчез из Бюро пропаганды советской музыки. Мировая премьеры поэмы, исполненной симфоническим оркестром Радио Саарбрюкена под управлением Х. Холлигера 14 июня 1990 года в Саарбрюкене, состоялась в отсутствие автора реконструкции, которой Иностранная комиссия Союза композиторов СССР в очередной раз отказала в оформлении паспорта, несмотря на официальное приглашение издательства В. Schott und Söhne (ныне: Schott Musik International).

В 1987 году, когда были предприняты первые шаги по восстановлению могилы Рославца на Ваганьковском кладбище, автору и племян-

¹ *Gajowy D.* Musikstunden. Beobachtungen, Verfolgungen und Chroniken neuer Tonkunst. Köln, 2008.

² Гр. Ада Потоцкая. «РМГ» не ошиблась // Российская музыкальная газета. 1989. № 12. С. 8.

³ Там же. 1990. № 5. С. 4.

нице композитора пришлось услышать кощунственные слова: «Рославец относится к людям, чьи могилы должны быть уничтожены». В 1989 году Е. Рославец обратилась в Московскую организацию Союза композиторов с просьбой о реконструкции и публикации наследия, а также восстановлении могилы композитора, официально доверив эти задания автору (см. илл. 2, 3, 4, 5, 6). В 1990 году, после долгой борьбы, в том числе с криминальными структурами, благодаря активному содействию главы Московской композиторской организации Г. П. Дмитриева, могила Рославца на Ваганьковском кладбище была восстановлена по плану автора этих строк, авторизованному племянницей композитора, доверившей автору ведение дел, связанных с восстановлением его могилы.

В начале 1991 года автор этих строк уехала в Германию, успокоенная благодарственным письмом Ефросиньи Федоровны. В 1995-м племянница Рославца скончалась. И вот недавно выяснилось, что с таким трудом восстановленная могила Рославца была вновь уничтожена, — об этом автору автору сообщила российско-американская пианистка Елена Дубовицкая, обследовавшее место захоронения Рославца по авторизованному Е. Ф. Рославец плану, опубликованному в немецком переводе настоящей монографии. Судя по всему, были уничтожены и соответствующие документы, вплоть до записей в кладбищенских книгах и т.п. Остается надеяться, что обращения автора к московским властям, Архнадзору и столичным журналистам найдут надлежащий отклик и могила Рославца будет восстановлена вторично.

Многие годы, разыскивая все материалы, так или иначе связанные с жизнью и творчеством Рославца, автор сталкивалась с явным или глухим сопротивлением. Необходимо было прежде всего разобраться в том, что же в действительности произошло с композитором. Некоторые сведения обнаружались в архивах, некоторые сообщили свидетели, немногие подлинные приводились в зарубежных монографиях. Основная же информация, содержащаяся в научной литературе и укоренившаяся в энциклопедиях, не выдержала проверки¹. Так, на Западе убежденным пропагандистом творчества Рославца многие десятилетия выступал Детлеф Гойовы (1934—2008), третированный руководством Союзом композиторов, персонально — Т.Н. Хренниковым, влиятельными врагами Рославца и соратниками «пролетарских музыкантов», журналом «Советская музыка», особенно — критиком,

¹ Ошибочные сведения о жизни и творчестве Рославца содержат, кроме вышеуказанных, многие источники, следующие энциклопедические статьи: «Rosslawetz» // *Riemann-Musiklexikon*, L-Z. Mainz, 1961. S. 545; *Яковлев М. М.* Рославец, Николай Андреевич // *Музыкальная энциклопедия*. Т. 4. М., 1978. Стлб. 711—712; а также сайт <http://home.wanadoo.nl/ovar/roslavetz.htm> (Nikolai Andreevich Roslavetz. Internet Edition compiled by Onno van Rijen).

выступавшим под псевдонимом «Журналист», который умудрился заодно обличить в инакомыслии музыковеда Акселя Гойовы, проживавшего в ГДР, перепутав его с братом. Детлефу Гойовы, ославленному антисоветчиком, многие годы был запрещен въезд в СССР; копии его статей, пересылаемых коллегам, арестовывались советской таможней¹. Из-за этого запрета Д. Гойовы пришлось опираться на вторичные источники, зачастую содержащие неверные сведения: в частности, в некоторых публикациях Гойовы фигурировали домыслы об «украинском» происхождении Рославца; некритично растиражированные в публицистике, они послужили основанием для распространения одного из вымыслов о композиторе.

Реконструкция биографии Рославца потребовала настоящего детективного расследования. До сих пор многое в жизни и творчестве композитора окутано тайной, ключи к которой сложно подобрать. Враги Рославца сделали не только все, чтобы замолчать, а затем — фальсифицировать его судьбу, но и исказили всю историю русской и советской музыкальной культуры 1910—1930-х годов. Родственники, друзья и ученики композитора молчали десятилетия из страха. Пытаясь понять, почему так упорно при жизни травили композитора и почему ожесточенная травля продолжилась и после его смерти, настигая Рославца до сих пор, автор изучила все доступные документы и источники, сохранившиеся от тех лет. Именно они позволили объяснить, почему фигура умолчания определяет отечественную литературу о советской музыке 1920—1930-х годов: газетные, журнальные публикации запечатлели ожесточенную травлю, организованную «пролетарскими музыкантами» с начала 1920-х. Первое впечатление от этих забытых источников было шоковым: по силе политико-идеологических обвинений они не уступали наветам 1936-го и 1948—1949 годов, а зачастую и превосходили их.

Картина постепенно прояснилась: начав с борьбы с «попутчиками» за «чистоту пролетарской культуры», РАПМ, ОРКИМД, Проккол повели сражение за монополию в музыке, идя от подавления и вытеснения «попутчиков», принадлежавших, в основном, к АСМ, к безжалостной войне против всех неудобных. Аналогичные процессы развернулись в живописи, литературе, театре. К 1929 году — «году великого перелома» — сопротивление врагов и конкурентов было сломлено — победила Ассоциация пролетарских музыкантов. Пресса тех лет рисует полное подчинение музыкальной культуры политико-идеологическим требованиям: все политические процессы отражены в музыкальной печати. «Шахтинское дело», «троцкизм», «оппортунизм» и т.п. — эти

¹ *Gajowy D. Musikstunden. Beobachtungen, Verfolgungen und Chroniken neuer Tonkunst. Köln, 2008.*

и другие обвинительные заключения развешивались на врагов РАПМ. РАПМ организовала и проводила чистки в консерватории, филармонии, издательствах, обращалась в партийные, комсомольские организации и карательные органы с требованием разоблачить и уничтожить «врагов в музыке». В их числе оказался и Рославец.

Пределная политизация музыкальной культуры выразилась в том, что РАПМ фактически стала подразделением НКВД, — этот факт зафиксирован в ее уставе. Одновременно сформировались аппарат подавления и механизмы травли, впервые опробованные на Рославце и его соратниках по АСМ. Задолго до директивных статей, опубликованных в 1936 году в «Правде», и Постановления 1948 года именно на Рославце были испытаны иезуитские приемы идеологического шантажа — в результате, композитора принудили каяться в содеянном. Задолго до кампаний 1936-го и 1948—1949 годов в декларациях «пролетарских музыкантов» и материалах прочно забытых идеологических совещаний была создана обойма формулировок обвинений в «декадентстве», «формализме», «эмигрантстве», «фашизме», которая затем фигурировала в знаменитых инвективах 1936-го, 1948—1949 годов. Во время совещания 1948 года постоянно вспоминались установки и решения РАПМ; в духе рапмовской критики оценивалось творчество АСМ, Стравинского, Кшенека, Берга, Хиндемита¹. Само же понятие «вырождение буржуазной культуры» было изобретено задолго до нацистской пропаганды и тов. Жданова — впервые оно появилось в статье одного из идеологов «пролетарской музыки», Льва Шульгина, в 1924 году, а признаки «упадничества» и «вырождения» были сформулированы годом раньше его соратником — «пролетарским композитором» Алексеем Сергеевым.

С началом «перестройки» в «обновленной» историографии советской музыки 1920-х и 1930-х годов обнаружилась интересная тенденция: рядом с требованиями вернуть к жизни музыку Рославца, Мосолова, Лурье и др. раздались призывы оправдать РАПМ². Бывшие рапмовцы и их наследники провозгласили «пересмотр истории советской музыки», в результате которой либо полностью отрицались репрессии в музыкальной культуре, либо «рапмовцы» зачислялись в главные жертвы сталинизма. Так, И. Нестьев, ревностно изобличавший в 1948-м «пре-

¹ Основные установки 1948 года, ставшие затем принципами музыкальной политики в стране, отражены в книге: Пути развития советской музыки / Под ред. А. И. Шавердяна. М.—Л., 1948. Материалы выступлений, прозвучавших во время совещания, собраны в кн.: Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП/б/. М., 1948.

² См., например: *Нестьев И.* О новых аспектах изучения советской музыки // Советская музыка. 1989. № 2. С. 44—51; *Житомирский Д.* О прошлом без прикрас // Там же. 1988. № 2. С. 96—105. Мосолов, Александр Васильевич (1900—1973) — композитор. Подвергался репрессии. Лурье, Артур (Артур Сергеевич) (1893—1966) — композитор, критик. С 1918 года возглавлял МУЗО Наркомпроса. После следований со стороны «пролетарских музыкантов» не вернулся в 1922 году из служебной командировки в Берлин; впоследствии жил в Париже и с 1941 года — в США.

клонение перед музыкальными новшествами» «формалистов» Прокофьева, Хачатуряна, Шостаковича, в 1989 году отмечал:

«...установившиеся с первых лет революции доброжелательность, терпимость, уважение к трудным поискам советских художников различной ориентации. Эти мудрые принципы руководства художественной культурой были декларированы еще В. И. Лениным и умело проводились в жизнь А. В. Луначарским и другими видными деятелями. Советская Россия первых лет революции обладала самым интеллигентным в мире правительством, в составе которого было немало людей, хорошо знавших и любивших музыку (Г. Чичерин, А. Цюрупа, Г. Кржижановский, А. Коллонтай и другие). И хотя личному вкусу некоторых из них не импонировали современные средства художественной выразительности, они и не помышляли о том, чтобы диктовать поэтам и композиторам, как нужно писать. Об административном вмешательстве в творческий процесс, о системе казенных запретов и гонений на нежелательных художников не могло быть и речи».

Воздав должное советским вождям, этот критик с нежностью отзывался о «пролетарских музыкантах»:

«Среди входивших в РАПМ встречались несомненно талантливые люди, подобные, скажем, В. Белому, А. Давиденко, М. Ковало. Они вряд ли должны нести всю тяжесть ответственности за “музыкальные бесчинства”»¹.

В попытках заново переписать историю выдвигался аргумент: РАПМ сама была жертвой советского режима. Все это — кощунство чистой воды: РАПМ организовала основные репрессии 1920—1930-х годов; раповская критика не уступала по кровожадности напостовской, предводителем которой выступал родственник и сподвижник Г. Ягоды, Л. Авербах². Призывая «реабилитировать РАПМ», которую никто не репрессировал, требуют оправдать палачей музыкальной культуры, мучителей, искалечивших жизнь многих, повинных в «чистках» и других репрессиях. Прием удобный — в пору всеобщего «покаяния» легко занести в число жертв и их палачей. Удастся и обойти щекотливый вопрос о том, кто был действительным автором Постановления 1948-го, забыть имена провокаторов, истинных вдохновителей и организаторов погромов в музыкальной культуре. Имена виновников скрываются до сих пор, любой ценой затираются следы,

¹ *Нестьев И. В.* О новых аспектах изучения советской музыки // Советская музыка. 1989. № 2. С. 45—46.

² «Напост» — сокращение от «На литературном посту», названия журнала, органа РАПП. Ягода, Генрих Григорьевич (1891—1938) — член президиума ВЧК (с 1920-го), заместитель председателя ОГПУ (с 1924-го), с 1934-го — нарком внутренних дел. Расстрелян. Авербах, Леопольд Леопольдович (1903—1939) — критик, идеолог РАПП. Расстрелян.

уничтожаются свидетельства. Предельно осложнен был поиск самих публикаций «пролетарских музыкантов»: самые кровожадные тщательно вырезались из подшивок прессы — приходилось поднимать материалы, хранившиеся в запасниках разных библиотек. Многие источники, видимо, пропали бесследно. Выяснить до конца саму механику травли и расправы над Рославцем помог случай — автору передали сборник, давно исчезнувший с полок библиотек, но осевший в частном собрании. Подавляющая часть материалов, представленных в настоящей книге, либо ранее вовсе не публиковалась, либо воспроизводится после огромного перерыва. В любом случае, вся эта информация была изъята из культурного обихода.

Другие способы использовать «перестройку» и попытки инструментализировать АСМ и творчество Рославца описал в разговорах с автором французский издатель Филипп Гаварден: по его словам, один из главных советских музыкальных функционеров в 1980 году утверждал: «Музыка Рославца не стоит бумаги, на которой она написана». Тот же функционер писал западному корреспонденту в 1989-м: «Я сделаю все для творчества Николая Рославца!» После того, как работа над этой книгой была давно завершена, увидели свет воспоминания Т. Н. Хренникова, содержащие некоторые сведения о пребывании Рославца в Ельце, большая часть из которых или неверна, или вызывает сильные сомнения¹. Симпатия, с какой Хренников отозвался в 1994 году о Рославце, столь же отвечала духу времени, как и официальные преследования Рославца и его семьи в эпоху между Сталиным и Горбачевым, когда Союз композиторов СССР отказывал в элементарной поддержке этой «паршивой овце», не пожелавшей «идти в ногу» и подчиниться «добрым пастырям», а затем многие десятилетия — игнорировал или оскорблял уцелевших родственников Рославца. Впрочем, «гражданин Рославец» никогда не числился «товарищем», что усердно подчеркивали еще «пролетарские музыканты»; не был он, согласно архивным свидетельствам, и членом Союза композиторов — Рославца, правда, сообразовали принять в Музфонд (см. илл. 7). Так что поведение бессменного главы Союза композиторов, отказавшего даже в личном приеме племяннице композитора, было в высшей степени логичным и последовательным. Характерно и то, с какой готовностью елецкие власти снабдили нужными сведениями своего знатного земляка (сам Хренников, которому ко времени приезда Рославца в Елец было четыре года, разумеется, не располагал собственной информацией), не снизойдя в свое время до ответа на многочисленные обращения автора предлагаемого исследования.

¹ Так это было. Тихон Хренников о времени о себе. Диалоги вела и тексты подготовила В. Рубцова. М., 1994. С. 13—15.

Стремление создавать новые мифы, не разобравшись со старыми, продолжает негативно сказываться на многих публикациях о Рославце. Характерна оценка, данная одной такой статье о Рославце, появившейся в журнале «Музыкальная жизнь»¹, любимым учеником Рославца композитором Петром Васильевичем Тепловым в письме автору от 19 января 1991 года:

«Очерк — вполне добросовестная компиляция из материалов московских архивов и сведений от лиц, как-либо или когда-либо знавших Н. А. при жизни (в том числе и меня, и немало). Хорошо уже то, что появилась еще одна публикация о Н. Рославце.

Но, к сожалению, не обошлось без крупных искажений и недомолвок. Самая существенная — это полное отсутствие какого-либо упоминания о РАПМ. О поистинне трагической ее роли в последние 15—20 лет жизни Н. А. Не думаю, что это явное искажение лежит на совести Белодубровского. Убежден, что это “работа” редакции и в первую очередь ее главного редактора, восприемника В. Белого» (см. илл. 8).

В 1989 году издательство «Музыка» опубликовало сборник «Николай Рославец. Сочинения для фортепиано» (редактор-составитель Н. Копчевский), к сожалению, воспроизводивший многие опечатки прижизненных изданий. Предисловие к сборнику, написанное Ю. Н. Холоповым², вызвало возмущение Е. Ф. Рославца. В письмах от 28 января 1990 года, адресованных директору Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки Р. Н. Здобнову, а также директору издательства «Музыка» Л. С. Сидельникову и главному редактору журнала «Советская музыка» Ю. С. Кореву, племянница композитора протестовала против «оскорбительных домыслов», клеветы, дискредитации родственником Рославца (см. илл. 9). Особую озабоченность Е. Ф. Рославец вызвали ложные сведения о творчестве Рославца и состоянии архивных материалов: с ее точки зрения, рассуждения о хаотическом состоянии архивных материалов и нерадивых родственниках могли послужить оправданием возможному расхищению наследия Рославца и его дальнейшим фальсификациям. После отказа в публикации в СССР и России одно из писем Е. Рославца, закрывшей доступ к своим личным материалам в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки, было впервые опубликовано в Германии в 1993 году³.

¹ *Белодубровский М.* Взглянем озаренными глазами // Музыкальная жизнь. 1989. № 20. С. 8—9.

² *Холопов Ю. Н.* Волнующая страница русской музыки // *Рославец Н.* Сочинения для фортепиано / Ред.-сост. Н. Копчевский. М., 1989. С. 5—8.

³ *Lobanova M.* Nikolaj Roslavetz — Ein Schicksal unter der Diktatur // *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts. Dokumentation des Kolloquiums vom 9—12. Januar 1993 in Dresden / Hrg. von J. Braun, H. T. Hoffmann und V. Karbusicky.* Frankfurt/Main usw.: Peter Lang, 1995. S. 175—176.

Предисловие Ю. Н. Холопова, немного позже сравнившего «страшную эпоху — развал России в 1990-е годы», «распад, аморализм, беспринципность и культ наживы» в условиях российской демократии эпохи Б. Ельцина с Третьим Рейхом¹, встретило предельно резкий отпор со стороны Н. И. Харджиева².

В 1991 году французское издательство «Le Chant du Monde» объявило о семи сочинениях Рославца, якобы завершенных учеником Т. Хренникова, Александром Раскатовым: вокальном цикле «Памяти А. Блока», симфонической поэме «В часы Новолуния», «Музыке для струнного квартета», сонате № 1 (1925) и № 2 (1926) для альты и фортепиано, фортепианной сонате № 6 и «Камерной симфонии» (1926), а также о переложении для баритона и ударных песни «Стучите!». В действительности и вокальный цикл «Памяти А. Блока», и симфоническая поэма «В часы Новолуния» — законченные Рославцем произведения. В архивных материалах к Шестой фортепианной сонате отсутствует конец, что исключает ее аутентичную реконструкцию, а другие материалы свидетельствуют о том, что Рославец потерял всякий интерес к этому замыслу. «Музыка для струнного квартета» — вымышленное название: Рославец никогда не писал и не собирался писать подобного сочинения. Объявленная в издательской программе «Le Chant du Monde» соната № 1 (1925) для альты и фортепиано в действительности — набросок, от завершения которого Рославец отказался. Подлинная альтовая соната № 1, ошибочно обозначенная «Le Chant du Monde» «Сонатой № 2», была завершена Рославцем в 1926 году. Уцелевший черновик не нуждался в досочинении: альтовая соната № 1 была реконструирована и издана автором этих строк. Подлинная соната № 2 для альты и фортепиано была создана не в 1926 году, как это указывается в списке «Le Chant du Monde», а в 1930-е годы и также вовсе не нуждается в досочинении: как и другие произведения, она была издана автором книги М. Лобановой. «Камерная симфония» (1926) в списке «Le Chant du Monde» — на самом деле набросок, от окончания которого Рославец отказался. Эскиз не допускает аутентичной реконструкции ни цикла, ни отдельных его частей; сомнительным представляется и использованный А. Раскатовым состав: в эскизных разметках партителло Рославец не указал ни арфу, ни фортепиано, а шесть ударных инструментов полностью чужды стилистике этого композитора. Для 18 инструментов была написана подлинная Камерная симфо-

¹ *Холопов Ю. Н.* Эдисон Денисов и музыка конца века // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы / Ред.-сост. В. Ценова. М., 1999. С. 6—7.

² Письмо к автору от 5 декабря 1990 года. Харджиев, Николай Иванович (1903—1996) — литературовед, искусствовед, один из крупнейших исследователей футуризма, друг К. Малевича, А. Ахматовой, В. Гнедова, М. Матюшина, О. Мандельштама, консультант Р. Якобсона.

ния Рославца (1934—1935), изданная автором этих строк, — в эскизе 1926 года обозначен меньший состав.

Сокрытие информации о действительном характере и состоянии материалов, положенных в основу «досочиненных Раскатовым произведений Рославца», привело к невероятной путанице и сильно осложнило изучение и пропаганду наследия композитора. Множество недоумений возникло в связи с альтовыми сонатами Рославца: так, на компакт-диске «Roslavets. Musique de chambre» (Harmonia mundi, LDC 288 047) записаны, вопреки утверждениям издателей, не Альтовые сонаты № 1 и 2, а вышеупомянутое «досочинение» наброска 1925 года и Соната № 1, законченная самим Рославцем и, вопреки утверждениям в буклете, не нуждавшаяся в досочинении, — на компакт-диске она ошибочно названа «Сонатой № 2». Ложная информация о воссоздании симфонической поэмы «В часы Новолуния» и других произведений Рославца распространилась в публицистике. Так, в статье Джерарда Мак Бёрни говорилось о досочинении Раскатовым поэмы «В часы Новолуния» на основании неполного эскиза партитуры¹; в действительности реконструкция произведения, завершённого самим Рославцем, была осуществлена автором этих строк на основе почти полного комплекта оркестровых голосов — отсутствующие восполнялись на основе партитурного эскиза. Та же ложная информация о «досочинении Раскатовым» поэмы «В часы Новолуния» была повторена в статье Анны Ференц² и в буклете главного редактора журнала «Tempo» Кэлена Мак Дональда (Calum McDonald) к компакт-дису Hyperion (CDA 67484), связавшего запись поэмы «В часы Новолуния» в исполнении оркестра ВВС Шотландия под управлением Илана Волкова с именем А. Раскатова, — на самом деле в основе записи лежала реконструкция автора настоящей книги. Кроме того, в тексте буклета Кэлена Мак Дональда при упоминании мировой премьеры поэмы «В часы Новолуния» в Саларбрюкене также ошибочно называлось имя Раскатова. 30 января 2009 года решением Гамбургского суда (GZ: 1004/08JB01 GK: 175) была запрещена продажа компакт-диска Hyperion (CDA 67484) с буклетом, содержащим вышеуказанную ложную информацию. В соответствии с обнаружившимися фактами фирма Hyperion Records, Ltd. изменила данные о поэме «В часы Новолуния» на своем сайте, назвав подлинного автора реконструкции; недавно был соответствующим образом отредактирован буклет компакт-диска CDA 67484.

В условиях возрастающего интереса к Рославцу, вызванного открытием ранее неизвестных сочинений и начавшейся публикацией его наследия, позволившей говорить о «возрождении Рославца»,

¹ *McBurney G.* The Resurrection of Roslavets // *Tempo*. 1990. June. P. 8—9.

² *Ferenc A.* Reclaiming Roslavets: The Troubled Life of a Russian Modernist // *Tempo*. 1992. № 3. P. 7.

обнаружилось дистанцированное отношение к композитору, в том числе, среди его соотечественников — композиторов модернистского крыла: так, в обширной дискуссии, посвященной открытию наследия русского музыкального авангарда (Гейдельберг, 1 ноября 1991-го), В. Суслин категорически высказался о творчестве Рославца как о «не имеющем для него ни малейшего значения», а Е. Фирсова подчеркнула, что музыка Рославца, в отличие от творчества Шёнберга, ее «не интересует»¹.

Согласно газете «Коммерсантъ Daily», Владимир Пикуль (*1937) в бытность свою главным редактором московского издательства «Советский композитор» (позже — «Композитор»), помог в 1991 году Е. Ф. Рославец издать произведения ее дяди в В. Schott und Söhne. По словам Владимира Пикуля, он получил за свою помощь комиссионные в размере 33 500 DM, которые истратил на учебу своих детей в Германии. Когда Т. Хренников узнал об этом, он счел, что В. Пикуль незаконно присвоил 33 500 DM, которые должны принадлежать Союзу композиторов СССР. 6 мая 1991 года, по инициативе Т. Хренникова, Союз композиторов СССР передал дело в прокуратуру Фрунзенского РУВД. Обвинение в «присвоении общественных средств» в валюте, при тогдашнем отсутствии моратория на смертную казнь, грозило Пикулью самыми строгими мерами наказания — вплоть до расстрела. Хотя в дальнейшем дело было прекращено за отсутствием состава преступления, в марте 1992 года оно оказалось вновь возбуждено по ходатайству Союза композиторов. К тому времени Пикуль потерял свое место — его преемником стал Григорий Воронов (1948—2008), — однако выиграл два судебных разбирательства. Вопреки решениям суда Пикуль не был восстановлен на работе, так как его должностью была «сокращена», и потребовал, в конце концов, возмещения «серьезного морального и материального ущерба», предъявив иск на 33 500 DM Тихону Хренникову².

К настоящему времени важнейшие произведения Рославца (многие из них впервые) опубликованы под редакцией автора этих строк издательством «Schott Musik International». Концептуальная основа издания — аутентичное воссоздание наследия Рославца. Значительная его часть основывается на хранящихся в архивах материалах, которые нуждались в редакционной подготовке. Другая часть связана с материалами к произведениям, завершенным самим композитором и допускающим аутентичное воссоздание: в числе прочего, в реконструкции автора настоящей книги опубликована симфоническая поэма

¹ «Internationale Musik-Festivals Heidelberg 1991 und 1992. Russische Avantgarde. Musikavantgarde im Osten Europas. Dokumentation — Kongressbericht». Heidelberg, 1992. S. 95, 101.

² *Гришковец А.* Иск к Тихону Хренникову. Союз композиторов написал оперу // *Коммерсантъ Daily*. 19.08.1994. С. 1.

«В часы Новолуния», Фортепианное трио № 2, Скрипичная соната № 2 и др.; за все свои реконструкции их автор не получала гонорара. При переиздании произведений, увидевших свет при жизни Рославца, были исправлены замеченные опечатки. Издательская программа далека от завершения: многие сочинения готовятся к печати.

Розыск материалов, подготовленных автором этих строк к публикации, был во многом осложнен не только состоянием рукописей Рославца, хранящихся в архивах, — многие из них, как указывалось, не допускали аутентичной реконструкции, — но и уже осуществленной архивной обработкой: нередкие случаи неверной или спорной атрибуции и датировки сочинений и фрагментов, к сожалению, уже некритично растиражированные в ряде публикаций о Рославце, будут отдельно описаны в настоящем исследовании. Значительные сложности до сих пор представляет «продвижение» рукописей Рославца от одного архива к другому, затем — от хранилища к открытому доступу и, наконец, — к изданию. Так, многие произведения советских композиторов, числившиеся ранее за библиотеками Союза композиторов и Музфонда, были впоследствии переданы в ГЦММК: об этом автор узнала, разыскивая и подготавливая произведения Рославца к исполнению на фестивалях «Московская осень» и «Наследие» и соответствующим изданиям. После поступления в ГЦММК эти материалы долгие годы пролежали в хранилище и лишь после соответствующей обработки, описания и подготовки стали доступными посетителям отдела рукописей ГЦММК. По этой причине надолго задержалось издание подлинной «Камерной симфонии» (1934/35): разыскиваемая автором этих строк в 1988—1989 годах для исполнения на московских фестивалях и тогда же запланированная к публикации В. Schott und Söhne по договоренности с московским издательством и архивом, эта партитура Рославца, обросшая легендами, слухами и домыслами, увидела свет сравнительно недавно¹. Остается надеяться, что некоторые другие «утраченные» рукописи Рославца также уцелели и со временем, извлеченные из хранилищ, будут открыты вновь.

Настоящая книга была закончена осенью 1989 года и переведена на французский язык. Вскоре у планировавшего ее публикацию издательства возникли материальные и организационные трудности, в результате которых оно прекратило печатание книг. Позже автор перевела текст с сокращениями на немецкий язык — этот вариант увидел

¹ См. об этом в статьях автора: Страсти по Николаю Рославцу // Российская музыкальная газета. 2002. № 1. С. 7; Nicolaj Roslavac und sein tragisches Erbe // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Leipzig 2005. Н. 10. S. 241—272.

свет в издательстве «Peter Lang» в 1997-м. Настоящее издание впервые представляет полный актуализированный текст книги.

Автор считает своим приятным долгом назвать всех помогших в работе. Прежде всего — Е. Ф. Рославец, сообщившую многие ценные сведения и доверившую автору ведение дел, связанных с изданием произведений Рославца и восстановлением его могилы. Директор ЦГАЛИ СССР Н. Б. Волкова, зам. директора ГЦММК им. Глинки И. А. Медведева, ученый секретарь ГТГ В. М. Петюшенко и сотрудники этих учреждений позволили ознакомиться с их фондами; работники Научной библиотеки им. С. И. Танеева Московской государственной консерватории С. А. Гавриленко, В. А. Макеев и Н. Н. Оленева и сотрудница издательства Universal Edition Э. Кнессель содействовали в ознакомлении с редкими материалами; куратор нью-йоркского Архива Бахметьева, г-жа Таня Чеботарев, и сотрудник музыкального отдела Национальной библиотеки Франции, Франсуа-Пьер Гой, любезно предоставили автору необходимые справки; И. В. Карпинский значительно поддержал в обеспечении и передаче важных материалов. Л. Б. Лабас любезно допустила автора к личному фонду А. А. Лабаса; М. А. Лентулова, П. В. Теплов, Е. Н. Францева, Н. И. Харджиев указали важные источники. Неоценимую помощь постоянно оказывал глава Московской организации Союза композиторов Г. П. Дмитриев, активно содействовавший возрождению наследия Рославца. Важным подспорьем явились многолетний плодотворный обмен идеями и поддержка коллег — д-ра Д. Гойовы, проф. Д. Лигети (ФРГ), Я. Бройера, И. Ланга (Венгрия), проф. Л. Песталоцца (Италия).

Возможность издать книгу на языке оригинала возникла благодаря инициативе Анатолия Михайловича Кузнецова, замечательного подвижника русской культуры, человека огромной, светлой и чистой души. Особая признательность автора принадлежит главному редактору серии «Российские Пропилеи» Светлане Яковлевне Левит, а также всем сотрудникам издательства, подготовившим книгу к печати.

Основные сокращения

АМА — Ассоциация московских авторов

АСМ — Ассоциация современной музыки

АПМ, ВАПМ, РАПМ — Ассоциация пролетарских музыкантов, Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов, Российская ассоциация пролетарских музыкантов

АХРР, АХР — Ассоциация художников революционной России, Ассоциация художников революции

ВОСМ — Всероссийский союз работников искусств

Всерабис — Всероссийский союз работников искусств

Вхутеин — Высший государственный художественно-технический институт

Вхутемас — Высшие государственные художественно-технические мастерские

ГАХН, РАХН — Государственная академия художественных наук, Российская академия художественных наук

ГИТИС — Государственный институт театрального искусства

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея

ГЦММК — Государственный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки

ИНХУК — Институт художественной культуры

И.Р.М.О — Императорское Русское музыкальное общество

ЛЕФ — Левый фронт искусства

МГК — Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

МУЗО — Музыкальное отделение

НКП, Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения

ОРКИМД — Объединение революционных композиторов и музыкальных деятелей

ОСТ — Общество станковистов

Проколл — Производственный коллектив студентов Московской консерватории

РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей

Росфил — Российская филармония

ЦГА РСФСР, ГА РФ — Центральный государственный архив РСФСР, Государственный архив Российской Федерации

ЦГАЛИ, РГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, Российский государственный архив литературы и искусства

оп. — опись

л. — лист

ф. — фонд

Schott — Schott Musik International, Mainz

Sikorski — Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg

UE — Universal Edition, Wien

Часть I

ЖИЗНЬ — судьба —

эпоха

Путь к музыке

Реконструкция биографии

Биография Рославца — объект специального расследования. Казалось бы, композитор прямо и откровенно поведал о своей жизни в известной автобиографической статье «Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве»¹. Описание детства и юности в этом источнике занимают три абзаца. Но представленная композитором «справка» верна лишь в самых общих чертах. Достроить биографию Рославца отчасти помогает машинописная копия — вариант статьи, хранящийся в музее. Приведем его начало:

Детство и юность

«Я родился, — пишет Рославец, — в 1880 году в захолустном полуукраинском-полубелорусском местечке Душатине, б[ывшей] Черниговской губ[ернии]. Происхожу из коренной крестьянской семьи — мать из крепостных, отец, кажется, из так называемых “государственных” крестьян (занимаясь до русско-турецкой войны крестьянством, отец был оторван от земли и “угнан” на войну, после возвращения с которой он мало-помалу деклассировался и, избрав профессию мелкого канцеляриста, вынужден был кочевать с семьей с места на место, сначала по своей губернии, а потом и за ее пределами.

До 12 лет, т.е. до того, как мне пришлось покинуть с семьей родную деревню и перекочевать в г. Конотоп (б[ывшей] Черниговской губ[ернии]), я, как и полагалось всякому деревенскому подростку, выполнял соответствующие возрасту крестьянские работы: помогал старшим в поле, на сенокосе, пас скотину (особенно любил лошадей “в ночное”) и т.п.

Здесь же, лет 7-ми—8-ми, проявились мои музыкальные способности, очевидно, под влиянием дяди — скрипача-самоучки и кустаря-мастера струнных инструментов. По примеру дяди я также — под его руководством — собственноручно построил себе скрипку (в отличной дедовской столярной мастерской) и в довольно короткое время выучился на ней играть настолько недурно, что дядя взял меня к себе в “оркестр”, состоящий из двух скрипок и контрабаса, где я и занял амплуа “второй”. Наш оркестр пользовался огромной популярностью на

¹ Современная музыка. Вып. 5. М., 1924. С. 132—133.

селе, и мы сыграли огромное количество свадеб и прочих торжеств, где музыка имела место. Конечно, играли мы по слуху: о существовании “нот” мы не имели ни малейшего представления.

Не скрою, что в репертуаре нашего оркестра — кроме “композиций” дяди — имелась не одна “полька или казачок” моего собственного сочинения. В промежутке между указанными занятиями я две зимы посещал местную начальную земскую школу, которую и окончил с наградой и соответствующим “дипломом”.

В Конотопе, где я прожил с 12 до 16-летнего возраста, я, по примеру отца, занимался канцелярской профессией, — служил в конторе нотариуса, затем поступил в Управление Моск[овско]-Киево-Воронежской ж[елезной] д[ороги], продолжая “совершенствоваться” в игре на скрипке под руководством местного еврея-музыканта, у которого вскоре и закончил свое образование, изучив все марши, вальсы, польки и мазурки, которые тот знал, вплоть до “полонеза Огинского”. Здесь мне удалось даже сформировать оркестр в составе двух скрипок, флейты и барабана, исполнявший под моим управлением и при ближайшем личном участии (1-я скрипка) не только чужую музыку, но и мои собственные сочинения. На Конотопском музыкальном горизонте новая восходящая звезда нашего оркестра была вскоре замечена, и мы были приглашены на службу в случайно забредший (?)¹ к нам какой-то цирк, где благополучно и отыграли весь “сезон”.

В Курске, куда я попал как служащий железнодорожник (вместе с перевод[енным] туда Упр[авлением] ж[елезной] д[ороги]), начинается мое более или менее систематическое музык[альное] образование в местных муз[ыкальных] классах ныне покойного А. М. Абазы. Здесь я изучал скрипку, элем[ентарную] теорию музыки и гармонию, ухитрялся в то же время работать в конторе ежедневно с 10 до 4 и стоять во главе хора и оркестра при местном польском костеле. Занимаясь с хором и оркестром, я приобрел немало практических знаний, которые мне впоследствии весьма пригодились.

В 1902 году, окончив муз[ыкальные] классы и получив при расчете свои сбережения — около 200 руб[лей], накопленные из вычетов из жалования, я, конечно, вопреки желанию семьи, уехал в Москву, где, по выдержанию конкурсного экзамена, поступил в консерваторию по классу скрипки².

Сокращения черновика биографии при публикации были неизбежны. Но бросаются в глаза детали, наводящие на иное объяснение. Рославцу постоянно приходилось отбиваться от наскоков РАПМ и

¹ В тексте явная опечатка: «забрeнный».

² ГЦММК. Ф. 373. Ед. хр. 15. Л. 1—2. Машинопись не выправлена Рославцем. Впервые опубликована в немецком переводе: *Lobanova M. Nikolaj Andreevič Roslavce und die Kultur seiner Zeit.* Frankfurt am Main usw. 1997. S. 25—26.

обвинений в «мелкобуржуазности». Композитор не смог бы занимать ни одной из своих должностей в 20-е годы, если бы не доказал свое «крестьянское происхождение»: принадлежность к царскому чиновничеству расценивалась как «классовая чуждость», а то и «классовая враждебность». Биография Рославца, изложенная им в опубликованной в 1924 году журналом «Современная музыка» статье, не может быть принята на веру. Перед нами — сознательная стилизация, продиктованная необходимостью социальной защиты.

Хотя и в машинописном и опубликованном варианте статьи упомянут Душатин как место рождения, эта информация скорее всего вымышлена. Сохранилась программа концерта, состоявшегося 31 мая 1919 года в Малом зале Московской консерватории. В содержащейся в ней биографической справке указано, что композитор родился в Сураже Черниговской губернии¹. Сураж как место рождения указан и в персональной карточке Рославца, заполненной им самим и хранящейся в архиве издательства *Universal Edition*, публиковавшим произведения композитора в 1920-е годы (см. илл. 10). Сураж — уездный центр, отнюдь не глухое село, в котором можно пасти скот. В свидетельствах по прохождению военной службы Рославец записан как «крестьянин Гордеевской волости Суражского уезда» — и здесь ни словом не указан Душатин!²

Предки Рославца могли происходить из крестьян, а затем перебраться в город, где служили Рославец и его отец. В «местечке» Душатине мог оставаться дом, где семья жила наездами — отдыхала летом и т.п. Важно подчеркнуть, что не осталось ни одного документального подтверждения того, что именно в Душатине родился и был крещен Николай Рославец. К сожалению, авторы некоторых публикаций о Рославце пошли на поводу у композитора, сознательно стилизовавшего свою биографию, изменившего многое в ней, запутавшего следы, — дело дошло даже до публикации фотографий церкви, в которой *мог быть* крещен композитор, *если бы* он родился в Душатине³.

Рассмотрим, что было изменено Рославцем при публикации его автобиографии в журнале «Современная музыка». Черновой вариант статьи содержит некоторые важные сведения, которые ставили под сомнения социально приемлемое для Советов происхождения композитора, — при публикации было выпущено упоминание «отличной дедовской столярной мастерской», в которой Рославец «построил» свою скрипку. Принадлежность к чиновничеству отца Рославца, избравшего «профессию мелкого канцеляриста», и самого композитора — в прошлом служившего у нотариуса и железнодорожником в Курске, замаскирована ярлыком «деклассирование». Работа в нотариальной конторе и на же-

¹ РГАЛИ. Ф. 2659, Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 5 об.

² Там же. Ед. хр. 89, л. 1.

³ См.: *Белодубровский М.* Наш земляк // Советская музыка. 1989. № 5. С. 105—106.

лезной дороге требовала достаточного и немалого образования — и неграмотный деревенский паренек, и окончивший «местную начальную земскую школу» подросток не смог бы получить такое место.

Показательно, что Рославец при публикации автобиографии совершенно исключил упоминания об оркестре, руководимым его дядей. Но не только опубликованный вариант автобиографии — стилизация; явную ретушь содержит уже машинописный вариант. Так, Рославец настаивает на том, что ни он сам, ни оркестранты не знали музыкальной грамоты, — и в то же время упоминает, что оркестр исполнял несколько пьес, сочиненных им в то время. Одно исключает другое.

Семья Рославца, вероятно, была достаточно состоятельной для крестьян: «отличная дедовская столярная мастерская» непредставима у бедноты. Родственники Рославца и он сам были мелкими чиновниками, достаточно часто переезжавшими из города в город, — их служба зависела от планов и проектов железной дороги. Занимаемым ими должностям соответствовали невысокие чины, не дававшие права на личное и, тем более, — потомственное дворянство. Судя по всему, семья Рославца была разночинной. На уцелевших фотографиях будущей композитор изображен в тужурке железнодорожника, склонившимся над книгой, играющим на скрипке собственного изготовления. Это — портреты талантливого самоучки, пробивающегося к музыке и культуре, жертвующего надежной карьерой служащего ради нового открывающегося перед ним рискованного поприща.

Рославец и Малевич

Именно таким рисует композитора и его друг, Казимир Малевич¹. Малевич и Рославец познакомились в Конотопе. Художник так описывал эти годы:

«Я, кажется, был старше всех, было мне 15 лет. Образовался кружок... Равен по деятельности был Николай Рославец, который играл на скрипке и рисовал лучше меня, то есть тушевал...»²

Позже семьи Рославца и Малевича переехали в Курск. Там Малевич, как и Рославец, служил в конторе Московско-Курской железной дороги. Как раз в это время формировались взгляды будущих лидеров живописного и музыкального авангарда:

¹ Малевич, Казимир Северинович (1878—1935) — художник, основоположник супрематизма.

² Детство и юность Казимира Малевича. Главы из автобиографии художника. Подготовка текста, предисловие и примечания Николая Харджиева // К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 126.

«В городе Курске, — вспоминал Малевич, — выковывалась точка зрения на искусство <...> Я действовал по линии живописи, но был со мной еще один друг, теперь всем известный композитор Николай Рославец. Он действовал по линии музыкальной. Это единственный мой друг, приобретенный в Конотопе»¹.

Позже, в Москве, куда Малевич перебрался вслед за Рославцем, художник создал «Эскиз к портрету Рославца (Песнь голубым облакам)». Эта работа 1908 года, как указывает Н. И. Харджиев, представляет собой «пространственно-декоративный пейзаж с фигурой обнаженного юноши, играющего на скрипке»².

О неизвестных обстоятельствах жизни в Курске пишет также сестра Малевича, Виктория Севериновна Зайцева:

«...К[азимир] С[еверинович] [Малевич — *М. Л.*] подружился с соседским мальчиком-ровесником — Николаем Андреевичем Рославцевым. Они были очень близки, так как их связывала любовь к искусству — к музыке и живописи. Семья Рославцевых была весьма несостоятельна, отец — Андрей Степанович — был письмоводителем в полицейском управлении, а мать страдала алкоголизмом. Моя мать купила Н[иколаю] А[ндреевичу] скрипку, о которой он так мечтал, и это было началом его музыкальной карьеры»³.

Хотя воспоминания этой свидетельницы, которую часто, по замечанию публикаторов, подводит память, воспринимаются скорее как апокриф и существенно противоречат многим другим свидетельствам, все же упоминание отца Рославца — «письмоводителя в полицейском управлении» — подтверждает лишний раз, что композитору пришлось скрывать многие обстоятельства своей революционной жизни и в этих целях стилизовать свою автобиографию.

Что за имя: Рославец?

Некоторые разъяснения к биографии Рославца, сведения о предполагаемом месте рождения и самом имени композитора можно почерпнуть в краеведческих источниках. На карте Черниговской губернии обозначены Душатын и Гордеевка. Там же неподалеку расположена и слобода Рославка, обязанная своим именем реке Росль или речке Рославке (см. илл. 11)⁴. От того же корня «Росль», бесспорно, происходит и фамилия композитора.

¹ Детство и юность Казимира Малевича. С. 116.

² Там же. С. 127.

³ Зайцева В. С. Воспоминания о брате // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2 т. / Авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М., 2004. Т. 2. С. 6.

⁴ Черниговская губерния. Список населенных мест по сведениям 1859 года. СПб., 1866. С. 185, 187, 188.

Интересно, что в X части «Общего гербовника дворянских родов Всероссийской империи» фигурирует «герб рода Рословцов»¹. Записанный как «крестьянин» во всех воинских свидетельствах, Рославец, возможно, происходил из семьи бывших крепостных этого древнего дворянского рода, распространившего, как это часто бывало в сходных случаях, старинное родовое имя на своих крестьян.

Заметка О. Н. Ланговой

Дополнить биографию Рославца помогает сохранившийся фрагмент рукописной заметки Ольги Николаевны Ланговой, тещи композитора:

«М. Roslawetz родился 24 дек[абря] 1880 г. В раннем детстве проявил большие наклонности к музыке, 6-ти лет выступил не только в роли музыканта, но и мастера своего инструмента, самостоятельно мастерив при помощи незатейливых столярных орудий очень недурную скрипку, на которой с большим успехом исполнял народные песни, танцы и собственные импровизации. В то время о серьезных занятиях музыкой нечего было бы и думать, так как семья маленького “Паганини” жила в глухом, заброшенном и забытом Богом и людьми углу — большом крестьянском селе, от которого ближайшая железнодорожная станция находилась не ближе 60-ти верст. Первые занятия, более или менее систематические, начались с 9-ти-летнего возраста, когда отец М. R-tz переселился в уездный город, где получил место мелкого чиновника, весьма скудно оплачиваемое. Здесь учителем Н. А. явился музыкант местного “бального” оркестра, еврей-скрипач, с грехом пополам знавший “три позиции” своего инструмента. Занятия с этим учителем пошли настолько успешно, что после пяти-шести уроков учитель был вынужден заявить, что его ученику учиться у него больше нечему: скрипичное образование было закончено, и растроганный учитель подарил своему ученику “на память” партию первой скрипки “Дуэтов” Мазаса (первые печатные нотные страницы, увиденные молодым скрипачом!!!). К этому времени относятся и попытки сочинения музыки, в стиле преимущественно церковном, что объясняется тем, что начинающий композитор был приглашен небольшим хором местной церкви. Наконец, в 16 лет Н. А. Р. попадает в губернский город, где оказалось существующим маленькое музык[альное] училище под именем “Музык[альные] классы А. М. Абазы”². Здесь Н. А. Р. начинает серьезные систематические занятия музыкой, изучая скрипку и параллельно элементарную теорию музыки и гармонию, а также знакомится с приемами фортепианной игры. К этому времени относится служба в качестве дирижера хора и оркестра

¹ Лукомский В. К., Тройницкий С. Н. Перечень родам и лицам, гербы которых утверждены или пожалованы Российскими Монархами, а также утверждены Правительственным Сенатом Временного Правительства России. СПб., 2004. С. 145.

² Абаза, Аркадий Максимович (1843—1915) — пианист, педагог, музыкально-общественный деятель.

в местной Римско-Католической церкви, а также усиленная работа над сочинением музыки. Пишется много вокальных и инструментальных сочинений, как светских, так и духовных, причем некоторые из них вскоре делаются весьма популярными среди местных любителей музыки. В это же время Н. А. Р. выступает в концертах в качестве скрипача, а также дирижера хоров, оркестров и т.д. Окончив муз[ыкальное] училище, М. Р. Едет в Москву, где поступает в Консерваторию И.Р.М.О»¹.

Стилизация заметна и в приведенном документе: всячески подчеркивается темное крестьянское происхождение «маленького Паганини». Написанная примерно в 1916 году, справка преследовала вполне определенные цели: создать легенду о крестьянском пареньке, обладавшем чудесным даром и по наитию овладевшем неведомой ему музыкальной наукой. Подобные стилизации были чрезвычайно распространены в первые два десятилетия XX века — достаточно вспомнить о «крестьянских поэтах» С. Есенине и Н. Клюеве, объявивших себя темными крестьянами, стилизовавших свою внешность и поведение и писавших изысканные стихи, обнаруживавшие незаурядное владение стихотворной техникой, — а Н. Клюев к тому же, как известно, читал Гете в оригинале². Стилизованное поведение, отозвавшееся таким образом в биографии Рославца, было чрезвычайно распространено в русской культуре с начала XX века составляло в ней особую тему.

Некоторые другие сведения, сообщенные О. Н. Ланговой, не всегда точны: к примеру, она пишет, что Рославец в 1911 году «оканчивает класс скрипки у профессора И. В. Гржимали, а в следующем 1912 г. класс теории композиции у профессора С. Н. Василенко»³. Сам же композитор ука-

¹ Впервые опубликованы в немецком переводе в книге автора: Nikolaj Andreevič Roslawec und die Kultur seiner Zeit. Frankfurt am Main usw, 1997. S. 29—30. Характер заметки и сообщаемых в ней сведений позволяет предположить, что что приводимый документ предназначался для справки, а также характеристики взглядов и творчества Рославца при публикации его сочинений. Предположительная датировка — около 1916 года — основана на упоминании «недавно законченного второго струнного квартета» и «серии фортепианных прелюдий», а также «покойного И. В. Гржимали» (1844—1915). В заметке О. Н. Ланговой имя композитора передается по-разному: «М. Roslawetz», «M. R-tz», «Н. А.», «Н. А. Р.», «Н. А. Росл.», «г. Р.», «г. Рославец». При воспроизведении текста О. Н. Ланговой сохранены особенности написания с поправкой на современную орфографию.

² Есенин, Сергей Александрович (1895—1925) — поэт. Клюев, Николай Алексеевич (1884—1937) — поэт. Расстрелян. «Крестьянские поэты», «новокрестьянские поэты» — круг поэтов, сложившийся в 1910-х годах вокруг Н. А. Клюева. К «крестьянским поэтам» относят С. А. Есенина, С. А. Клычкова, А. В. Ширяевца, П. В. Орешина и др. В творчестве «крестьянских поэтов» отстаивались традиции прошлого, их отличало обращение к архаике, применение символики, связанной с историей России, пантеистическое мировоззрение. «Крестьянские поэты» подвергались ожесточенной травле со стороны РАПП, обвинениям в кулацкой идеологии, реакционности и т.д. Большинство «крестьянских поэтов» было репрессировано в 1930-е годы. К поэзии П. В. Орешина и А. В. Ширяевца обращался Н. А. Рославец.

³ Гржимали, Иван Войцехович (1844—1915) — скрипач и педагог. По национальности — чех. Василенко, Сергей Никифорович (1872—1956) — композитор, дирижер, педагог.

зывает в опубликованной автобиографии на одновременное окончание консерватории в 1912 году по двум специальностям¹. Вероятно, в данном случае надо полагаться на сведения, сообщенные самим Рославцем. Диплом об окончании Московской консерватории по классу композиции сохранился, судьбу диплома по классу скрипки установить не удалось.

В документах по-разному передается дата рождения композитора: О. Н. Ланговая называет 24 декабря 1880 года по старому стилю, а ранние официальные документы — свидетельства об исполнении воинской повинности и увольнении в запас, — 23 декабря того же года². Наиболее вероятной представляется последняя дата — 23 декабря 1880-го по старому стилю, фигурирующая также в дипломе Рославца³.

Стилизация домосковского периода в жизни композитора самим Рославцем и его тещей преследовала разные цели. О. Н. Ланговая создавала легенду о крестьянине-самоучке, не владевшем музыкальной грамотой и чудесным образом мгновенно вознесшемся к вершинам искусства. Сам же композитор прежде всего стремился скрыть свое «мелкобуржуазное прошлое». Интересно постепенное изменение стилизованной биографии: если в 1919 году еще не было опасным указывать в концертной программе Сураж как место рождения, то к 1924-му произошли заметные изменения в официальной классовой политике: упоминание зажиточной семьи грозило зачислением в «лишенцы». Так Рославец от документа к документу постепенно превращается из провинциального чиновника, происходящего из зажиточной семьи, в малограмотного крестьянина-бедняка.

Бесспорно одно: при любых обстоятельствах требовались незаурядное мужество, настойчивость, труд, неколебимая вера в свое предназначение, чтобы с таким упорством прорываться к высокому искусству. В заметке О. Н. Ланговой особенно важны разделы, проясняющие многое в отношениях Рославца с его учителями:

«...Самые же светлые воспоминания г. Р. относятся ко времени его ученья в музык[альной] классах А. М. Абазы. Прекрасная благородная личность этого замечательного человека и педагога, по словам г. Р., оказала на него огромное благотворно-любобное влияние, внушив душе его бесконечную любовь, уважение и преданность к своему истинному другу-учителю, учившему всегда и во всем, и в жизни, и в искусстве, быть и оставаться только самим собой, слушаться лишь самого себя, верить себе и в себя до конца, не сходя с этого пути ни перед какими искушениями мнира. Этот завет покойного учителя возведен его благодарным учеником в незыблемый закон, который и лег в основание всей его музык[альной] жизни. Очевидно, отсюда, из этой необычайной уве-

¹ Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 133.

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 89. Л. 1, 8.

³ Там же. Ед. хр. 90. Л. 1.

ренности в себе, из этой не лишенной какой-то святости уверенности в правоте своего дела,— отсюда это безразличное отношение г. Рославца к тому, как люди реагируют на его искусство. Он одинаково холоден как к поклонению, так и ненависти людей, ибо, по его словам, “в свете Вечного искусства растворяется без остатка вся наша временная, проходящая маленькая жизнь, с ее маленькими чувствами и страстями...”».

Эта часть заметки О. Н. Ланговой перекликается с некрологом А. М. Абазы, написанным Рославцем, — в нем композитор напомнил о завете своего учителя, которому сам он следовал всю жизнь:

«...работать, изучать искусство ради него самого, любить его не как средство к внешнему трескучему успеху, а как цель всего существования, — вот к каим идеалам всегда стремились учитель и его ученики в своей многотрудной общей работе»¹.

Памяти любимого учителя и друга посвящена траурная Прелюдия для фортепиано (1915) Рославца.

Консерватория

Десятилетие жизни Рославца, связанное с Московской консерваторией, увенчалось успехом: Рославец получил диплом свободного художника, За мистерию «Небо и Земля» по текстам Байрона композитор был удостоен большой серебряной медали. Среди других учителей, названных композитором в автобиографии,— А. А. Ильинский (контрапункт, fuga, формы) и М. М. Ипполитов-Иванов².

Школа, пройденная Рославцем, была весьма основательной: по собственному признанию, он написал не менее 100 фут³. Учили писать «по старинке» — такой позже виделась композитору учеба. Сохранились ученические тетради Рославца, отражающие пройденный в 1908—1910 годах курс «Формы музыкальных сочинений», — в них приведены образцы «малой двух- и трехчастной формы песни», периода, рондо четырех видов, сонатной формы. В январе 1910 года Рославец представил «классную работу по классу форм в Московской консерватории» — сонатину для скрипки и фортепиано⁴. Все эти композиции чрезвычайно традиционны. В то же время композитор упорно искал новое — в этом убеждают другие его произведения, а также отдельные «отступления от

¹ *Рославец Ник.* А. М. Абаза // Музыка. 1915. № 208. С. 71.

² Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 133. Ильинский, Александр Александрович (1859–1920) — композитор и педагог. Ипполитов-Иванов (настоящая фамилия — Иванов), Михаил Михайлович (1859–1935) — композитор, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель.

³ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 20.

⁴ Там же. Ед. хр. 68.

правил» в классных работах. По словам Рославца, «в консерватории, в классах композиции, я всегда считался крайним “левым” и за эту “левизну” не раз терпел всяческие неприятности»¹. Вполне согласуется с этим и свидетельство О. Н. Ланговой. По ее словам,

«в бытность свою учеником Консерватории, он отличался свободой и независимостью своих музык[альных] вкусов, на почве чего у него не раз выходили неприятные столкновения с профессорами, большинству которых не по душе пришлось слишком резкая оригинальность музыкальной личности их ученика, досадно нарушавшая спокойствие их консервативно-музыкального добродушия. Этим антагонизмом объясняется и то обстоятельство, что ученические работы г. Рославца весьма редко исполнялись в его *alma mater* даже на ученических закрытых вечерах, не говоря уже о публичных. Так прошли десять лет консерваторской учебы, о которых, кстати сказать, г. Р. не очень охотно вспоминает, и по-видимому не любит этих воспоминаний. Из всех консерваторских профессоров теплое чувство его принадлежит лишь одному И. В. Гржимали, ныне покойному».

Понять чувства Рославца можно, прочтя «Воспоминания» С. Н. Василенко, в которых молодой новатор изображен как в кривом зеркале. По мнению Василенко,

«способности у него были посредственные, музыку он знал неважно, но стремление к новаторству — огромное <...> Он находился в переписке с молодыми западными композиторами, о которых я никогда не слыхивал. Впервые выдвинувшийся тогда Шенберг был для него богом. Управляться с ним было очень трудно: он писал абсолютно не воспринимаемые сочинения»².

Особые опасения Василенко вызывала дипломная работа Рославца — мистерия «Небо и Земля»:

«Я волновался, воображая, какую какофонию он нам поднесет, тем более, что он умолял не смотреть его работу до полного ее окончания. И вдруг, к моему изумлению, кантата оказалась сочинением, хотя довольно резким и жестким по гармонии, но вполне пригодным для окончания и отлично инструментованным. Правда, экзаменационная комиссия несколько “морщилась”, но Ипполитов-Иванов, Кашкин, Кругликов и Гречанинов уговорили остальных: мол, молодой композитор, с новыми замыслами... Ему даже дали большую серебряную медаль»³.

«Левизна» Рославца не была продиктована желанием оригинальничать — он сознательно искал собственный стиль. При этом Росла-

¹ Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 133.

² Василенко С. Н. Воспоминания. М., 1979. С. 169.

³ Там же. С. 5.

вещ всегда осознавал ценность школы, мастерства. Думается, именно в консерваторских исканиях композитора были заложены парадоксальные свойства его стиля, сочетавшего остро экспериментальную направленность и взвешенность, точность расчета. О впечатлении, произведенном вступлением молодого композитора на профессиональное поприще, писал в 1924 году Евгений Браудо:

«К Рославцу передовые музыкальные круги присматриваются уже давно. Автор настоящей заметки помнит, какую сенсацию произвело лет десять тому назад появление первых опусов Рославца»¹.

И здесь возникают неизбежные вопросы. Известно, что Рославец отличался исключительной работоспособностью, будучи фанатиком дела и идеи, сознательно выработавшим собственный яркий, неповторимый стиль. Но каким бы сильным ни было произведенное на слушателей-знатоков впечатление от его произведений, какой бы волей ни обладал композитор, одно это не позволило бы ему прорваться к музыкальной аудитории. Как же получилось, что Рославец, провинциал без связей, остался в Москве? Кто финансировал его деятельность в 1910-е годы? Кто издавал сочинения Рославца? Дополнительные любопытные факты: композитор упоминает, что примерно в 1912-м он впервые услышал сочинения Шёнберга, для чего ему пришлось бы побывать в Петербурге², а из документов и изданных произведений следует, что в 1913—1914 годах он жил в Ялте и Сочи: в Ялте созданы Первый квартет, «Ноктюрн-квинтет», «Маргаритки», в Петербурге и Ялте — «Кук», в Сочи — Первая скрипичная соната, «Грустные пейзажи», «Три сочинения для пения и фортепиано». Начинающему «свободному художнику» без средств все это было бы недоступно.

Здесь обнаруживается провал в жизнеописании самого Рославца: почти целое десятилетие выпало из автобиографии композитора. На сей раз бесценным источником в реконструкции биографии служат косвенные данные. В рукописях ранних сочинений Рославца для скрипки и фортепиано указан адрес: «Москва, Мясницкая ул., соб[ственный] дом Ольги Николаевны Ланговой»; тот же адрес — Мясницкая, 38 — подтверждается в письме композитора от 25 февраля 1917 года, адресованном М. А. Доброву, в котором Рославец сообщает о тезисах своей лекции «Искусство и психика массы», отосланной корреспонденту³. Некоторые обстоятельства проясняют документы, связанные со служ-

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 99. Л. 28. Браудо, Евгений Максимович (1992—1939) — музыковед, критик.

² Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 136.

³ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 1; Там же. Ед. хр. 266. Сами тезисы хранятся там же (Ед. хр. 266. Л. 70—70б).

бой Рославца в армии. С 1902 года Рославцу, «крестьянину Гордеевской волости Суражского уезда», предоставляются отсрочки в поступлении на службу до окончания образования в Московской консерватории¹. В 1911-м Рославец был призван, служил в одной из самых привилегированных частей Российской империи — лейб-гвардии Преображенского полка, был уволен в запас 15 марта 1914-го. Увольнительный билет получил в Ялте, в дальнейшем был призван негодным к службе по болезни². Пребывание в Ялте запечатлено на фотографиях, изображающих больного композитора: Рославец страдал туберкулезом³. Из призывных свидетельств явствует, что Рославец был к этому времени женат. Одно из лучших произведений тех лет — вокальная композиция «Полет» на стихи В. Каменского (1915) — посвящено первой жене композитора, Наталье Алексеевне, урожденной Ланговой (1888—1957)⁴. С Натальей Алексеевной композитор познакомился не позднее 1907 года — ей посвящена композиция «Morgenstimmung» для скрипки и фортепиано, написанная в июне 1907 года⁵. По свидетельству Е. Ф. Рославец, композитор давал Наталье Алексеевне уроки музыкальной теории.

Собственный дом на Мясницкой, как указано на с. 243 справочника «Вся Москва» на 1901 год, принадлежал доктору медицинских наук, преподававшему в Императорском Московском университете, члену Московского Терапевтического общества, практикующему врачу Алексею Петровичу Ланговому.

Ланговые

Тесть Рославца был одной из самых колоритных фигур дореволюционной Москвы. Гласный Московской городской думы, член Совета Московской городской картинной галереи братьев Третьяковых, крупный коллекционер живописи, автор «Воспоминаний о художниках»⁶, Алексей Петрович Ланговой (1867—1939) состоял в переписке со многими русскими художниками — А. Архиповым, Л. Бакстом, А. Бенуа, А. и В. Васнецовыми, И. Грабарем, М. Добужинским, Б. Кустодиевым, Е. Е. Лансере, И. Левитаном, С. Малютиным, М. Нестеровым, В. Поленовым, И. Репиным, Н. Рерихом, В. Серовым, К. Сомовым, И. Шишкиным, К. Юоном и др. Известны портреты А. П. Лангового

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 89. Л. 3—5.

² Там же. Ед. хр. 89. Л. 7—21.

³ Там же. Ед. хр. 105. Л. 8.

⁴ Каменский, Василий Васильевич (1884—1961) — поэт. Входил в группу кубофутуристов, затем в ЛЕФ. Один из первых русских авиаторов.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 18.

⁶ Воспоминания доктора Лангового и его переписка хранятся в Отделе рукописей Государственной Третьяковской Галереи (ГТГ. Ф. 3. Ед. хр. 319).

кисти С. Малютина и В. Серова¹. Доктор Ланговой оставил свидетельство о ходе предсмертной болезни В. Серова².

Знаменитый врач, специалист по внутренним болезням, профессор Московского университета, А. П. Ланговой принадлежал к ближайшим ученикам выдающегося терапевта А. А. Остроумова. Коллекционер и меценат, доктор Ланговой воспринимался своими современниками как личность незаурядная и достаточно противоречивая. Подчеркнуто небрежная барственная осанка — в самоуверенной манере держаться, кокетливой красавости избранной позы и в артистичной картинности импозантной фигуры, — запечатлена на портрете А. П. Лангового кисти Сергея Малютина — одного из крупнейших русских «стилистов», представителей «модерна»³. Явная театральность и нарочитость, отличающая этот портрет, могла бы быть объяснена духом эпохи, манерой художника, присущим ему видением. Однако и другим современникам доктор Ланговой представлялся личностью неоднозначной: таким предстает он на портрете кисти Валентина Серова, таким же запомнил его Игорь Грабарь. По словам художника,

«...можно ли было вернее, чем это сделал Серов, изобразить А. П. Лангового, гласного Московской думы и собирателя картин, преувеличенно ласко-

¹ Архипов, Абрам Ефимович (1862—1930) — художник. Бакст (настоящая фамилия Розенберг), Лев Самойлович (1866—1924) — художник, декоратор, один из организаторов объединения «Мир искусства», один из ведущих декораторов антрепризы С. П. Дягилева. С 1909 года жил в Париже. Бенуа, Александр Николаевич (1870—1960) — художник, декоратор. Один из основателей и идеологов объединения «Мир искусства» и инициаторов «Русских сезонов» в Париже; принимал участие в разработке либретто балета И. Ф. Стравинского «Жар-птица», автор либретто балета Стравинского «Петрушка». Васнецов, Апполинарий Михайлович (1856—1933) — художник, брат художника Виктора Михайловича Васнецова (1848—1926). Грабарь, Игорь Эммануилович (1871—1960) — художник, реставратор, теоретик искусства. Добужинский, Мстислав Валерьянович (1875—1957) — художник, один из ведущих деятелей «Мира искусства»; для антрепризы С. П. Дягилева оформил балеты «Бабочка» и «Мидас». С 1924 года жил в Литве и Париже, с 1929-го — в Нью-Йорке. Кустодиев, Борис Михайлович (1878—1927) — художник, член объединений «Мир искусства», «Союз русских художников», АХРР и др. Лансерэ, Евгений Евгеньевич (1875—1946) — художник, один из активных деятелей «Мира искусства». Племянник А. Н. Бенуа. Левитан, Исаак Ильич (1860/61—1900) — пейзажист. Малютин, Сергей Васильевич (1859—1937) — художник, представитель модерна. Нестеров, Михаил Васильевич (1862—1942) — художник. Поленов, Василий Дмитриевич (1844—1927) — художник. Репин, Илья Ефимович (1844—1930) — художник. Серов, Валентин Александрович (1865—1911) — художник, сын композитора А. Н. Серова. Рерих, Николай Константинович (1874—1947) — художник, член объединения «Мир искусства». С 1923 года жил в Индии. Сомов, Константин Андреевич (1869—1939) — художник, один из организаторов объединения «Мир искусства». В 1923 году уехал в США, с 1925-го жил в Париже. Шишкин, Иван Иванович (1832—1898) — пейзажист. Юон, Константин Федорович (1875—1958) — художник.

² См.: Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. М.-Л., 1971. Т. 2. С. 318—321.

³ Портрет А. П. Лангового (1914), хранящийся в ГТГ, воспроизведен в издании: С. Малютин. Избранные произведения. М., 1987. Илл. 70.

вого, до приторности сладкого, вечно ухаживающего за очередной модной знаменитостью, но, когда надо, бывавшего и весьма неприятным?»¹

Коллекционер по натуре — это становится ясным даже при беглом знакомстве с оставленными им воспоминаниями, — доктор Ланговой питал особое пристрастие к различным веяниям русского модерна. Возможно, именно любовь к модерну могла сблизить его с зятем, получившим сведения об этом течении из первых рук. Во всяком случае, многие черты стиля Рославца возникли под явным влиянием русского модерна начала XX века.

Среда, в которую Рославец окупился у Ланговых, была, бесспорно, чрезвычайно благоприятной для его творческого роста и совершенствования. Скорее всего, композитор был многим обязан широкому кругу знакомств Ланговых в Москве и Петербурге. Рославец, по свидетельству его племянницы, сам участвовал в выставках. Сохранилось несколько живописных работ композитора, обнаруживающих композиционные навыки и владение цветом. Работы Рославца-живописца достаточно традиционны, хотя их автор тяготеет к более яркой и светлой палитре, нежели академические художники, с полотнами которых он был безусловно знаком и по выставкам, и по собранию доктора Лангового.

Известно, что доме доктора Лангового проводились музыкальные вечера — об этом свидетельствует, например, письмо художника А. А. Рылова от 22 марта 1914 года, адресованное А. П. Ланговому².

В. В. Держановский и Н. Я. Мясковский

В то же время завязывается близкое знакомство Рославца с критиком и музыкально-общественным деятелем Владимиром Владимировичем Держановским, одним из будущих соратников Рославца и лидеров АСМ³. Завязывается переписка с Н. Я. Мясковским. Сохранилось первое письмо Рославца, адресованное этому композитору:

«Глубокоуважаемый Николай Яковлевич,

Владимир Владимирович Держановский в своем письме ко мне сообщил о Вашем желании иметь партитуру моего квартета; при этом он просит меня послать Вам эту партитуру, ибо сам он лишен возможности сделать это за неимением сейчас, под руками, ни одного ее экземпляра.

С огромной радостью исполняю просьбу Владимира Владимировича, будучи ему бесконечно благодарным за предоставленную мне воз-

¹ Цит. по: Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т. 2. С. 321.

² ГТГ. Ф. 3. Ед. хр. 255.

³ Держановский, Владимир Владимирович (1881—1942) — музыкальный критик. Н. Я. Мясковский (1881—1950) — композитор, педагог, музыкальный критик.

возможность, хотя бы письменно, выразить Вам то глубокое уважение, которое я давно уже питаю к Вам, как к одному из лучших наших художников звука.

Кроме партитуры, я позволяю себе, с Вашего разрешения, приложить еще партитуру моего „Nocturne“.

Искренне и глубоко уважающий Вас

Ник. Рославец»¹.

Это письмо, написанное на лосиноостровской даче 27 февраля 1915 года, позволяет точно датировать начало переписки. Опубликованный незадолго до того первый отклик Мясковского на музыку Рославца свидетельствует о внимании выдающегося композитора и критика, с которым он отнесся к творчеству коллеги².

Мясковский получил письмо Рославца и посланные им ноты — об этом свидетельствуют слова в письме к Держановскому от 1 апреля 1915-го:

«Рославец прислал мне свой квартет и ноктюрн — их только мельком успел проглядеть (получил 7 марта и до сих пор не написал ему благодарности, хотя адрес имею). Поблагодарите его очень, извинитесь, что я не отвечаю, так как все время в бегстве и работе. Как только несколько успокоюсь и соберусь с мыслями, тотчас напишу ему»³.

Л. Л. Сабанеев, В. Г. Каратыгин, «современничество»

В 1910-е годы формируется близкий композитору круг. Завязывается знакомство Рославца с Леонидом Леонидовичем Сабанеевым, с которым Рославец вскоре свяжет дружба⁴. В 1915 году на творчество композитора откликается влиятельный публицист Вячеслав Гаврилович Каратыгин⁵. Характерно, что этот критик, живо заинтересовавшийся ранними произведениями Рославца, был душой «Вечеров современной музыки» — кружка, систематически знакомившего в

¹ ЦГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 147. Впервые опубликована в немецком переводе в книге автора: Nikolaj Andreevič Roslavac und die Kultur seiner Zeit. S. 36—37.

² Отзывы Мясковского на произведения Рославца, опубликованные в журнале «Музыка» (1914. № 197. С. 542—544) за подписью «Н. М.», были частично повторены в статье: Л. [Сабанеев]. Н. А. Рославец (Современная музыка. Вып. 2. М., 1924. С. 35) и перепечатаны в издании: Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания. М., 1964. Т. 2. С. 199—201.

³ Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания. Т. 2. С. 393.

⁴ Сабанеев, Леонид Леонидович (1881—1968) — музыковед, критик, композитор. С 1926 г. жил во Франции, Великобритании, США. Каратыгин, Вячеслав Гаврилович (1875—1925) — музыкальный критик и композитор. Копосова-Держановская (урожденная Копосова), Екатерина Васильевна (1877—1959) — певица. Жена В. В. Держановского.

⁵ Каратыгин В. Новейшие течения в русской музыки // Северные записки. 1915. Февраль. С. 109. Статья перепечатана в издании: Каратыгин В. Г. Избранные статьи. Л., 1965. С. 153 (отзыв о Рославце).

1900—1912 годах слушателей с новейшей русской и зарубежной музыкой. Непосредственно связанными с идеями петербургского объединения были вечера современной музыки, проводившиеся и в Москве с 1909 года, — здесь инициатива исходила от В. В. Держановского и певицы Е. В. Копосовой, включившей в свой репертуар произведения Рославца. Композитор посвятил ей «Песенку арлекина» (1915).

Непосредственные связи Рославца и Ланговых с «музыкальным современничеством» подтверждаются и тем, что первая жена композитора, Наталья Алексеевна, выступала в роли музыкального критика. Удалось установить, что ей принадлежала статья о западно-европейской музыке, опубликованная в 1924 году и явно инспирированная ее мужем¹. Отчетливы переклички мыслей, высказанных в ней, с декларациями самого композитора.

Именно еженедельник «Музыка», выходявший с 27 ноября 1910 года под редакцией В. В. Держановского, поместил первый отзыв о творчестве Рославца, и в этом же издании началась в 1915-м критическая деятельность самого композитора.

В эти бесспорно счастливейшие годы своей жизни Рославец неустанно пополняет свое образование, изучает французский язык, увлекается литературой. Его пристрастия разнообразны — здесь и символисты Поль Верлен, Константин Бальмонт, Вячеслав Иванов, Федор Сологуб, Зинаида Гиппиус, Александр Блок, Андрей Белый, Валерий Брюсов, и акмеист Николай Гумилев, и футуристы Игорь Северянин, Давид Бурлюк, Василиск Гнедов, Константин Большаков, Василий Каменский, Елена Гуро². В выборе стихов еженедельник «Музыка», види-

¹ *Наталья Р.* Музыка в послевоенной Франции // Музыкальная культура. 1924. № 3. С. 201—209.

² Бальмонт, Константин Дмитриевич (1867—1942) — поэт, представитель «старшего поколения» русских символистов. В 1920 году эмигрировал, умер во Франции. Иванов, Вячеслав Иванович (1866—1949) — поэт, представитель «младшего поколения» символистов, теоретик символизма. С 1924 года жил в Италии. Сологуб, Федор (настоящее имя — Тетерников, Федор Кузьмич) (1863—1927) — поэт, прозаик, драматург, представитель «старшего поколения» русских символистов. Гиппиус, Зинаида Николаевна (1869—1945) — поэт, критик, беллетрист, теоретик символизма. С 1920 года в эмиграции. Жена Д. С. Мережковского. Блок, Александр Александрович (1880—1921) — поэт, представитель «младших симфоллистов». Гумилев, Николай Степанович (1886—1921) — поэт, основатель и теоретик акмеизма. Муж А. А. Ахматовой. Расстрелян. Игорь Северянин (настоящее имя — Игорь Васильевич Лотарев) (1887—1941) — поэт, эгофутурист. В 1918 году эмигрировал. Бурлюк, Давид Давидович (1888—1967) — поэт и художник, один из организаторов общества «Бубновый валет», идеолог футуризма. С 1920 г. в эмиграции. Брат В. Д. и Н. Д. Бурлюков. Гнедов, Василиск (настоящее имя — Василий Иванович) (1890—1978), поэт-футурист. Репрессирован в 1936 году. Большаков, Константин Аристархович (1895—1938) — поэт-футурист. Расстрелян. Гуро (настоящая фамилия Нотенберг), Елена Генриховна (1877—1913), поэт, художник, входила в группу футуристов «Гилея», была одним из инициаторов создания «Союза молодежи». Жена М. В. Матюшина. Лентулов, Аристарх Васильевич (1882—1943) — художник-кубофутурист, один из организаторов «Бубнового валаета». Маяковский, Владимир Вла-

мо, служил важным подспорьем для композитора: Рославец обращается к таким стихотворениям, помещенным в разделах журнала «тексты для музыки», как «Сумрак тихий» В. Брюсова, «Заклинанье» З. Гиппиус, «Я сегодня не помню, что было вчера» А. Блока, «Лебеди» Вяч. Иванова¹.

Рославец и футуристы

Одновременно складываются прочные связи Рославца с кругом футуристов и лидеров «философского авангарда». Имя композитора фигурирует в переписке К. Малевича и М. Матюшина, Д. Бурлюк оформляет обложку «Двух композиций для пения и фортепиано», А. Лентулов — Первой скрипичной сонаты, «Трех сочинений для пения и фортепиано» и «Трех этюдов» для фортепиано. В эти же годы завязывается и знакомство с В. Маяковским. В сборнике футуристов «Весеннее контрагентство муз» рядом со стихами Н. Асеева, К. Большакова, Д. и Н. Бурлюков, В. Маяковского, Б. Пастернака, прозой Д. и Н. Бурлюков, «деймами» «Снезিনি» В. Хлебникова, рисунками А. Лентулова и В. и Д. Бурлюков — «Сочинение для скрипки и фортепиано» Н. Рославца². В том же сборнике, оформленном А. Лентуловым, помещен цикл «Солнцелей с аэроплана» В. Каменского — первый из входящих в него «Полетов» озвучен Рославцем.

1 апреля 1916 года начал выходить журнал «Московские мастера»; среди поэтов — Н. Асеев, К. Большаков, Д. и Н. Бурлюки, В. Каменский, Б. Лившиц, В. Хлебников, образительное искусство представляли М. Сарьян, И. Машков, А. Лентулов, А. Куприн, П. Кузнецов, П. Кончаловский, Д. и В. Бурлюки и др.³ В этот пестрый круг, в кото-

димирович (1893—1930) — поэт, художник. Один из создателей русского футуризма, возглавлял литературную группу «ЛЕФ». Брюсов, Валерий Яковлевич (1873—1924) — поэт, теоретик стиха, вождь русского символизма.

¹ Соответственно: Музыка. 1913. № 114. С. 79; 1911. № 10. С. 238; 1911. № 53. С. 1201; 1911. № 54. С. 1230.

² Весеннее контрагентство муз. М., 1915. С. 70—71.

³ Асеев, Николай Николаевич (1889—1963) — поэт, входил в литературные группы футуристов «Лирика», «Центрифуга», затем в ЛЕФ. Бурлюк, Николай Давидович (1890—1920) — поэт, художник, футурист. Брат В. Д. и Д. Д. Бурлюков. Расстрелян. Бурлюк, Владимир Давидович (1886—1917) — художник-футурист. Брат Н. Д. и Д. Д. Бурлюков. Пастернак, Борис Леонидович (1890—1960) — поэт, писатель, переводчик. Входил в футуристскую группу «Центрифуга», затем в ЛЕФ. Лившиц, Бенедикт Константинович (Наумович) (1886—1938) — поэт-футурист, переводчик. Расстрелян. Хлебников, Велимир (Велемир; настоящее имя: Хлебников, Виктор Владимирович) (1885—1922) — поэт, один из основателей и теоретиков русского футуризма. Сарьян, Мартирос Сергеевич (1880—1972) — художник, участвовал в выставках «Голубая роза», «Мир искусства», «4 искусства» и др. Машков, Илья Иванович (1881—1944) — художник, один из инициаторов создания «Бубнового валета». Куприн, Александр Васильевич (1880—1960) — художник, один из основателей общества «Бубновый валеет». Кузнецов, Павел Варфоломеевич (1878—1968) — художник, один из организа-

ром преобладали футуристы, попал и Рославец¹. Композитор дружил с Аристархом Лентуловым и Василием Каменским², его имя упоминалось в переписке Михаила Матюшина и Казимира Малевича (см. ниже). Своим сподвижником назвал Рославца в 1921 году Велемир Хлебников³.

Особенно тесно композитор был связан с Казимиром Малевичем и Василием Гнедовым. Как сообщил автору Н. И. Харджиев, Рославец работал с Гнедовым над оперой «Семигорбый верблюд», которая должна была войти в программу театра «будетлян»⁴. Друзья написали либретто весной 1914 года в Ялте, где оба лечились от туберкулеза. Опера должна была быть поставлена в Париже, но война разрушила эти планы.

К изданиям нового искусства, связанным с именем Рославца, принадлежал журнал «Супремус». Как свидетельству Н. И. Харджиева, К. Малевич, готовивший его публикацию в 1916 году, включил в число сотрудников и своего друга-композитора⁵.

Социальная защита

Клан Ланговых, которому столь многим был обязан Рославец, оказался совершенно неприемлемым для «пролетарских музыкантов». Рославцу, как и другим «попутчикам» из АСМ, приходилось тщательно маскироваться. Тщетная предосторожность — уничтожение АСМ было неизбежно. Но до 1924 года, стремясь уберечь свое дело от ревнителей чистоты классового происхождения, композитор пытался замаскировать свою биографию, стилизовать ее, затушевывая и скрывая нежелательные факты. Этим и объясняется то, что целое десятилетие выпало из автобиографии Рославца. Необходимость подобной мимикрии и социальной защиты подчеркивают слова из жизнеописания композитора:

«Как видел читатель из моей краткой автобиографии, мое происхождение и моя трудовая жизнь не могут дать поводов отнести меня к

торов выставки «Голубая роза» (1907). Кончаловский, Петр Петрович (1876—1958) — художник, один из членов-учредителей и председатель общества «Бубновый валет».

¹ Реклама журнала искусств «Московские мастера» публиковалась в журнале «Музыка» (1916. № 253. С. 238).

² См.: *Каменский В.* Путь энтузиаста // Сочинения. М., 1990.

³ См.: *Парнис А. Е.* О метаморфозах мавы, оленя и воина. К проблеме диалога Хлебникова и Филонова // *Парнис А. Е.* Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911—1998. М., 2000.

⁴ «Будетлянин» — перевод слова «футурист», принадлежащий В. Хлебникову.

⁵ См. также: Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Т. 1. С. 96.

классу “эксплуататоров”. По всем социальным признакам я, как говорится, “пролетарий умственного труда”»¹.

Оценка РАПМ творчества Рославца как «продукта гниения буржуазного творчества»², упомянутая в автобиографии, не выходила еще за рамки парламентской речи — в дальнейшем Рославцу пришлось испытать глумления, сравнимые с травлей М. Булгакова, Б. Пильняка, Е. Замятина, «крестьянских поэтов», деятелей «Перевала», развернувшейся в 1920—1930-е годы³. Опасность, грозившая Рославцу, была реальной: родство с Ланговыми — меценатами, владельцами дома и склада в Москве, коллекции картин, могло самым роковым образом сказаться на судьбе композитора. Потому-то он и обошел полностью вопрос о своей жизни и деятельности в 1910-е годы в автобиографии, невольно или намеренно введя в заблуждение критиков и исследователей своего творчества.

¹ Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 137.

² Там же. С. 137.

³ Булгаков, Михаил Афанасьевич (1891—1940) — писатель, драматург. После травли и запрета к постановке пьес обратился в 1929 году к членам правительства, в том числе — к Сталину, с просьбой разрешить выехать за границу. Пильняк (настоящая фамилия: Вогау), Борис Андреевич (1894—1938) — писатель. Расстрелян. Замятин, Евгений Иванович (1884—1937) — писатель, покинул СССР в 1932 году после долгой травли и запрета произведений. «Перевал» — литературная группа, возникшая в 1923 году при журнале «Красная новь». Эстетическая платформа «Перевала» оформилась в конце 1920-х годов в работах Д. А. Горбова, А. З. Лежнева, развивавших некоторые идеи А. К. Воронского. Реакция «Перевала» на вульгаризаторство рапповцев, рационализм левовцев и конструктивистов проявилось в выдвинутых «Перевалом» принципах «искренности», «интуитивности» творчества.

Музыка и революция

«**М**оя революционная, советская и общественная деятельность на виду у всех, так что нет надобности говорить о своей политической “платформе”», — утверждал Рославец в автобиографической заметке¹.

Действительно, сразу же после Февральской революции 1917 года композитор выдвигается в первые ряды деятелей культуры. В 1920-е годы Рославец — участник напряженнейшей борьбы на музыкальном фронте. Этот период его жизни и творчества отражен в различных документах — мандатах, справках, удостоверениях, послужном списке композитора, объявлениях и афишах митингов, диспутов, концертов и встреч. Однако разобрав этот ворох бумаг, казалось бы, полно документирующих активную общественно-политическую деятельность композитора, исследователь обнаруживает новые лакуны в биографии Рославца.

Елец. Рославец-эсер

Сентябрь 1917 года. Рославец — в Ельце. Его имя фигурирует в открытке К. Малевича, адресованной М. Матюшину: 29 сентября художник сообщает другу разные новости, упоминая и Рославца, «который живет в Ельце Орловской губернии, открыв музыкальную школу»². Рославец выступает в роли директора, преподает теорию композиции и скрипку, о чем свидетельствуют афиши и программы школы³. В декабре 1919 года Рославец становится председателем Елецкого Совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов⁴. Сохранилось удостоверение от 31 января 1918 года:

¹ Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 137.

² ГТГ. Ф. 25. Ед. хр. 9. Л. 22. Дата установлена по штемпелю. Впервые опубликовано в книге автора «Nikolaj Andreevič Roslavac und die Kultur seiner Zeit». S. 39.

³ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 1—2.

⁴ Там же. Ед. хр. 89. Л. 28—29; Ед. хр. 95. Л. 4 об.

«Предъявитель сего председатель Елецкого Центрального Исполнительного Комитета Н. А. Рославец делегируется во все народные коммисариаты за получением инструкций...»¹.

Николай Андреевич и Наталья Алексеевна Рославцы ведут в Ельце огромную культурно-просветительскую работу по линии Наркомпроса, организуют, в числе прочего, праздники, рабочие хоры и народную театральную студию, проводят народные концерты, выступают в печати — «Советской газете», которую редактирует Наталья Алексеевна, проявившая едва ли не большие организационные способности, чем ее муж. Жители Ельца с благодарностью вспоминают Рославцев, по инициативе которых в городе был открыт Народный университет².

Однако почему-то Рославец не описывает эту столь плодотворную и успешную деятельность в своей официальной автобиографии — сообщенные им в печати сведения о бурных 1917—1918 годах еще более скудны, чем опубликованная композитором информация о дореволюционном периоде. Что же на сей раз пришлось скрывать Рославцу?

Ответ дает еще один, ранее неизвестный, рукописный вариант его жизнеописания — «Краткая автобиография композитора Ник. А. Рославца» (см. илл. 12). В этом документе композитор сообщает долгое время утаиваемые факты:

«Февральская революция застает меня в деревне под Москвой, где я и начинаю револю[ционную] работу среди крестьян. Вскоре я попадаю в г. Елец в качестве Директора Муз[ыкальной] школы. В Ельце, в качестве депутата от “Союза трудовой интеллигенции” попадаю в Совет Раб[очих], Крест[ьянских] и Солд[атских] депутатов в качестве члена Совета. Вскоре вступаю в местную организацию с-р. [партия социалистов-революционеров — М. Л.]. Во время Октябрьской революции, вразрез с линией своей партии, веду пропаганду среди рабочих за захват власти и разгон меньшевистско-эсеровск[ого] Совета. Вместе с группой революц[ионных] рабочих организую Красную Гвардию. В декабре захватываем власть, разгоняем старый Совет и организуем новый, “большевистский”, председателем которого рабочие избирают меня. Организация с-р. судит меня и исключает из партии. Примыкаю к лев[ым] с-р. и в Ельце организую партийную организацию лев[ых] с-р., в которой состою председателем. После лево-эсеровского бунта в Москве выхожу из партии, где схожусь с группой тов. Закса, с которой работаю над организацией партии “народников-коммунистов”, которая вскоре вливается в РКП(б)»³.

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 89, л. 30.

² Общественно-организационной деятельности Рославца в Ельце посвящена работа Л. И. Подмарковой «Н. А. Рославец — композитор, педагог, общественный деятель» (Елец, 2002).

³ Рукопись. Впервые опубликована в немецком переводе в книге автора «Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit». S. 40. РКП(б) — Российская коммунистическая партия (большевиков).

Эсеровское прошлое надо было скрывать еще тщательнее, чем происхождение из зажиточной семьи, грозившее зачислением в «лишенцы», — с тех пор, как 14 июля 1918 года эсеры и меньшевики были исключены из Советов, одна принадлежность к партии эсеров могла привести в лагерь или даже послужить основанием для расстрела — достаточно вспомнить судьбу Марии Спиридоновой и других лидеров левых эсеров¹. А Рославец возглавлял елецкую организацию эсеров!

Всерабис. Выход из партии

9 января 1919 года Рославец был назначен председателем Правления Московского губернского отделения Всерабиса. Композитор — член ЦК Всерабиса, заведующий его культурным отделом². Как председатель Бюро Композиторского коллектива Всерабиса он выступал в 1920-м на митинге с докладом. Это обстоятельство особенно подчеркивалось писавшими о творчестве композитора в 1920-х годах — «организатор звуков», Рославец был одним из организаторов профессионального союза композиторов³.

Руководящая деятельность Рославца во Всерабисе прекратилась в 1921 году, когда композитор пошел на в высшей степени необычный и рискованный шаг — 3 января написал заявление о своем выходе из РКП (сопровождаящие это действие обстоятельства будут рассмотрены ниже). Одновременно Рославец послал заявления во фракцию РКП при Московском губернском отделении Всерабиса и при ЦК Всерабиса, в которых сложил свои полномочия как член Правления, заведующий культурным отделом и член ЦК Всерабиса, а также как член Пленума МГСПС — Московского губернского совета профессиональных союзов, и Московского Совета рабочих депутатов⁴. Закамуфлированное расхожей ходульной революционной фразеологией тех лет, заявление Рославца о выходе из партии — лучшее доказательство того, что профессиональные интересы он ставил превыше всего, жертвуя должностями, званиями и реальной властью. Выход композитора из партии поставил его — одного из создателей Всерабиса — вне руководства этой организации. Потеря этого поста в дальнейшем чрезвычайно трагично отозвалась в судьбе Рославца — его место заняли противники истинной музыкальной культуры, которые не преминули воспользоваться своей властью.

¹ Овруцкий А., Разгон Л. Террор угнетенных и террор победителей // Родина. 1990. № 5. С. 37. Спиридонова, Мария Александровна (1884—1941) — одна из лидеров левых эсеров. Расстреляна.

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 95. Л. 4 об.

³ Браудо Е. «Организатор звуков». Н. Рославец // Вестник работников искусств. 1925. № 2. С. 14.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 2—3.

Пролеткульт, АСМ

Рославец — активный деятель Пролеткульта, заведующий репертуарно-издательской секцией его музыкального отдела¹. В апреле 1920 г. он становится членом Московского совета рабочих и крестьянских депутатов, представляя Всерабис². Принадлежность к Пролеткульту послужила одним из оснований для ожесточенных нападок на композитора, не прекращавшихся вплоть до «перестройки».

К этому времени начинается и деятельность Рославца в составе АСМ — Ассоциации современной музыки. 17 октября 1919 года композитор получает удостоверение, подписанное тогдашним заведующим Музыкального отдела Наркомпроса Артуром Лурье:

«При МУЗО НКП образована АСМ, которая имеет своей целью

- а) изучение музыкального творчества современности
- б) пропаганда современной музыки
- в) издание сочинений членов ассоциации и т.д.

Основной состав АСМ состоит из группы композиторов (Ячейки), в которую для творческой работы Вы и привлекаетесь³».

Харьков

В мае 1921 года Рославец становится профессором Харьковской Музыкальной Академии, а затем — Музыкального Института по кафедре свободного сочинения и специальной инструментовки, занимает должность ректора института. Тогда же его назначают заведующим отделом художественного образования Главпроффорба Наркомпроса Украины⁴. Рекомендация, написанная проф. Левенштейном, разъясняет вопрос о принадлежности Рославца к партии:

«Настоящим рекомендую и выставляю кандидатуру на должность зав. отделом худ[ожественного] обр[азования] т. Николая Андреевича Рославца. Т. Рославец — один из виднейших московских работников в области образования, в высшей степени энергичный и ценный работник, великолепный организатор и в то же время человек очень культурный.

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 89. Л. 32. Пролеткульт — литературно-художественная и культурно-просветительская организация, возникшая перед Октябрьской революцией. Период наибольшей активности — 1917—1920 годы. Пролеткульт провозгласил задачу формирования пролетарской культуры путем развития творческой самостоятельности пролетариата, призывал к объединению трудящихся, стремящихся к художественному творчеству и культуре. В 1925 г. вошел в профсоюзы. Прекратил существование в 1932 году.

² Там же. Ед. хр. 89. Л. 33—34, 42.

³ Там же. Ед. хр. 92. Л. 1. НКП, Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения.

⁴ Там же. Ед. хр. 95. Л. 4 об. Главпроффорб — Главное управление профессионального образования.

Т. Рославец — один из выдающихся композиторов нашего времени и, давая свое согласие выставить свою кандидатуру, он оговаривает себе условия работы, при которых он мог бы не прерывать своей композиторской деятельности, из-за которой он после окончания гражданской войны оставил партию...»¹

Известно, что в Харьков Рославец попал не позднее мая 1920 года: так, 27 мая 1920-го Центральное управление Чрезвычайной комиссии Украины по борьбе с контрреволюцией, спекуляцией и преступлениями по должности при Совете народных комиссаров выдало композитору удостоверение в том, что он «проживает в доме по Епархиальной, 5, и имеет малый кабинетный рояль фабрики Шредер (без номера)»² — без подобного удостоверения рояль подлежал реквизиции.

В «Краткой автобиографии» Рославец уточняет обстоятельства харьковского периода:

«...еду в Харьков к жене и там заболеваю воспалением легких, а затем тяжелым нервным расстройством. Под влиянием болезни выхожу из партии ВКП(б) в 1921 году...»

Сам по себе выход из большевистской партии — явление отнюдь не исключительное в первые годы после Гражданской войны. Однако позже — в эпоху сталинизма и застоя — факты выхода из партии отрицались либо тщательно замалчивались. Случай Рославца — подтверждение тому: характерно, что документы, связанные с выходом композитора из РКП были скрыты до 1990 года в спецхране. Партийная принадлежность композитора и его выход из РКП не упомянуты ни словом в архивной справке № 854/8-3/22 от 3 ноября 1987 года за подписью директора РГАЛИ Н. Б. Волковой и заведующей отдела использования О. В. Рожковой, выданной Е. Ф. Рославец. Лишь после того, как эти материалы были подняты из закрытых фондов и внесены в опись личного архива Рославца, автору удалось ознакомиться в январе 1991 года с таинственным делом № 94, содержание которого ранее не раскрывалось даже в архивной описи. В деле находится черновик заявления Рославца, адресованного в райком РКП:

«Моя профессия, — писал он 3 января 1921 года, — музыкант-композитор. С начала февральской революции я оставил искусство, чтобы принять активное участие в революции и с этой целью вступил в партию с.-р. (1917) и затем в РКП (1918), под знаменем которой работал до последнего момента. Ныне в связи с окончанием Гражданской войны и переходом партии к мирному строительству я считаю своим нравствен-

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л. 1.

² Там же.

ным долгом перед новым обществом всецело направить все свои силы на творческую работу в области музыкального искусства, где я чувствую себя наиболее сильным и нужным и где я обладаю не только большими специальными познаниями, но и большим творческим опытом.

К сожалению, как известно, творческая работа в области искусства ни в коей степени не может быть совмещена с работой партийно-политической, она требует от художника прежде всего полной свободы в распоряжении своим временем и даже местом своей работы, что, естественно, не может быть доступно члену партийной организации, всецело находящемуся в распоряжении своих партийных органов.

В силу вышеизложенных обстоятельств настоящим заявляю о выходе из числа РКП, будучи твердо убежденным, что эта жертва моя, которую я приношу делу искусства и культуры, будет на пользу пролетариата и его партии, которой я до сих пор служил и которой буду служить впредь, даже находясь формально и вне ее рядов»¹.

Москва

В 1923 года Рославец обосновывается в Москве, где становится политредактором Главного репертуарного комитета при Главлите НКП РСФСР, а в 1924-м состоит в Госиздате в должности заведующего политическим отделом². На должности политредактора ему удается удержаться до 15 января 1930-го и освободиться по собственному желанию³. В это время Рославец живет в Леонтьевском переулке, д. 22, кв. 3. В 1928 году композитор становится преподавателем Музыкальных вокальных курсов им. Стравинского, затем — Первого Московского музыкального политехникума⁴. 15 января 1930 года композитор на короткое время — до 31 сентября 1931 года — назначается музыкальным консультантом Мособллита (освобожден по собственному желанию), а в феврале 1930 года становится заведующим музыкальной издательской секции Театро-Кино-Печати — с этой должности его увольняют в мае того же года «за допущенные политические ошибки»⁵. Последним местом работы композитора было Московское городское управление по контролю за зрелищами и репертуаром, куда он был зачислен 15 декабря 1936 года и освобожден по собственному желанию 1 мая 1938-го⁶. К этому времени, согласно П. В. Теплову, в отношении Рославца готовилась политическая

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 1. Впервые опубликовано в немецком переводе: *Lobanova M. Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit.* S. 45.

² Главлит — Главное управление по делам литературы и издательств. Госиздат — Государственное издательство.

³ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 95. Л. 4. об.

⁴ Там же. Ед. хр. 89. Л. 45—47, 49.

⁵ Мособллит — Московское областное управление по делам литературы и издательств.

⁶ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 95. Л. 4 об., 6, 9.

репрессия (см. выше). Ожесточенная травля, преследования, механизмы политико-идеологического террора, которым был подвергнут Рославец, фактическое лишение композитора права на профессию будут подробно описаны в дальнейшем.

Рославец и зарубежье

Особый вопрос составляет пребывание Рославца за границей. Работая в системе Всерабиса, Рославец мог бывать в командировках, достаточно часто организуемых этим учреждением. Как один из лидеров АСМ, Рославец также мог развивать зарубежные контакты. Прямых свидетельств о пребывании Рославца за рубежом мало. Известно, что 26 марта 1937-го композитор прибыл на пароходе в Константинополь, о чем сообщил на следующий день М. В. Филипповой. 27 марта того же года пароход отплыл в Грецию¹; сохранились фотографии, запечатлевшие там композитора. Какой была поездка, неизвестно, но сохранившиеся документы создают впечатление, что она имела скорее развлекательный, чем деловой характер. «Афины — Москва, 1927» — эта пометка выставлена в конце фортепианного трио № 4².

Вне сомнения, связи Рославца с зарубежьем были гораздо более значительными. Его произведения издавались Музсектором Госиздата совместно с «Universal Edition». АСМ организовывала концерты, в которых звучали композиции Рославца. Так, «Современная музыка» информировала своих читателей о том, что 1 и 6 ноября 1924 года состоялись два концерта под заголовком «Neue russische Musik» в Вене, — во втором из них прозвучала одна из виолончельных сонат Рославца³. В 1925-м тот же журнал поместил краткую заметку:

«Нью-йоркская “Лига композиторов” предполагает посвятить один из своих концертов этого сезона исполнению произведений Н. Я. Мяковского, С. Е. Фейнберга и Н. А. Рославца...»⁴.

Из статей и теоретических разработок Рославца, хранящихся в архивах, становится ясно, что он глубоко и всесторонне знал музыку своих современников. В парижском письме Л. Л. Сабанеева от 13 декабря 1926 года упомянута помощь, которую оказал автору письма Дариус Мийо. В том же письме Сабанеев сообщает: Мийо «приветствовал Ваши сочи-

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 81. Л. 2.

² Там же. Ед. хр. 9. Л. 53. О первоначальной неверной атрибуции этого произведения в описи и картотеке РГАЛИ см. ниже.

³ Современная музыка. Вып. 6. М., 1924. С. 161.

⁴ Современная музыка. Вып. 7. М., 1925. С. 44. Фейнберг, Самуил Евгеньевич (1890—1962) — пианист, композитор, педагог.

нения, кажется, он с Вами виделся и в Москве». Сабанеев пишет о своих намерениях в первую очередь пропагандировать камерные произведения Рославца, упоминая «квартет и трио», а также «сонату», которую он «дал учить одному виолончелисту»¹. Совершенно очевидно, что друг Рославца увез за рубеж несколько его произведений. Согласно наведенным автором справкам, в фондах Национальной библиотеки Франции, приобретшей часть архива Л. Л. Сабанеева, нет рукописей музыкальных сочинений Рославца; отсутствуют они и в фонде Сабанеева, находящегося в нью-йоркском Архиве Бахметьева. Однако не исключено, что их следы еще обнаружатся. Л. Сабанеев также упоминает в письме Рославцу, что свою деятельность он намерен развернуть прежде всего в Париже и Нью-Йорке². Известно, что примерно в то же время эмигрировал прекрасный пианист П. И. Ковалев, пропагандировавший сочинения Рославца, — ему посвящена Пятая фортепианная соната. Возможно, и он увез за границу какие-то рукописи мастера.

Племянница композитора, Е. Ф. Рославец, сообщила автору этих строк, что первая жена Рославца, Наталья Алексеевна, помогшая Сабанееву выехать из Советской России, пыталась уговорить Рославца эмигрировать. Композитор отказался, приняв свою судьбу.

Рославец и «мировой сионизм»

К политико-идеологическим обвинениям, применяемым по отношению к Рославцу с конца 1920-х годов, в конце 1960-х добавилось новое: «связь с мировым сионизмом». Об этом сообщила автору Е. Ф. Рославец в письме от 22 июня 1987 года:

«Директор музея им. Глинки Екатерина Николаевна Алексеева проявила большую заинтересованность к творческому наследию Н. А. [Рославца — *М. Л.*]. Мы с ней переписывались.

В 1967 г. я была в музее. Алексеева вызвала своего сотрудника по фамилии Киркор. Сказали, кто я и по какому вопросу. Киркор сказал: «Что вы хотите? Пусть кто хочет исполняет музыку Рославца. Но музыка Рославца враждебна для народа».

Тут же бесцеремонно отвернулся от меня и почти на ухо стал шептать Алексеевой. Я уловила: «Сабанеев и Израиль». Потом говорит мне: «Сабанеев не авторитет» (я ссылаясь на ст[атью] Сабанеева) <...> Я просила разрешения ознакомиться с картотекой Н. А. [Рославца — *М. Л.*] — Киркор не разрешил».

На каком основании имена неевреев Сабанеева и Рославца связывались с Израилем? АСМ пропагандировала в СССР и за рубежом со-

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 86. Известно, что Д. Мийо приезжал в Москву весной 1926 года, где дал концерт в зале ГАХН.

² Там же.

чинения многих представителей «еврейской композиторской школы»: Михаила Гнесина, Александра Крейна, Самуила Фейнберга, Иосифа Шиллингера и др.¹. Нелишне напомнить о том, что Сабанеев издал за рубежом книгу «Die nationale jüdische Schule in der Musik» (Wien; Leipzig, 1927). Согласно советской идеологии, связи Сабанеева с «израильскими кругами» подтверждала и другая его книга, «Modern Russian Composers» (London, 1927), поскольку фигурировавшие в ней представители все той же «еврейской композиторской школы», по официальной конспирологической теории, поддерживались этими кругами.

В своем письме Е. Ф. Рославец упомянула дополнительное обстоятельство, должное укрепить подозрения советского официоза в «связях Рославца с мировым сионизмом»: 11 августа 1966 года скрипач Михаил Гольдштейн, покинувший СССР в 1964-м, обратился к любимому ученику Рославца, П. В. Теплому, выразив свое восхищение творчеством его учителя, а также глубокое негодование в отношении официальной советской музыкальной политики, вычеркнувшей имя Рославца из истории отечественной музыки. В своем письме, автоматически подвергнутом перлюстрации, М. Гольдштейн, пропагандировавший творчество Рославца за границей, настаивал на необходимости официальной реабилитации имени и творчества Рославца в СССР.

Последствия первой попытки реабилитировать Рославца, предпринятой в 1967 году, племянница композитора описала в упомянутом письме:

«Тогда же была в Союзе композиторов. Хренников не принял. Принял Васканын, проиграл некоторые вещи Н. А. [Рославца — М. Л.] и сказал: “Заслуживает внимания”. А в назначенный день меня не принял.

Не была принята депутатом В[ерховного] С[овета] РСФСР — секретарем Правления Союза композиторов РСФСР Новиковым.

Не была принята в Московском Союзе композиторов Мурадели.

По совету Юлии Сергеевны Глазуновой я отправилась с подробным заявлением в редакцию газеты “Известия”. Просила напечатать статью о Н. А. [Рославце — М. Л.]. Редакцию посетила 26/IV-67 г., была на приеме у Решетилова. Отказали, сославшись на то, что [смогут рассмотреть заявку — М. Л.], если будет материал от Союза комп[озиторов].

Писала статью о Н. А. [Рославце — М. Л.] Ю. С. Глазунова. Не пропустили.

В то же время (в пику мне) в “Литературной газете” за 9/VII-67 вышла статья “Ленин и культура”, автор Яков Страчков. Бичевали Пролеткульт <...> Ведь Н. А. [Рославец — М. Л.] был пролеткультовец».

Абсурдный порочный круг замкнулся: обвинение в «связях с мировым сионизмом» было дополнено идеологическим ярлыком «враждебность принципам ленинской культурной политики».

¹ Крейн, Александр Абрамович (1883—1951) — композитор.

Музыкальная драма 1920-х: действующие лица, завязка действия

Рославец — ведущий деятель Ассоциации современной музыки (АСМ) — стал одной из центральных фигур драмы, разыгравшейся в 1920-х годах. Чтобы понять трагедию композитора и его сподвижников, необходимо объективно рассмотреть многие обстоятельства социально-культурной жизни страны, основательно проанализировать документы эпохи. Описание истории длительного конфликта, травли и преследований, которым подвергся композитор, надо начать с анализа основных деклараций конфронтирующих группировок, важнейших полемических выступлений их лидеров — именно они позволят ответить на вопросы, долгое время замалчиваемые отечественной историей музыки, остававшиеся вне поля зрения академической западной науки, а затем — заболтанные и ушедшие в никуда в годы «перестройки»:

Были ли репрессии в музыкальной культуре 1920—1930-х годов? Если да, то каковы были их основные механизмы, кто им подвергался, кто был их инициатором и основным виновником?

Ответы на эти вопросы позволяют понять, чем объяснялось длительное упорное замалчивание жизни и творчества Рославца в советских учебниках по истории отечественной музыкальной культуры, в справочных изданиях и исследованиях. Они же прольют свет на механизмы травли, дискредитации и уничтожения конкурентов, шельмования их как инакомыслящих, чуждых официальной культуре, известные по одиозным кампаниям 1936 и 1948—1949 годов. Именно в 1920-х сформировалась система культурно-идеологического террора, ассоциирующаяся с директивными статьями в «Правде» («Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь») и Постановлением 1948 года. Идеологи «пролетарского террора» многие десятилетия праздновали свой «пир победителей»: именно их имена олицетворяли «лучшее в советской музыкальной культуре» и восхвалялись во всех официальных документах. Позднее, отступив в тень, они любой ценой пытались уйти от ответственности, затирая следы, уничтожая свидетельства, клеветца на свои жертвы и даже пытались спрятаться под маской «жертв репрессий».

АСМ

Деятельность АСМ и ее лидеры крайне тенденциозно освещались в советских исследованиях и вузовских учебниках. «Критика» АСМ выкристаллизовалась в рамках РАПМ, была сформулирована и насаждалась ее идеологами, пришедшими в 1930-е годы к власти. Приведем характерные выдержки из опубликованных в 1970 году трудов классика советского музыкознания, Ю. В. Келдыша — непримиримого врага Рославца, одного из лидеров РАПМ, автора ее важнейших манифестов:

«В 1919 году при МУЗО Наркомпроса организовалась Ассоциация современной музыки, которая ставила своей задачей стимулирование и пропаганду новых теоретических исканий в области музыкального искусства. Однако эта организация не стала популярной среди композиторов и не завоевала должного авторитета. Это в значительной мере было связано с личностью непосредственно ее возглавлявшего руководителя МУЗО А. Лурье — эстетствующего декадента, эклектичного, но с претензиями на новаторство и оригинальность. Своим служебным положением Лурье пользовался для саморекламы и для поддержки подобных ему музыкальных авантюристов, прикрывавшихся громкими, мнимо революционными декларациями, о коренном обновлении языка и форм современной музыки»¹.

«Вслед за пролеткульговскими вульгаризаторами некоторые идеологи АСМ полностью отвергали классическое наследие, требуя решительного и безоговорочного разрыва со всеми традициями прошлого. Особенно показательны в этом отношении писания Н. Рославца, взгляды которого находились в полном соответствии с его творческой деятельностью как композитора. Если в своем творчестве Рославец безуспешно пытался опрокинуть все сложившиеся нормы музыкального мышления, претендуя на роль русского Шёнберга, то его статьи служили образцом грубейшего вульгаризаторства, прикрываемого демагогической “левой фразой”»².

Чем же была в действительности Ассоциация современной музыки, какие цели она преследовала? Задачи объединения были сформулированы в статье, сопровождавшей «второе рождение» ассоциации:

«По инициативе группы московских музыкантов при Российской Академии художественных наук организовалась Ассоциация современной музыки, главной задачей своей деятельности ставящая содействие всеми мерами распространению новой музыки, русской и иностранной. Ассоциация состоит из действительных членов и из

¹ *Келдыш Ю. В.* Советское музыкальное строительство в первые годы после Октября // История музыки народов СССР. М., 1970. Т. I. С. 57. Келдыш, Юрий (Георгий) Всеволодович (1907—1995) — музыковед, педагог, один из идеологов РАПМ.

² *Его же.* Пути развития советской музыкальной культуры в 20-х и начале 30-х годов // Там же. С. 138.

членов-исполнителей. При ней работают две комиссии: концертная и комиссия по изданию сборников Ассоциации. Ассоциация предполагает возможно шире развивать свою деятельность, для чего вступает в связь с русскими и иностранными организациями, имеющими целиком или частично одинаковые с ней задачи. В частности, она вступает в связь с Интернациональным обществом современной музыки, как с целью получения нотного материала для своих исполнений из-за границы, так и с целью наиболее широкого ознакомления зарубежных стран с творчеством современных композиторов Советской России»¹.

С 1924 года выходит временник Ассоциации современной музыки при РАХН — «Современная музыка» (ответственный редактор — В. В. Держановский, редакторы — В. М. Беляев и Л. Л. Сабанеев)². Временник публиковал сведения о крупнейших мастерах современной отечественной и западной музыки — Бартоке и Стравинском, Хиндемите и Прокофьеве, «Шестерке», Мяковском, Рославце (некоторые композиторы предоставляли свои автобиографии³), отражал текущие события, в первую очередь — премьеры сочинений, давал обзоры концертной, культурной и общественной жизни, помещал проблемные статьи.

В манифесте АСМ — статье Л. Л. Сабанеева «Современная музыка» — сформулированы взгляды ассоциации на проблемы музыкального творчества, его задачи:

«Современная музыка есть музыка, создаваемая в современную эпоху, — и только. Это — творчество, приносящее с собой нечто новое, нечто убежденно отличное от прежнего, будь то новая плоскость переживаний или же новые технические ресурсы. Это — поле исканий и обретений; иногда порой одних исканий без обретений, но уже тем существенных и важных, что они жертвенны по своей природе, что, не будучи сами достижениями, они ведут к достижениям других, более счастливых. Причудливы пути творческой мысли — внесение нового и яркого, ценного в одной области, нередко сопутствуется редукцией в других планах, а потом эти забытые элементы вновь возрождаются, поражая своей восстановленной в ощущении яркостью. Современная музыка никогда не есть творчество вчерашнего дня — она или творчество грядущего дня, или же освеженное восстановление более старого, эстетически забытого, воспринимаемого как новое.

В ней хранится пульс музыкального творчества и жизни вообще. Ведь если бы этот таинственный стимул к вечному изменению, вечной жажде сказать новое и по-новому не существовал в искусстве, то всякое творение бы исчезло: ведь в музыкальной литературе вполне достаточно гениальных творений, уже сочиненных, — зачем же это вечное,

¹ Ассоциация современной музыки // Современная музыка. Вып. 1. М., 1924. С. 19.

² Беляев, Виктор Михайлович (1888—1968) — музыковед.

³ По просьбе редакции была написана цит. статья «Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве, «Автобиография» Б. Бартока (Современная музыка. Вып. 7. М., 1925) и др.

новое пополнение мировой сокровищницы творчества? Точка приложения творчества в том, что мы называем *современной музыкой*, в той музыке которая дает мировому запасу творчества, а не берет из него сама, — что так характерно для эпигонства.

Эта современная музыка не обретает какого-либо единого направления. Те пути, которыми говорятся новые слова, слишком различны между собой, и в сфере современности мы найдем не только различие вкусов и оценок, но и непримиримые противоположности. Тем не менее это вполне естественно, и если вкусовая оценка отдельным лицом всей совокупности музыкального новаторства может быть и неосуществима из-за персональных расхождений вкусов, то теоретически вполне мыслимо признать высочайшую ценность за всяким явлением, приносящим новое в творение. В настоящий момент современная музыка представляет собою особенное разнообразие направлений работы творческой мысли. Тут проявляется и продолжающаяся по наследию от недавнего прошлого разработка богатств свободной гармонии, и реакция против ритмической аморфности последних этапов развития музыкального сознания, и протест против многозвучия послевагнеровского наследия, и искания декоративных методов, и ультрахроматические идеи, и попытка синтеза современности со старыми, доклассическими элементами. Пытаться все это привести к единому техническому знаменателю — бесплодно и вредно; единственный общий знаменатель — это живой пульс творчества, тут бьющийся горячо и трепетно, ищущий, заблуждающийся и находящийся в процессе своих исканий и в этой борьбе выковывающий могучее здание той новой музыки, которая достойно станет наряду с тем, что уже было создано и найдено ранее в том же процессе исканий и борьбы. Мы равно должны приветствовать сейчас все детали и все “векторы” этого движения, хотя бы личные вкусы каждого из деятелей современной музыки склонялись в ту или иную сторону. Объединенный фронт против эпигонства, прекраснодушия и творческой лени — аналогичный тем фронтам, которые возникли естественно в исторической перспективе в прежние времена, — вот что знаменует Ассоциация Современной Музыки, стремящаяся к захвату максимального количества творческих возможностей и позиций к прочному укреплению на них для будущего движения»¹.

Признание множества языков, существующих в современной музыкальной культуре, протест против косности, эпигонства, враждебного творчеству, призыв к профессиональной терпимости и бережному отношению к творческой индивидуальной манере и одновременно — к наследию, требование профессионализма и творческой активности — все содержание декларации АСМ свидетельствует о демократичности, всыскательности и широте. Другая отличительная особенность АСМ, отраженная в декларации Сабанеева, — поддержка творческой инициативы, даже отличной по устремлениям основоположникам ассоциации. Харак-

¹ Сабанеев Л. Современная музыка // Современная музыка. Вып. 1. М., 1924. С. 1—3.

терна в этом отношении полемика, проводимая АСМ по магистральным направлениям современной теории, — особенно споры Л. Сабанеева и Г. Конюса по вопросам метротектонизма, вынесенные в 1924 году на страницы журнала «Музыкальная культура». Характерно и то, что этот журнал публикует разработки А. Аврамова, чья теория представлялась достаточно спорной Л. Сабанееву, Н. Рославцу и другим «современникам»¹.

Активный поиск новой художественной формы, отвечающей духовной ситуации тех лет, — требование музыкального «современничества», сближающее его с авангардистскими течениями искусства этой эпохи; протест против рутинности естественно переходит в желание смотреть в лицо животрепещущей современности, вырваться из сжатого пространства кабинетов и салонов. Исчерпанность прежних форм общения со слушателем открыто провозглашается многими деятелями АСМ. В манифесте Н. Рославца «Где русские композиторы?» (1925) сформулировано требование повернуться к жизни лицом, преодолеть барьер отчуждения, возникший между композитором и аудиторией:

«Всякому, кто интересуется русским современным музыкальным творчеством и следит за его судьбами по журналам и газетам, должно казаться, что весь круг этого творчества замыкается не более как тремя-четырьмя именами композиторов, которыми текущая пресса главным образом и занимается.

На самом же деле это не так: наша русская музыкально-творческая область насчитывает вовсе не единицы активных работников. Те “крупнейшие”, о которых говорят и пишут, — суть, так сказать, вехи, указующие пути и направления нашей современной музыки; что же касается “малых сил”, композиторов-массовиков, которыми печать или вовсе не интересуется, или интересуется редко, то их в количественном отношении не только не мало, но пожалуй, слишком много даже на такой огромный союз, как СССР.

Чтобы иметь некоторое представление об общем количестве пишущей композиторской братии, скажем, что только по одной Москве ее насчитывается свыше ста человек! Заметим при этом, что мы совсем не включаем бесчисленных творцов шантанно-кабаретной и иной “фокстротчины”, — мы берем лишь подлинно квалифицированную силу, обладающую техникой своего ремесла, уже так или иначе практически проявившую себя на поприще музыкального творчества.

Где же они, эти русские композиторы? Почему о них ничего не знает русская общественность; и если они, паче чаяния, каким-либо об-

¹ Конюс, Георгий Эдуардович (1862—1933) — музыкальный теоретик, композитор, педагог, создатель теории метротектонизма — учения о строгих метрических пропорциях, возникающих благодаря распространению тактового метра на более крупные построения, называемые «тактами высшего порядка». Аврамов, Арсений Михайлович (1886—1944) — музыкальный теоретик. Фольклорист, композитор; экспериментировал с ультрахроматическим 48-тоновым звукорядом, в области конкретной музыки («Симфония гудков», 1922), «рисованного звука».

разом “угнетены”, то почему они не заявят об этом сами, потребовав к себе общественного внимания?

Представьте, читатель, что вся эта масса московских творцов музыки живет бок о бок с вами, причем живет даже не вразброд, как это было в старину, а вполне организовано и достаточно сплоченно, составляя объединение, именуемое “Всероссийской ассоциацией композиторов”.

Эта “ассоциация” выстроена по типу так наз[ываемых] “научно-художественных обществ”, — типу, довольно распространенному в наше время. Она имеет свой устав, утвержденный правительством, определяющий ее деятельность, права и обязанности членов и т.д.; она даже является почти что официальным органом Наркомпроса, ибо “приписана” к нему и на своей печати имеет наркомпросовский шифр.

Скажем более: “ассоциация”, как композиторское объединение, имеет даже солидный возраст, ибо она преобразовалась (года полтора тому назад) из бывшего “коллектива композиторов” — профсоюзной организации, существовавшей с 1918 года (сначала под названием “союза” композиторов).

Установив факт “жизнесостояния” русских композиторов, я чувствую, что читатель опять хочет вернуться к вопросу: “где же они, эти композиторы”? Почему они так или иначе не проявляют себя на общественной арене, благо они располагают и талантами и кладезем музыкальной премудрости, — т.е. представляют собой солидную культурную силу, пренебрегать которою в наше время отнюдь не приходится?

Увы, на этот вопрос приходится ответить прямым обвинением по адресу композиторской организации в целом.

С момента своего превращения в “ассоциацию” по сей день она занималась больше “вермишелью” пустяковой обыденщины, переполняющей внутреннюю жизнь организации, нежели серьезным общественным делом, к которому ее отзывают и ее устав и сама жизнь.

За исключением небольшого количества публичных “выставок” произведений своих членов да концертных вечеров закрытого характера, организованных “ассоциацией”, ничего больше не приходится вписать в ее актив. Да и эти “выставки” и “вечера” оказались явлением в общественном смысле малоинтересным: обставлены были бедно, организованы плохо, проводились без плана. За исключением самих “демонстрировавшихся”, вряд ли кому нужны были эти публичные и не публичные выступления “ассоциаций”.

Неудивительно, что в результате такой пустопорожней, оторванной от жизни деятельности ассоциации наиболее активные члены ее, не находящие применения своей жизни внутри “ассоциации”, начинают мало-помалу переключиваться в другие, более жизнедеятельные организации, и таким образом “ассоциация” мельчает, сереет и еще более запирается в обывательскую скорлупу.

Во всем этом виноваты, конечно, не отдельные лица, не “правление”, а, повторяем, вся организация в целом. Очевидно, композиторы в массе своей еще “не дозрели” до понимания своего общественного долга и задач, с ним связанных.

Считается аксиомой мнение, что вообще русский художник антиобщественен. Таким его делает прежде всего его “положение в производ-

стве” — положение одиночки-кустаря, где-то в “тихом уголке”, вдали от шума жизни, подобно пауку, тянущему свою художественную нить. Это, да еще среда, в которой вращался художник (мы ведь говорим о “прежних”, новых еще мало), — среда “кружковщины”, богемы, “салона” и т.п. — вот социологические факторы, которые вместе с известными факторами экономическими отлили душевный склад художника весьма монолитно.

Правда, в этом “роке”, тяготеющем над художником, мы можем найти и его оправдание. Но правда и то, что сам художник, переживший грозы и бури революции, не попытался напрячь свою волю, чтобы скинуть с себя путы прошлого, не сумел глубоко вздуматься в происходящий на его глазах процесс перегруппировки общественных сил, не сделал из него соответствующих выводов, не произвел необходимых “переоценки ценностей”, и потому оказался в положении рыбы, вытасненной из воды на берег: жалким, беспомощным, бессильным.

И в этом он безусловно повинен, и здесь нет ему оправдания. Вина его еще более усугубляется тем, что он остался “ветхим Адамом” даже тогда, когда он сознательно захотел организовать себя и себе подобных для общественного бытия. Нельзя преступно пытаться строить новое, не вытравив из своей души глена прошлого — для созидания новых форм жизни нужны новые люди, люди с обновленной идеалами своего времени душой.

Иначе получится один сплошной конфуз, подобно конфузу, случившемуся с нашей композиторской организацией: есть много объединившихся (во имя чего?) людей, есть архи-“революционный” устав, есть печать, одним словом, “есть музыканты и инструменты есть”, а вот “сели на лужок, под липки...” “дерут, а толку нет...”

И не будет никакого толку до тех пор, пока композиторы коллективно не возьмутся, вульгарно выражаясь, за проветривание своих мозгов (пора!) и за решительнейшую перестройку своего быта. Нельзя “баловаться чайком” на невинных заседаниях где-то в укромном уголке на Мясницкой. Надо выйти на эту самую «Мясницкую», чтобы слиться с жизнью, чтобы погрузить себя в самую ее гущу; надо отдать жизни все, что имеешь, и взамен напитаться ее живительными соками. Надо зажечь себя идеалами, к которым лучшая часть современного человечества идет через муки и кровь...

Пока композиторы этого не делают, мы на вопрос: “где они?” будем неизменно отвечать: “их нет”.

Способны ли они на это? Не знаем, подождем, посмотрим.

Композиторы! Работая за своим станком, не “молебствуйте” за ним до тех пор, пока пауки не заткнут вас своей паутиной.

Разорвите паутину профессиональной обособленности, идите в жизнь на кипучую общественную работу, делайте общее дело, отдавая ему все силы и знания.

Помните, что только это сможет спасти вас от неминуемой моральной смерти, которая уже смотрит вам в глаза¹.

¹ *Рославец Ник.* Где русские композиторы? // Вестник работников искусств. 1925. № 4. С. 2—3.

В то же время публикует свою статью «Композиторы, поспешите!» Игорь Глебов. Следуя убеждению «жизнь сейчас важнее искусства», он также призывает преодолеть застой и косность, добиться слияния с современностью, преодолеть «предвзвешенности вкуса», преодолеть разрыв между академической концертной аудиторией и «улицей», кабинетным творчеством и общественной потребностью в музыке¹. Эта остро-дискуссионная статья, подвергшаяся пристальному критическому рассмотрению со стороны Н. Рославца, также выразила потребность композиторов приблизиться к новому слушателю, обрести музыкальную современность. «К новым берегам!» — этот призыв Мусоргского «современничества» дополняет другим его требованием: «Против течения»: слиться с жизнью и принять ее не означало бездумно следовать политической моде, легко усваивая лозунги и механически перенося их в музыкальное «сегодня». Представители «современничества» ни в коей мере не отгораживались от реальности — они искали новых форм ее отображения, адекватной передачи самой сущности эпохи.

Положения первого манифеста АСМ развивались во многих публикациях ассоциации. Так, в другой своей статье под тем же названием «Современная музыка», опубликованной в ежемесячнике Музсектора Госиздата «Музыкальная культура», выходящем под редакцией Н. А. Рославца, Л. Сабанеев размышляет о критериях современности. Критик выдвигает тезис: «музыка не есть идеология», явно полемизируя с «пролетарскими музыкантами», для которых сущность музыки определялась в первую очередь идеологическим, социальным, классовым содержанием. Сабанеев настаивает на недопустимости механического переноса «новой идеологии» в «старую музыку». По его словам,

«никакая наисовременнейшая идеология, если она не переработалась в самой звуковой стихии и не переорганизовала по-новому звуковой мир, не может считаться поощряющей современную музыку. Это “неорганическое” проникновение, которое порождает любопытное явление старой музыки на новые сюжеты, но не порождает новой музыки, “современной”»².

Сабанеев подходит к проблеме с позиций музыкальной социологии и делает вывод о принципиальной множественности манифестаций «современной музыки», зачастую взаимоисключающих и враждебных, отражающих вкусы различных классов и слоев населения. По мысли критика,

¹ Глебов И. Композиторы, поспешите! // Современная музыка. Вып. 6. М., 1924. С. 145—147.

² Сабанеев Л. Современная музыка // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 9.

«современная музыка начинается только с того момента, как новые эмоциональные или идеологические сдвиги достигли самого звукового материала, когда этот материал начинает по-иному организовываться, а не когда он остается косным, а к нему припиливаются новые тексты “современного содержания”. В революционную, скажем, эпоху “современным” искусством явится не искусство на современные темы, а искусство, преобразившее свою технику под влиянием современности и ее идей»¹.

По Сабанееву, критерием современного искусства следует считать языковые средства — «языковую организацию». Характерно, что и Рославец определил свой метод как «новую систему *организации звука*».

Сабанеев обосновал ориентацию «современников» на новейшее искусство и «технический прогресс» в нем, быстрое реагирование на наиболее значительные явления — вне зависимости от «идеологического послания». Тем самым решался и вопрос о длительном, целеустремленном и систематическом воспитании вкуса:

«Задача современности — воспитать будущее звуковое сознание, приготовить для этого сознания должный материал <...> В наших условиях — условиях революционной страны и революционной деятельности — мы под современной музыкой должны понимать музыку для будущего высококвалифицированного пролетарского сознания, заранее предусмотрительно заготавливаемую. Эта музыка нового не может претендовать на немедленное признание со стороны наличных демократических масс. Эти массы недостаточно сознательны, недостаточно квалифицированы и недостаточно даже классово обособлены»².

Эти достаточно высокие требования и задачи, естественно, вызвали недовольство у «пролетарских музыкантов» — авторов примитивных «музыкальных агиток» на злобу дня.

Поиски «музыкальной современности», при всем их различии, предполагали «протест против течений недавнего прошлого». В этой связи Сабанеев упоминает стили Скрябина и Дебюсси, указывая на модели, в полемике с которыми развивался стиль Рославца. Сравнительно западное и советское современничество, критик выделяет «тягу к монументальности, к величественности, к гигантскому» в искусстве послереволюционной России. Вывод этот согласуется с установкой на «монументальную пропаганду» как стиль времени, с поисками большей простоты, крупных форм, ведущимися самыми разными художниками — в том числе, близким Сабанееву Рославцем.

В последнем абзаце статьи сжато сформулирована программа «современничества»:

¹ Сабанеев Л. Современная музыка. С. 10.

² Там же. С. 14—15.

«В тщательном изучении современных достижений музыкального искусства и языка — истинный прогресс и истинное укрепление искусства звуков. Это — необходимое условие для создания искусства нового, рождаемого во всеоружии техники и овладения материалом. Мы должны объявить непощадную войну обскурантизму и звуковому кустарничеству, какими бы оно ни прикрывалось идеологиями, ибо это кустарничество в итоге разрушает какую угодно идеологию. Никогда беспомощный и слабый технически музыкальный язык не сможет создать нового искусства и не сможет конкурировать по впечатлениям с могучими достижениями современной техники звуковой организации. И наша ставка “будущего” должна быть именно ставкой на искусство в высшей степени современное, т[о] е[сть] на искусство во всеоружии тех завоеваний, которых оно достигло в течение всего своего пути — по наш день включительно»¹.

Защита высокого профессионализма, требование мастерства и владения всеми средствами «музыкального прогресса» определили подход АСМ к вопросу о революционном искусстве и музыкальной пропаганде. «Современники» разработали самостоятельный путь, альтернативный курсу РАПМ, ставшему вскоре официальным, поддерживаемым основными партийными и государственными и властными структурами, в том числе тайной полицией. Кто знает, какой была бы советская музыка и ее история, если бы победили не косность и догматизм, а плодотворная альтернатива «современничества».

Важность программных выступлений Сабанеева подчеркивали другие теоретики АСМ. Явно переключается с его статьями программа журнала «Музыкальная культура» — «Наша задачи». Главное назначение журнала —

«всемерная помощь пролетариату в его стремлении овладеть одной из областей мировой культуры — областью музыкальной культуры. Мы хотим передать пролетариату ключ от вековых сокровищ музыки, которым волею судьбы мы владеем»².

Характеризуя современную им эпоху как переходную, соединяющую черты нового и старого, авторы статьи настаивают на том, что современное искусство — «искусство революции» — нельзя назвать собственно пролетарским. А поэтому следующая задача журнала «Музыкальная культура» —

«задача выявления элементов возникающего в наше время “искусства революции” в его музыкальном преломлении, — выявления, осознания и фиксации этих элементов на предмет определения характера и

¹ Сабанеев Л. Современная музыка. С. 19—20.

² Наши задачи // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 5.

стиля музыки наших дней, “музыки революции”, рождающейся из сознания нового революционного человека”.

Третья задача журнала — воодушевить к борьбе за идеал — “искусство будущего”¹.

Те же требования выражал манифест «Четыре правила», определивший позицию журнала при оценке явлений культуры: во-первых, следовало учитывать расхождения между экономическими и идеологическими явлениями; во-вторых, — исследовать стиль с позиций социологии; в-третьих — различать искусство и политику; в-четвертых, — видеть и представлять анализируемый объект во всей его полноте и сложности, не сводимой к схоластическим законам. Правила представлены в виде развернутых цитат из работ четырех авторов: К. Маркса («К критике политической экономии»), Гаузенштейна («Искусство и общество»), Л. Троцкого («О художественной литературе и политике РКП»), А. Лабриолы (в формулировке Троцкого)². Выполненные по канонам революционной риторики, именно эти «Четыре правила», защищавшие профессионализм, подверглись ожесточенным нападкам со стороны идеологов РАПМ: сами прибегавшие когда-то к цитатам из Маркса и Троцкого, в конце 20-х — начале 30-х годов они обвинили своих противников и конкурентов в троцкизме, когда борьба с ним стала важнейшей частью государственной параноидальной политики.

Важность положений, впервые сформулированных Сабаневым, раскрывает также статья Н. Рославца «Семь лет Октября в музыке». Положительно оценив роль Пролеткульта в период «военного коммунизма», Рославец отдельно рассматривает новый период, особенно подчеркивая его переходность и противоречивость³. Вслед за Сабаневым он утверждает, что культуру этого времени нельзя назвать пролетарской — в ней отражены различные общественные силы:

«представители науки, философии и искусства — рыцари своих классов, сталкиваясь на арене жизни, неизбежно вступают в борьбу между собою за господство идей, выразителями которых они являются. Тем самым они вносят в наше бытие напряженную динамику, обостренность чувств и мысли, психологическое ощущение внутренней неустойчивости, — одним словом, тот могучий, многозвучный “диссонанс”, который является характернейшим “звучанием” нашей эпохи, — эпохи переходного типа...»⁴.

¹ Наши задачи. С. 6.

² Четыре правила // Музыкальная культура. 1924. № 2. С. 135—137. Лабриола, Антонио (1843—1904) — итальянский философ, публицист, теоретик и пропагандист марксизма, деятель социалистического движения.

³ «Военный коммунизм» — экономическая политика советского государства во время Гражданской войны (1918—1920 годы).

⁴ Рославец Ник. Семь лет Октября в музыке // Там же. 1924. № 3. С. 187.

Говоря о типичном для «искусства революции» множестве языков и устремлений — в том числе, о «современничестве», — Рославец выводит своего рода формулу АСМ: движение объединяет тех, кто стремится «найти новые формы музыкального синтеза эпохи»¹. Именно поиски «новых синтезов», как мы покажем в дальнейшем, определяют творчество самого композитора и эволюцию его оригинальной теоретической системы.

Проблемы «нового искусства» ставились теоретиками АСМ в остродискуссионной, провокативной форме. Характерно программное выступление «О реакционном и прогрессивном в музыке», автор которого избрал псевдоним «Диалектик». В нем вновь подчеркивается несводимость содержания к агитационным лозунгам или революционному сюжету:

«Разве содержанием музыки может быть сюжет? Разве от того, что мы зачеркнем в заголовке бетховенского квартета слова “Благодарение богу, приносимое по случаю исцеления” и напишем “Торжественное празднование побед Красной Армии” или “Открытие трамвая в Баку”, изменится содержание квартета? Неужели все это еще нужно повторять, неужели не ясно, что содержанием музыкального произведения является только его музыка...? Сюжета в музыкальном произведении может и не быть; как же выразится тогда “созвучие эпохе”, как не средствами мелодии, гармонии и ритма? Наконец, разве не может случиться, что на “созвучный” текст “не созвучный” эпохе композитор напишет совершенно неприемлемую музыку?»²

Подлинно новаторское содержание, по мысли Диалектика, нуждается в адекватной форме, и здесь пути в будущее видятся в расширении гармонической системы — отходе от темперированного строя и постепенном освоении обертонового звукоряда³. Тот же автор требует отказаться от позиции превосходства по отношению к массам, от лозунгов «это непонятно народу» — и учить сложному языку современного искусства. Образцами современного искусства Диалектик считает постановки Мейерхольда на заводах, стихи Маяковского, спектакли Пролеткульта⁴.

¹ *Рославец Ник.* Семь лет Октября в музыке. С. 188.

² Диалектик. «О реакционном и прогрессивном в музыке» // Музыкальная культура. 1924. № 3. С. 50. В своих работах Д. Гойовы выдвинул предположение, что под псевдонимом «Диалектик» скрывался Рославец. Однако композитор никогда не пользовался этим псевдонимом. Гораздо уместнее предположить авторство Сабанеева, приводившего сходные доводы в других своих статьях: на сей раз этот критик, подвергшийся травле со стороны «пролетарских музыкантов», просто не мог рисковать — статьи вызвали скандал и привели к запрету журнала «Музыкальная культура»; раскрытие авторства могло иметь самые плачевные последствия, вплоть до ареста, и, разумеется, помешать эмиграции Сабанеева.

³ Там же. С. 51.

⁴ Диалектик. По поводу... (Пролетариат и утонченность) // Музыкальная культура. 1924. № 2. С. 148. Мейерхольд, Всеволод Эмильевич — театральный режиссер, актер, реформатор театра. Расстрелян.

РАПМ

20 октября 1923 года — дата, стоящая на первом номере журнала «Музыкальная Новь» — органе «Ассоциации пролетарских музыкантов»¹. В нем было опубликовано обращение «Ассоциация пролетарских музыкантов (Композиторы, исполнители и педагоги)»:

«В марте месяце среди музыкантов-коммунистов Москвы возник поин создания ассоциации:

В июле было опубликовано в “Правде” и “Известиях” следующее краткое воззвание ассоциации:

Аполитичность и замкнутость музыкальной среды, не нашедшей в себе воли к революционному творчеству, растущая разнузданность концертных программ, проникших в пролетарские клубы, идеологическая неустойчивость руководителей музыкальных кружков, отсутствие методологически-классовых подходов к музыкальному просвещению в школах, как общеобразовательных, так и специальных, — такова в общих чертах обстановка нашей музыкальной повседневности. Необходимость бороться с разрозненностью революционно-творящих музыкантов, с отсутствием у них четкого марксистского подхода, двойная опасность для коммуниста-музыканта — или раствориться в академической среде бесполезно-эстетствующих, оторванных от великой социальной революции композиторов, или же разменяться на случайные опыты революционного творчества, не корректируемого четким классовым сознанием, — таковы причины, которые привели к созданию ассоциации.

Объединение музыкантов-коммунистов выдвигает ряд практических заданий.

Инициативная группа ассоциации избрала временное бюро в составе т.т. Черномордикова, Сергеева и Шульгина².

Бюро устанавливает связь с партийными органами и политпросветительскими учреждениями Москвы и организует исполнительный аппарат ассоциации с целью пропаганды среди пролетариата музыкально-революционных произведений и динамически насыщенных произведений прошлого.

Ассоциация, учитывая общность основных целей с союзом пролетарских писателей и с объединениями “Молодая Гвардия”, “Кузница” и др., намечает в дельнейшей работе сотрудничество с этими группами³.

¹ Варианты названия — АПМ (Ассоциация пролетарских музыкантов), РАПМ (Российская ассоциация пролетарских музыкантов) и ВАПМ (Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов). Наиболее известным и устойчивым в истории музыкальной культуры стало обозначение РАПМ.

² Черномордиков, Давид Аронович (1869—1947) — музыкальный общественный деятель, композитор. Сергеев, Алексей Алексеевич (1889—1958) — музыковед. Шульгин, Лев Владимирович (1890—1968) — композитор, педагог, общественный деятель.

³ Ассоциация пролетарских музыкантов (Композиторы, исполнители и педагоги) // Музыкальная Новь. № 1. М.; Л., 1923. С. 27. «Молодая гвардия» — литературная груп-

АПМ приняла участие в организации Рабфака при консерватории¹. Кроме того,

«в связи с утверждением Устава ассоциации Исп[олнительное] бюро выработало анкету, к заполнению которой привлечены члены ассоциации. В ассоциацию принимаются коммунисты-музыканты и лица определенно пролетарского классового тяготения, выявившие себя на практической работе в пролетарской массе, — как композиторы, так и исполнители и педагоги. В среду воздействия ассоциации входят пролетарские композиторы, исполнители и педагоги не только Москвы, но и других городов Республики <...> Практическая работа ассоциации, растущий интерес к ее задачам со стороны партийных организаций и пролетарских слоев дает уверенность в том, что на 6 году пролетарской революции перед русской музыкальной средой вплотную стал вопрос о своевременности пересмотра своих позиций, о необходимости осознания классовой сущности музыкального искусства, об уклоне не в сторону умирающего искусства буржуазии с его оторванностью от здоровых корней пролетарского строительства, а в уклоне музыкальной правды наших дней с ее четкой классовой базой»².

В том же журнале были помещены «отклики провинции на призыв ассоциации пролетарских музыкантов» — музыканты г. Ростова, Вит. Португалов, В. Тарнопольский, В. Тауб, Арсений Авраамов, В. Португалова, М. Ирин выразили желание принять участие в работе АПМ. По их словам,

«современная музыкальная действительность заражена гниющими остатками старого профессионального быта. Необходимо создать единый фронт борьбы с разлагающей подрастающее поколение музыкантов атмосферой антиобщественности, спекулятивного ремесленничества (халтура), кастовой замкнутости, “профессиональных тайн” — в области педагогической и пр.»³

Заявленная в обращениях АПМ солидарность с пролетарскими писателями вылилась в конкретные формы: «идеологическая платформа» АПМ опиралась на партийную резолюцию о политике партии в области художественной литературы. Характерно, что орган РАПМ — общественно-музыкальный журнал «Музыка и Октябрь», выходяв-

па, возникшая в 1922 году по инициативе ЦК РКСМ, в 1923-м влилась в Московскую ассоциацию пролетарских писателей. «Кузница» — литературная группа, основанная поэтами, вышедшими из Пролеткульта (среди участников — В. Д. Александровский, М. П. Герасимов, С. А. Обрадович). В середине 1920-х годов пополнилась прозаиками.

¹ Там же. С. 28.

² Там же.

³ Там же. С. 50. Тарнопольский, Владимир Моисеевич (1897—1942) — композитор, один из создателей Проколла.

ший с 1925 года под редакцией С. Крыловой, Л. Лебединского, Т. Любимова и Д. Черномордикова, помещал на своих страницах рекламу органа РАПП «На литературном посту».

В декабре 1924 года была утверждена «Идеологическая платформа Всероссийской ассоциации пролетарских музыкантов», первоначальная редакция которой была опубликована в № 12 журнала «Музыкальная Новь». Летом 1925-го была принята партийная резолюция по вопросу о политике в области художественной литературы. Переработанной «Идеологической платформе», опубликованной в журнале «Музыка и Октябрь», была предпослана статья «Политика партии в области художественной литературы и наши задачи». В ней разъяснялись связи партийного документа с манифестом ассоциации. ВАПМ взяла за основу положения о культурной революции, пролетарской и крестьянской литературе — им соответствовал «рост пролетарской и крестьянской литературы» (от самодеятельности до профессионального искусства). Эта «пролетарская культура» противопоставлялась «искусству новой буржуазии»: тем самым тезис об обострении классовой борьбы в обществе был перенесен на искусство — следовал вывод об обострении в нем классовой борьбы и необходимости диктатуры пролетариата. Одновременно вставал вопрос о «попутчиках» — здесь ВАПМ открыто противопоставляла себя «современничеству» в отношении к наследию, музыкальному языку, пропаганде и критике¹.

«Идеологическая платформа ВАПМ» представляла эти положения в предельно заостренной форме. Искусство объявлялось чисто идеологическим феноменом, «одним из средств познания классом общественной жизни». В дореволюционной музыке выделялось два течения: «музыка трудящихся, угнетенных и эксплуатируемых классов» и «помещичье-буржуазная», «куда входит почти вся так называемая “писанная”, “культурная” музыка». Критерий различия виделся в классовом содержании. Практически вся «предреволюционная буржуазная музыка» была объявлена упаднической, отражающей «процесс общего гниения и упадка буржуазной культуры». После революции «современничество», которому открыто противопоставила себя ВАПМ, отвечало, по мнению «пролетарских музыкантов», упаднической идеологии буржуазии:

«в ней форма превалирует над содержанием, и музыка размежевывается по формальным признакам, причем отдельные стороны музыкальной формы приобретают самодовлеющее значение и выделяется в качестве особых направлений»².

¹ Политика партии в области художественной литературы и наши задачи // Музыка и Октябрь. № 1. М., 1925.

² Идеологическая платформа Всероссийской ассоциации пролетарских музыкантов // Музыка и Октябрь, № 1. М., 1925. С. 23.

Единственной представительницей пролетариата в музыке объявлялась ВАПМ:

«Ассоциация объединяет музыкантов, вместе с пролетарским авангардом принимающих активное участие в борьбе пролетариата и его строительстве».

Задачи ВАПМ предполагали:

«а) Осуществление пролетарского, коммунистического влияния на массы музыкантов, перевоспитание и организация их, дабы направить всю их работу и творчество на участие в деле социалистического строительства. б) Работу над созданием марксистского музыковедения и марксистской музыкальной критики, разбор, критическое усвоение и использование музыкальной культуры прошлого и современной музыкальной литературы. в) Выявление в современной музыкальной литературе пролетарского музыкального творчества, а также расчистку, подготовку и обработку почвы и необходимых условий для всестороннего развития и роста пролетарской музыки. г) Непосредственную творческую работу над созданием пролетарской литературы»¹.

Каковы были методы «перевоспитания и организации», «расчистки, подготовки и обработки почвы», мы убедимся в дальнейшем. Единственно же допустимое содержание пролетарской музыки —

«передача классовый борьбы пролетариата за освобождение человечества, его пламенной органической ненависти к угнетению и угнетателям, его любовь к свободному творчеству, труду, его экономическое и культурно-социалистическое строительство и т. д.»².

Учреждение рабфаков при консерваториях. Фракция красной профессуры

ВАПМ проводила свои установки в жизнь с самого момента возникновения. Один из стержневых моментов в ее деятельности — участие в реорганизации высшей школы, в учреждении рабфаков при консерватории — рабфак при МГК открылся 22 октября 1923 года. Создание рабфаков, по мысли идеологов ВАПМ, должно было привести к пролетаризации вуза: на рабфак принимались лица пролетарского происхождения не моложе 16 лет. ВАПМ призывала бороться с «профессиональными предрассудками» — к их числу относились «чрезмерная

¹ Идеологическая платформа ВАПМ. С. 23.

² Там же. С. 24.

требовательность музыкального слуха и памяти у испытуемых»¹. Борьба велась и против «буржуазной практики преподавания»; в числе способов «оздоровления» просвещения предлагалась пролетарская кадровая политика — преподаватели должны были стоять на «идеологических основах широких рабочих масс». Разработанная программа реализовывалась в систематических чистках консерватории, отчеты о которых регулярно помещали журналы, издававшиеся ВАПМ. Так, комиссия по чистке в 1924 году исключила 372 студента из 963. Реорганизация Московской консерватории связывалась с сокращением численности профессоры и приеме в консерваторию по классовому признаку².

Борьба за «пролетаризацию музыкальной школы» облекалась в разные формы — от заботы о классовом составе до отстаивания русского языка как единственного подходящего для пения. На страницах «Музыкальной Нови» совершенно серьезно доказывалась непригодность для пения французского, немецкого, польского и итальянского языков:

«Итальянский язык для русского певца должен быть совершенно бесполезным, ибо в нем нет множества звуков, присущих русскому языку, а русский учащийся пению стремится петь именно по-русски»³.

Создание рабфаков при консерватории означало замену профессионального воспитания общественным, подчинение музыки идеологии и классовой политике⁴.

В духе времени звучало и «Обращение группы профессоров Московской государственной консерватории», ознаменовавшее возникновение «фракции красной профессоры»:

«В эпоху грандиозного переустройства всего общественного уклада, которое ныне переживается нашей Республикой, задача всех, кто сознает себя создателем новой жизни, заключается в созвучной эпохе работе и в преодолении стоящих на пути препятствий.

Многими музыкальными деятелями до сих пор еще не изжито представление самодовлеющей — вне отношения к той или иной человеческой группировке (классу) — значимости музыки: это представление исходит из пресловутого принципа “Искусство для искусства”, когда музыканты склонны видеть в себе своеобразных внеклассовых “жрецов” этого прояв-

¹ *Вилковир Е.* Об учреждении рабфаков при консерваториях // Музыкальная Новь. 1923. № 1. С. 19—22. Вилковир, Ефим Борисович (1888—1963) — педагог, специалист по духовым инструментам.

² См.: Музыкальная Новь. 1924. № 8. С. 31, 35; 1924. № 10. С. 25—27.

³ *Борман В.* Необходим ли итальянский язык для русских певцов? // Музыкальная Новь. 1924. № 9. С. 17.

⁴ См.: Там же. Проект Е. Вилковира об образовании «рабоче-крестьянской консерватории», противопоставляемой традиционному образованию, не был до конца превращен в жизнь, а сам его автор позднее выбыл из ВАПМ.

ления человеческой деятельности. При таком воззрении, имеющем корни в далекой от современности эпохе романтизма, безнадежно отставшем от жизни и потому неизбежно обреченном на отмирание, консерватории рассматриваются как учреждения, стоящие “вне времени и пространства”, стремящиеся лишь к подготовке наиболее совершенных, в смысле овладения материалом искусства, будущих “жрецов” этого искусства.

Такая идеология стоит в очевидном противоречии с властными запросами жизни, требующими поднятия уровня музыкальной культуры масс и приобщения масс ко всем достижениям музыкального искусства, — она тормозит процесс переустройства жизни в этой области.

В целях скорейшего преодоления влияния этой оторванной от жизни идеологии на подготовку необходимых современности музыкантов-профессионалов и для создания в Мос[ковской] Гос[ударственной] Консерватории благоприятных условий работы в ритме современности в составе профессуры Консерватории образовалась группа, стремящаяся объединить в одно сплоченное целое всех наиболее революционно настроенных лиц преподавательского персонала.

Эта группа ставит себе следующие задачи:

1. Всемерное содействие общественно-политическому воспитанию трудящихся.

2. Построение программ и методов обучения по производственно-профессиональному принципу для подготовки общественного музыканта, владеющего во всей полноте современными знаниями и мастерством, — тесно связанного с потребностями масс и живо ощущающего эти потребности.

3. Содействие, в виду этого, проведению принципа пролетаризации студенчества.

Группа будет бороться:

1. С музыкальным “жречеством”.

2. С закостеневшей рутинной старых, “освященных традициями” программ и методов обучения, имеющих в виду производство “внеклассовых музыкантов”.

3. С загромождением МГК лицами, ищущими музыкального образования для индивидуалистических целей и отрыва от масс.

В своей деятельности группа будет стремиться:

1. К тесному контакту с организациями студенчества (ячейка и Исполбюро).

2. К связи с родственными по идеологии общественными и художественными организациями (Главпрофорб, Г.У.Г., Всерабис, Ассоц[иации] пролет[арских] музыкантов и т.п.). Помимо непосредственной организационной работы в стенах консерватории группа намечает пропаганду своих задач в печати, а также путем докладов, дискуссий, лекций и т.п. Организуемому объединению группа присваивает, по примеру других ВУЗ'ов, наименование: “Фракция Красной профессуры”.

Временное Бюро состоит из гг. Н. Брюсовой, Н. Шермана и И. Мамаева, к которым предлагается обращаться по всем вопросам и делам, касающимся Фракции.

Инициативная группа: Н. Брюсова, А. Веприк, М. Иванов-Борецкий, А. Кастальский, И. Дубовский, И. Мамаев, Л. Цейтлин, И. Рабинович, Н. Шерман»¹.

Проколл

Практическая реализация плана «обучения по производственно-профессиональному принципу» возлагалась на Проколл (Производственный коллектив студентов Московской консерватории), организованный в 1925 году. Проколл, примыкавший к Ассоциации пролетарских музыкантов, впоследствии пополнял ее ряды. Деятели Проколла отвечали классовым и идеологическим требованиям, предъявляемым к студенчеству, стремились соединить обучение с производством, создать пролетарский репертуар, основанный на песенности. Проколл ставил своей задачей «объединить революционное студенчество страны». Именно Проколл был той движущей силой, которая осуществляла систематические «чистки» в консерватории. Именно усиление Проколла должно было обеспечить победу в борьбе против «реакционной профессуры».

Характерны претензии, сформулированные в 1928 году рапмовской критикой в связи с «положением в МГК»:

«а) В Московской государственной консерватории сконцентрировалась реакционная профессура, б) эта профессура организовано закрепила свое влияние в руководящих органах последней и в) захватив руководство МГК, правая профессура подчинила своему разлагающему влиянию руководящие студенческие организации — партячейку и профком»².

И в этом очередном раунде борьбы с «буржуазными спецами» основная ставка делалась на усиление Проколла³.

Программа-манифест Проколла гласила:

«В прошлом году при Творческом отделе Московской Государственной Консерватории был организован Производственный Коллектив вышеуказанного ВУЗ'а.

¹ Музыкальная Новь. № 4. М.; Л., 1924. С. 21—22. Исполбюро — исполнительное бюро. Брюсова, Надежда Яковлевна (1881—1951) — музыковед, преподаватель, деятель в области образования и просвещения. Сестра В. Я. Брюсова. Веприк, Александр Моисеевич (1889—1958) — музыковед, педагог, композитор. Иванов-Борецкий, Михаил Владимирович (1874—1936) — музыковед, педагог, композитор. Дубовский, Иосиф Игнатьевич (Исаакович) (1892—1969) — музыковед и педагог. Кастальский, Александр Дмитриевич (1856—1926) — композитор, хоровой дирижер, педагог, фольклорист. Цейтлин, Лев Моисеевич (1881—1952) — скрипач, педагог, музыкально-общественный деятель. Рабинович, Исаак Соломонович (1897—1985) — музыковед, пианист.

² Музыкальное образование. 1928. № 6. С. 12.

³ Там же. С. 14.

Задача Коллектива: Создание художественной литературы, проникнутой идеями советской общечеловечности.

Здесь намечаются два пути: 1) искание новых музыкальных форм, созвучных нашей современности, на основе всех достижений музыкальной культуры, как прошлой, так и настоящей и 2) создание массовых музыкальных форм (марша, массовой песни, плаката, частушки и др.), рассчитанных на широкое массовое исполнение.

Члены Производственного Коллектива ясно учитывают, что обладание мастерством на уровне его современных достижений является необходимым условием для выполнения вышеуказанной задачи. Но этого мало. Мы знаем группировки культурнейших мастеров Союза, которые ничего или почти ничего не дали для революции и советской общечеловечности. Тут нужна иная идеологическая установка. Производственный Коллектив считает, что революционное музыкальное творчество может быть создано только силами, выросшими с революцией и активно принимавшими участие в строительстве ее. Поэтому Производственный Коллектив старается объединить революционное студенчество муз[ыкальных] учебных заведений Союза для творческой и культурной работы. За истекший год налажена связь с музыкальными вузами и техникумами Харькова, Одессы и Ростова. Налаживается связь с Ленинградом, Киевом и музтехникумами Москвы.

В МГК был устроен конкурс на революционные темы, в результате которого Музсектором Госиздата было издано несколько сочинений Производственного Коллектива. В настоящее время Производственный Коллектив занят художественным разрешением проблемы о массовой песне. С твердым убеждением в правильности своего пути Производственный Коллектив приступает к выполнению намеченной задачи¹.

Здесь формируется тот очаг напряжения, который в дальнейшем приведет к поляризации установок «музыкального фронта» и явится источником идеологических нападков РАПМ/Проколла на музыкальное «современничество».

ОРКИМД

Близким по методам и задачам к Ассоциации пролетарских музыкантов оставалось «Объединение Революционных композиторов и музыкальных деятелей», выделившееся из РАПМ в 1925-м и ставившее своими целями «создание революционно-музыкальной продукции, отвечающей запросам широких трудящихся масс в направлении применения основ марксизма к явлениям музыкального искусства»². Среди членов инициативной группы объединения — Л. Шульгин, А. Сергеев, К. Корчмарев — жесто-

¹ Производственный Коллектив студентов МГК // Музыкальное образование. 1926. № 1—2. С. 80—81.

² Е. М. Объединение революционных композиторов // Музыка и Революция. 1927. № 5/6. С. 20—21.

ченные противники «современничества» и лично — Рославца¹. Даже апологеты объединения признавали, что некоторые члены ОРКИМД были «полусамочками», не имевшими законченного музыкального образования, но обладавшие проверенным классовым чутьем и сознанием².

Конфронтация «пролетарских» группировок и «попутчиков» существовала не только в музыке 1920-х годов, но во всех видах искусства: «Напост» конфликтовал с «Перевалом», дискуссии закончились разрывом, а затем — разгромом группы А. Воронского³. РАПП объявила вне пролетарской культуры А. Белого, М. Булгакова, Е. Замятина, Н. Клюева, С. Клычкова, О. Мандельштама, Б. Пастернака, А. Платонова, П. Орешина и многих других⁴. Трудно заподозрить в левизне или нелояльности по отношению к официальной идеологии А. Фадеева, однако и он с ужасом и омерзением вспомнил «кремлевких барчат» В. Кирсона и Л. Авербаха, которым покровительствовал всесильный Г. Ягода⁵. Травлю представителей ОСТ вели идеологи АХРР⁶. Дешевая спекуляция лозунгами, отсутствие профессионализма, подмена искусства идеологией — таковы печальные приметы большинства «пролетарских» объединений.

Катастрофические последствия имело отождествление интеллигенции с «мелкой буржуазией», утверждение «враждебности» интеллигенции пролетариату. В плену этих представлений оказался даже А. Луначарский, призвавший к срочному созданию рабоче-крестьянской интеллигенции, «чтобы обходиться без старых, чуждых по духу “спецов”»⁷. РАПМ

¹ Корчмарев, Климентий Аркадьевич (1899—1958) — композитор.

² Е. М. Объединение революционных композиторов. С. 22.

³ Воронский, Александр Константинович (1884—1943) — революционный деятель, литературный критик, писатель. В 1921—1927 годах редактировал журнал «Красная новь». Некоторые идеи Воронского были развиты «Перевалом».

⁴ Клычков (настоящая фамилия: Лешенков), Сергей Антонович (1889—1940) — поэт, писатель. Расстрелян. Белый, Андрей (настоящее имя: Бугаев, Борис Николаевич) (1880—1934) — поэт, писатель, представитель «младших символистов», теоретик русского символизма. Орешин, Петр Васильевич (1887—1938) — поэт. Расстрелян. Платонов (настоящая фамилия — Климентов), Андрей Платонович (1899—1951) — писатель.

⁵ См.: *Герасимова В.* Беглые записи. Публикация А. Шаргуновой // Вопросы литературы. 1989. № 6. Фадеев, Александр Александрович (1901—1956) — писатель, один из руководителей РАПП. Киршон, Владимир Михайлович (1902—1938) — поэт, один из лидеров РАПП. Расстрелян.

⁶ См., например: *Лучишкин С. А.* Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний. М., 1988. С. 118, 129—130. АХРР — Ассоциация художников революционной России, основанная в 1922 г. по инициативе А. В. Григорьева, П. А. Радимова, Е. А. Кацмана, Н. Г. Котова, В. В. Журавлева, П. Ю. Киселиса, А. Н. Скачко, Г. Н. Суханова. С. В. Малютина, П. М. Шухмина, Б. Н. Яковлева. ОСТ — Общество станковистов, основанное в 1925 году. Члены — учредители — Ю. П. Анненков, Д. П. Штеренберг, Л. Я. Вайнер, В. А. Васильев, П. В. Вильямс, К. А. Вялов, А. А. Дейнека, Н. Ф. Денисовский. С. Н. Костин, А. А. Лабас, Ю. А. Меркулов, Ю. И. Пименов. Председатель общества — Д. П. Штеренберг.

⁷ См.: *Золотосов М.* «Родись второрождением тайным...». Михаил Булгаков: позиция писателя и движение времени // Вопросы литературы. 1989. № 4. С. 173. Луначарский, Анатолий Васильевич (1875—1933) — партийный деятель, первый нарком просвещения, драматург, критик.

объявила беспощадную войну «спецам» и «попутчикам», отождествляя, как и РАПП, интеллигенцию с буржуазией: образованность рассматривалась как признак «социальной» и «классовой чуждости»¹. Любой намек на «классовую чуждость» был чреват тяжелейшими последствиями. Понятие «лишенцы» не было забыто, а в «год великого перелома» оно снова обрела весь свой зловещий смысл. Признаться в том, что ты являешься лицом «непролетарского тяготения», означало подвергнуться бойкоту, а то и запрету на профессию. Лидеры РАПМ не случайно одним из основных пунктов своей программы выдвинули классовую принадлежность. В духе «чекистского контроля» разрабатывалась и анкета ассоциации. Требованиям РАПМ полностью соответствовали биографии ее организаторов; образцово-показательной считалась судьба Льва Лебединского (Либединского) — военком конной разведки, политработник, чекист, в 1922 году он был командирован заводом в консерваторию (см. илл. 13)². Этот «композитор-комсомолец» управлял музыкальной культурой так же, как Л. Авербах и В. Кирион — литературой. «Пролетарские музыканты» так же, как и их собратья в искусстве и литературе, проводили с нечеловеческой последовательностью красный террор в культуре. Прикрываясь крикливо-демагогическими лозунгами, они преследовали самые низменные цели: устранение конкурентов и вообще — всех чужих. В большинстве случаев при этом применялась простая схема: в партийно-правительственные организации и карательные органы поступал донос, за которым следовали «разоблачения» «пролетарской» печати; затем проводились «чистки», для чего создавались особые комиссии, в которые входили доносители; донос рассматривался во время «чисток» (заодно выяснялось социальное происхождение обвиняемого: достаточным основанием для репрессии была «классовая чуждость»). После неизбежного финала: увольнений с запретом работать по специальности, ссылки и арестов, — освобожденные от «врагов» и «чуждых элементов» места захватывались «пролетарскими» деятелями. В подобных условиях Рославец и его сподвижники были вынуждены скрывать многие факты своей биографии, постоянно отбиваться от идеологических наскоков.

Страшный эксперимент с интеллигенцией и культурой, начатый лидерами РАПП и РАПМ, вскоре вылился в репрессии. Противостояние, определившееся в начале «музыкальной драмы 1920-х», сменилось стремительным действием.

¹ *Золотоносов М.* «Родись второрождением тайным...» С. 156.

² *Композитор-комсомолец // Музыкальная Новь. № 8. М.; Л., 1924. С. 21.*

Развитие действия

Письмо Н. А. Рославца Ю. М. Славинскому: первые запреты, «дело Ламма», принуждение к эмиграции

До сих пор существует ошибочное мнение: дискуссии в музыкальной культуре 1920-х проходили напряженно, но мирно, ничем не предвещающая внезапно разразившихся трагедий 1930-х годов. На самом деле, на протяжении 1920-х годов неуклонно усиливалась конфронтация «пролетарских» группировок и «попутчиков», в борьбе с инакомыслящими применялись все более жесткие методы. Возрастающая напряженность и опасность ощущались многими, ведя к неминуемому взрыву. Задолго до идеологических постановлений и репрессий 1930-х годов Н. А. Рославец написал тревожное письмо Ю. М. Славинскому, высвечивающее проблемы и ситуации, которые на многие десятилетия были стерты из культурной памяти¹. Датированное 28 декабря 1924-го, это письмо к председателю ЦК Всерабиса ясно рисует обстановку, в которой пришлось работать композитору и которая безусловно предредила ход расправы над ним в «годы великих перемен»:

«Глубокоуважаемый Ювенал Митрофанович,

В общих чертах я уже имел случай лично информировать Вас о той невыносимой атмосфере, царящей в последнее время в Музсекторе Госиздата, парализующей всякую спокойную и планомерную работу в этом учреждении. Я заявил Вам о том, что в подобных условиях я лично, при всем моем желании, работать не смогу и прошу об отзывании меня из Музсектора. Однако Вы нашли мою отставку преждевременной и настаивали на продолжении моей работы впредь до выяснения и решения вопроса об общем положении Музсектора. Скрепя сердце и в силу профессиональной дисциплины я подчинился Вашему решению беспрекословно.

Тем не менее, в продолжение всего лишь какой-нибудь недели против нашего с Вами свидания в Музсекторе произошло новое событие, заставляющее меня вторично просить об освобождении меня от всякой связи с этим учреждением, ибо я не могу далее нести ответственность

¹ Славинский, Ювенал Митрофанович (1887—1937) — партийный и профсоюзный деятель. Расстрелян.

за все те вредные для дела неожиданности, которыми стали чреватые все дни и часы музсекторовского существования.

Событие, о котором я говорю, заключается в том, что 23-го декабря я узнал от Зав[едующего] музсектором тов. Юровского, что журнал “Музыкальная культура” (издаваемый Музсектором) — ответственным редактором которого я состою — должен прекратить свое существование, и уже очередной номер (всего только — четвертый) в свет не выйдет. Причина этому, как объяснил мне тов. Юровский, — постановление партколлектива Музсектора о ликвидации обоих журналов, издающихся на средства Музсектора: “Муз[ыкальной] Культуры” и “Муз[ыкальной] Нови” и об организации нового журнала, на сей раз при “Агитотделе” Музсектора¹.

Я прошу Вас заметить, что ни постановление Музсектора, ни Коллегии Госиздата, в свое время призвавших к жизни журнал “Музык[альная] Культура” и утвердивших меня в должности его ответст[венного] редактора, — ни того, ни другого постановления не было. Для ликвидации столь серьезного и важного идейного предприятия, каким является единственный на всю РСФСР специально-музыкальный журнал, оказалось вполне достаточно постановления небольшой группы молодых коммунистов, может быть, в вопросах политики и сведущих, но в области муз[ыкального] искусства чрезвычайно мало компетентных.

Зав[едующий] Музсектором сообщил мне о столь решительном постановлении, мотивы которого никто не счел даже долгом мне сообщить, — добавим, что он сам лично стоит не только за ликвидацию обоих журналов, но вообще за прекращение всякой журнально-издательской деятельности Музсектора. Однако он считает, что по воле вышеупомянутого партколлектива возникновение нового журнала и этой неизбежности “придется подчиниться”. “Всесилие” одного партколлектива тов. Юровский расценивает весьма высоко, так как, по его словам, партколлектив имеет солидную связь с комячейкой Госиздата, и сия последняя пользуется там будто бы решающим значением.

Таким образом, очевидно, “Муз[ыкальной] Культуре” — конец. Конец тому серьезнейшему и сложнейшему делу, на организации которого многими людьми потрачена уйма энергии, знаний и труда...

Чтобы Вы имели некоторое представление о тех трудностях, с которыми была связана организация этого журнала, — да и вообще моя работа в Музсекторе, — я посвящу Вас в краткую историю возникновения журнала.

Бывш[ий] Зав[едующий] Госиздатом тов. О. Ю. Шмидт при переговорах со мною о назначении меня на должность Зав[едующего] Политотделом Музсектора поставил передо мною конкретно те задачи, которые на меня возлагались. В общих чертах задачи эти сводились к следующему:

1) Организация вокруг Музсектора всех наиболее квалифицированных сил русской музыкальной интеллигенции, желающих честно работать с партией и сов[етской] властью на культурном фронте. Та-

¹ Агитотдел — агитационный отдел.

кое соби́рание культурных сил было необходимо в виду того, что после пресловутой “деятельности” небезызвестного Вам гр. Черномордикова и его присных вся муз[ыкальная] интеллигенция, ранее группировавшаяся вокруг Музсектора, была форменным образом разогнана и до последней степени терроризирована (был, напр[имер], факт острого психического заболевания проф[ессора] Гедике на почве обысков и арестов в связи с знаменитым “делом Ламма”)¹.

2) Издание муз[ыкально]-общественного журнала вполне марксистского направления, имеющего целью сплотить все культурные силы на фронте ликвидации муз[ыкальной] безграмотности пролетарских масс и всемерной помощи пролетариату в овладении своим муз[ыкальным] культурным наследством.

3) Создание Муз[ыкального] агитационного репертуара высокой художественности взамен той откровенной агит-макулатуры, культивировавшейся музсектором и давно ставшей “притчей во языцех”. Эта задача, естественно, также требовала привлечения высококвалифицированных сил, единственно могущих разрешить таковую; мало того, она предполагала еще весьма деликатную работу идеологического воздействия на создание наших музыкальных мастеров в нужном нам направлении.

В течение 3 месяцев моей работы в Музсекторе две из первых вышеупомянутых задач были мною полностью выполнены. С неимоверным трудом мне удалось преодолеть панический ужас муз[ыкальной] интеллигенции перед этим “проклятым местом” (муз[ыкальным] сектором) и втянуть в работу сначала лучшую, а затем постепенно и всю остальную массу. Я могу с гордостью сказать, что вряд ли осталась в РСФСР хоть одна высококвалифицированная сила, которая не была бы притянута к Музсектору и не выполнила бы той или иной культурной функции или в журнале, или в созданной мною так наз[ываемой] “Муз[ыкальной] популярной библиотеке”, начало издания которой было приурочено к новому году (теперь, очевидно, и это культурное начинание должно будет рухнуть...) Из прилагаемых документов Вы легко можете убедиться в правильности моих утверждений...

Не могу умолчать о том, что трудность выполнения указанных двух задач была еще осложнена жесточайшим сопротивлением со стороны группы так называемых “пролетарских музыкантов”, выступавших решительными противниками объединения муз[ыкальной] культурной интеллигенции вокруг муз[ыкального] сектора, считавших такое объединение “явной контрреволюцией”... О позиции этой группы говорить не буду: из приложения № 3 и № 4 (статьи идеологов группы А. Сергеева и Либединского из “Музыкальной Нови”) Вы легко познакомитесь с этой позицией. Кстати прилагаю и ответ А. Сергееву сотрудника нашего журнала “Муз[ыкальной] Культуры” “Коммуниста” (приложение № 5), ярко обрисовывающий позицию нашей группы, объединившейся вокруг этого журнала.

¹ Гедике, Александр Федорович (1877—1957) — пианист, органист, педагог, композитор. Ламм, Павел Александрович (1882—1951) — музыковед, текстолог, пианист. Восстановил и издал по рукописям оперы Мусоргского «Борис Годунов», «Хованщина», Бородина («Богатыри») и др.

Третьей задачи — создания художественной муз[ыкального] агитационного репертуара — мне выполнить совершенно не удалось в виду того, что за[ведующий] Агит[ационным] отделом является один из представителей упомянутой группы “пролетарских музыкантов”, сидящий на этом месте уже более трех лет, свято оберегающий прежние традиции и открещивающийся от всякой художественной музыки на том основании, что она якобы “непонятна” массам, “никому не нужна” и проч. Борьба на этом фронте для меня была положительно невозможна, т.к. никакой поддержки я ниоткуда не получал, а малейший мой нажим обычно вызывал такое жестокое сопротивление, что просто руки опускались перед этой нерушимой стеной непонятной мне злобы и чудовищного невежества... Так здесь все и осталось по-прежнему.

По-прежнему пекутся, как блины, музыкальные “агитки”, типа Вам достаточно известного.

И вот, как видите, всему тому культурному делу, которое я с таким трудом наладил, приходит конец. Оказалось, достаточно “постановления” парт[ийного] коллектива, чтобы вся эта начавшая блестяще работать машина совершенно развалилась и превратилась в обломки, которые впоследствии все равно придется собирать опять, но еще с большими усилиями. Больно, обидно и оскорбительно наблюдать такой разгром... Невольно напрашивается мысль о совершенной невозможности работать на культурном фронте не только для интеллигенции, стоящей на платформе совласти, но даже для лучшей части этой интеллигенции — попутчиков в полном смысле и значении этого слова. И немудрено, что среди муз[ыкальной] интеллигенции в связи с вышеописанными “экспериментами” утверждаются пессимистические настроения, растет скепсис и разочарование в искренности призывов советской власти к культурной работе. Мало-помалу среди высококвалифицированных муз[ыкальных] работников зреет уже мысль об “отлете” за границу, “до поры до времени”... Между прочим уже “отлетает” на днях замечательный наш исполнитель — пианист П. И. Ковалев; собирается последовать его примеру один из лучших русских муз[ыкальных] ученых и писателей — композитор Л. Л. Сабанев; другие приступают к накоплению достаточного количества “червонцев” для той же цели...

В довершении всего укажу на уже совершившийся факт: ряд лучших передовых русских композиторов печатают сейчас свои произведения за границей (в Венском “Универсальном издательстве” печатаются произведения: Мясковского, Александрова, С. Фейнберга, Половинкина и др.)¹.

Комментарии, мне думается, излишни...

Такова в общем картина положения дел в Музсекторе Госиздата. Борьба против зол нет сил, ибо нигде не находишь поддержки: никто, решительно никто не интересуется тем, что происходит в этом учреждении. Оно буквально брошено на произвол судьбы и предоставлено своей участи.

¹ Александров, Анатолий Николаевич (1888—1982) — композитор, пианист, педагог. Половинкин, Леонид Алексеевич (1894—1948) — композитор, дирижер.

А между тем оно кровно связано с вопросом, быть или не быть в РСФСР культурной музыке. Связано, конечно, и экономическими нитями со всем наличием в стране композиторских сил. Т[аким] о[бразом], поднятая мною вопросы во весь свой рост встают перед ЦК Всерабиса и настоятельно требуют своего разрешения.

Я не хочу здесь излагать своих соображений о том, что нужно сделать для выхода из создавшегося положения. Если ЦК угодно будет поставить вопрос о Музсекторе во всей широте, он сможет в любой момент вызвать меня для обстоятельного доклада.

Что касается настоящего моего письма, то я прошу смотреть на него как на “крик наболевшей души” культурного работника, с ужасом наблюдающего то, что творится кругом, и лишенного всяческой возможности помешать разгулу “стихийных сил”... Это именно и заставляет меня вторично обратиться к Вам с просьбой ходатайствовать перед Президиумом ЦК о разрешении мне покинуть столь трудный и неблагодарный пост. Я сделал все, что мог; сделать больше в создавшейся вокруг меня обстановке — я не в состоянии»¹.

Справедливость утверждения Рославца, что ему удалось сплотить, пусть на короткое время, лучшие силы вокруг Музсектора Госиздата, подтверждает, в числе прочего, вклейка в первом номере журнала «Музыкальная культура»:

«С июля 1924 г. выходит в свет ежемесячно “Музыкальная культура” под редакцией Ник. Рославца, при ближайшем участии В. М. Беляева, Игоря Глебова, Вл. Держановского, Л. Л. Сабанеева и Б. Я. Яворского»².

Собранные силы, олицетворявшие лучшее в отечественной музыкальной науке и критике тех лет, подняли журнал на значительную высоту. Не менее красноречив издательский план серии «Научно-популярная музыкальная библиотека», выходявшей под редакцией Е. Браудо и Н. Рославца, и список выпущенных в ее рамках книг³.

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 1—6. Впервые опубликовано с небольшими сокращениями автором: «Организатор звуков» // Музыкальная газета. 1990. № 6 (20). С. 4.

² Глебов, Игорь — псевдоним Бориса Владимировича Асафьева (1884—1949) — музыковед, композитора, создателя теории интонации. Яворский, Болеслав Леопольдович (1877—1942) — музыковед, пианист, композитор, разработал теорию «ладового ритма», обосновал практику позднеромантической гармонии и некоторые явления второй половины XIX — первых десятилетий XX века, в том числе — так называемые «искусственные лады», используемые русскими композиторами—классиками.

³ *Абаза-Григорьев А.* Музыка и техника. М., 1925; *Гребнев А. Ф.* Как вести хоровую работу в клубе. М., 1925; *Зимин П. Н.* Какие бывают музыкальные инструменты и какими способами получают из них музыкальные звуки. М., 1925; *Иванов-Борецкий М.* Первобытное музыкальное искусство. М., 1925 (переизд.: М., 1929); *Сабанеев Л.* Что такое музыка. М., 1925 (переизд.: М., 1928; М., 1929). Список запланированных изданий «Научно-популярной музыкальной библиотеки» был помещен в журнале «Музыкальная культура» (1924. № 3).

Взыскательность, профессионализм, хороший вкус — эти качества отличали деятельность Рославца — руководителя и организатора.

Обстановку, сложившуюся вокруг Рославца, в афористической форме охарактеризовал Л. Л. Сабанеев в своем парижском письме от 13 декабря 1926 года. Интересуясь музыкальной жизнью покинутой страны и возможностью публиковать в журналах свои корреспонденции из Парижа¹, он, между прочим, задает вопрос:

«Жив ли также орган “Музыка и Революция” нашего милейшего Музсектора, где муз секут»?²

Отражение драматических событий, описанных в письме Н. Рославца Ю. М. Славинскому, можно найти в статье Л. Шульгина, описывающей организацию Агитотдела Музсектора Госиздата, которая, согласно автору, отвечала «обострению борьбы с идеологией НЭП³» и «ликвидации религиозной музыки»³.

Промелькнувшее в письме Рославца Славинскому упоминание «дела Ламма» касается одного из самых темных, запутанных и грязных эпизодов советской музыкальной истории: в начале 1923 года замечательный текстолог, которому русская музыка обязана, в числе прочего, восстановлением наследия Мусоргского, пианист и педагог Павел Александрович Ламм провел несколько месяцев в тюрьме. «Дело Ламма» было сфабриковано «пролетарскими музыкантами», воспользовавшимися, по утверждению некоторых исследователей, тем, что ученый возволил себе неосторожные замечания, расцененные как «национализм»⁴. В любом случае, ничто не могло оправдать преследования и точно рассчитанные доносы, неизбежно повлекшие за собой политические репрессии. В «деле Ламма» были опробованы любимые средства расправы с неугодными, сплестивши систематически применяемые «пролетарскими музыкантами».

Думается, в связи с делом Ламма уместно высказать предположение, что освобождению музыканта способствовала Наталья Алексеевна Рославец. Открывшиеся в последние время факты — автору они стали

¹ Видимо, эта возможность была подсказана Сабанееву Рославцем, так как вскоре им была напечатана серия заметок о музыкальной жизни Парижа; см., например: «Рабис» от I.П.1927, № 3 (45). С. 14; «Рабис» от от 22. II.1927, № 6 (48). С. 4; «Рабис» от 29.III.1927, № 11 (53). С. 6; «Рабис» от 26.IV.1927, № 15 (57). С. 6; «Рабис» от 17. V.1927, № 18 (60). С. 14—15. Характерно, что даже конфликтующий с Рославцем, Сабанеевым и другими «современниками» ОРКИМД поместил лаконичные блестящие заметки Сабанеева в журнале «Музыка и Революция» (1927. № 4. С. 37—38; 1927. № 7—8. С. 43—46).

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 86.

³ Шульгин Л. Агитотдел Музсектора Гиз'а // Музыкальная Новь. 1924. № 10. С. 6.

⁴ См.: Ломтев Д. Павел Ламм: страницы творческой жизни // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 168—170; Martynova S. Alexander Krein und Pawel Lamm // Samuel Goldenberg und «Schmulye». Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur (= studia slavica musicologica, Bd. 27) / Hrsg. von E. Kuhn, J. Nemtsov und A. Wehrmeyer. Berlin, 2003.

доступны лишь в январе 2010 года, после того как соответствующая газетная публикация попала в интернет, — проливают свет на биографию первой жены композитора: в ноябре 1918-го Н. А. Рославец стала следователем МЧК, а позже — секретарем отдела по борьбе с контрреволюцией и должностными преступлениями¹. Предположения на этот счет уже высказывались в более ранней публикации С. Мартыновой, в которой некритично цитировалось письмо пианиста П. И. Ковалева, сообщавшего о женах-чекистках двух композиторов — А. Пасхалова и Н. Рославца². Однако приведенное в статье свидетельство вызывало значительные сомнения: одно упоминание бриллиантов, которые якобы носила Н. А. Рославец, доказывало злопахательский, клеветнический характер источника — Н. А. Рославец, одевавшаяся в стиле бестужевок или воспитанниц Института благородных девиц, серег не носила и носить не могла — у нее не были проколоты уши. Если на опубликованном в «Вечерней Москве» расплывчатом фото действительно изображена Н. А. Рославец, сидящая рядом с Ф. Э. Дзержинским, то первая жена композитора могла оказать значительную протекцию — в числе прочего, как сообщила автору Е. Ф. Рославец, действительно помочь в выезде за границу Л. Л. Сабанееву. В таком случае, описывая в письме Славинскому с предельным жаром и негодованием «подвиги» «пролетарских музыкантов», в том числе — аресты в связи с «делом Ламма», Рославец располагал информацией из первых рук.

Вскоре Рославец и Наталья Алексеевна расстались — композитор связал свою судьбу с Марией Васильевной Филипповой. Какую роль сыграла в разводе чекистская деятельность Натальи Алексеевны, остается неизвестным. Судя по свидетельствам и документам, Наталья Алексеевна продолжала относиться к своему бывшему мужу по-дружески: в числе прочего, пыталась уговорить его эмигрировать, а затем подбадривала во время «ташкентского плена». В 1930-е же годы семья Ланговых, по сообщению Е. Ф. Рославца, подверглась репрессиям.

«Пролетарская» концепция «идеологической ущербности», «вырождения в искусстве», «упадничества» (1923 — 1924 годы)

«Музыкальный тупик»

Представители РАПМ, противостоявшие в 1920-е годы Рославцу и его сподвижникам, отличались настолько низким культурным уровнем, что

¹ Березин Ф. Еще одно фото из прошлого // Вечерняя Москва. 2005. 19 декабря. № 237 (24282).

² Martynova S. Alexander Krein und Pawel Lamm. S. 103.

даже в апологетической оценке их деятельности, данной в материалах совещания 1948 года, идейными вдохновителями которого являлись рапповцы, отмечалась «некоторая узость и теоретическая слабость» РАПМ¹.

Критерий профессионализма оказался одним из решающих в размежевании РАПМ и АСМ. Именно профессионализм отождествлялся РАПМ с «попутничеством» в искусстве, затем — с чуждой пролетариату идеологией, наконец — с «музыкальным вредительством». Не успели организовать обе ассоциации, как между ними началась ожесточенная политическая борьба — достаточно сравнить программное выступление А. Сергеева в 1923 году с появившимися позже нападениями на АСМ. Уже в 1923-м были отработаны все штампы, сопутствовавшие «музыкальному современничеству» все время его существования, разработана тактика дискредитации и травли АСМ и всего течения «современничества». А. Сергеев писал:

«Замкнутое в круг индивидуалистических мечтаний о красоте, спасающей мир, об искусстве-озарении, о порывах личности к созданию волей одного религии-искусства, связанное в своем прошлом с идеологией музыкального потребителя-слушателя из среды буржуазного класса, музыкальное искусство неожиданно встретилось с победно-восходящим на мировую арену пролетариатом и... замкнулось в сферу лабораторных интонационных поисков, с постоянной благоговейной оглядкой на Запад с его закатной культурой, с его опытами над “четвертями тонов”, “политональностью”, “атональностью”, так бесконечно чуждых тем здоровым корням, на которых выросло русское музыкальное искусство...»²

Признаки «музыкального тупика», разоблачение которого составляет основной пафос его статьи, А. Сергеев усматривал в циклах симфонических концертов, в приглашении дирижеров из-за границы, в «старых запасах профессионального мастерства» у отечественных оркестров, в гастрольях виртуозов, в

«пестром, неопределенно нэпманском составе слушателей на этих концертах с начинающей вырабатываться старой манерой обязательного посещения концертов»³.

Позитивный пример, противопоставленный критиком «идеологически ущербным формам музыкальной жизни», — опыт Ассоциации пролетарских музыкантов, с ее

¹ Пути развития советской музыки / Под ред. А. И. Шавердяна. М.; Л., 1948. С. 41.

² Сергеев А. Музыкальный тупик // Музыкальная Новь. 1923. № 1. С. 6.

³ Там же. С. 7. НЭП — новая экономическая политика, сменившая политику «военного коммунизма» и проводившаяся с 1921 года. НЭП принес некоторое ослабление репрессивной политики по отношению к «собственникам» — крестьянству и мелкой буржуазии.

«четким осознанием классово́й сущности музыкального искусства и пока робкими попытками оформления законов музыкально-революционного творчества»¹.

**«Индивидуализм», «отрыв от действительности»,
«мистические тенденции», классовая «чуждость»**

«Крушение», «вырождение буржуазной культуры» проявлялось, с точки зрения «пролетарских музыкантов»,

«в крайнем усилении индивидуализма, в концентрации всего внимания на Я, на отдельной личности, на личной драме, и особенном развитии мистических тенденций, в отрыве от действительности, устремлении к сверхчувственному миру»².

По мысли критика, примерами этого индивидуалистического, отрывающегося от реальности искусства является творчество Венсана д'Энди, Ф. Шрекера, Р. Штрауса, Ф. Бузони, П. Хиндемита, А. Шёнберга, в отечественной музыке — А. Лурье, С. Василенко, А. Крейна, А. Александрова, Л. Сабанеева и других представителей АСМ. «Современники» обвиняются в обращении к поэзии «любовно-индивидуалистического» или «мистического» содержания к П. Верлену, К. Бальмонту, Ф. Сологубу, З. Гиппиус, в «пропаганде “одиноких вечеров”», «тихих созерцаний», «черного одиночества». По словам А. Сергеева,

«Тагор, З. Гиппиус, Мережковский, Бунин, Верлен и т.п. — вот к каким авторам стремятся наши композиторы, вот откуда берется “творческая воля”!³ Безжизненная, малокровная, скулящая и ноющая поэзия и тихая, безвольная музыка. Мелодия чахлая или надуманная, ритм вялый, безжизненный <...> Группировка ищущих нового музыкального языка, политональные и атональные поиски создали тот “заумный” язык, который понятен только самому автору и кругу его близких знакомых»⁴.

Аналогичные нападки на содержала статья С. Чемоданова «Музыкальная современность и задачи дня», автор который пришел к выводу о том, что «старые музыканты» непригодны для строительства новой пролетарской культуры и делал ставку на молодежь⁵.

¹ Сергеев А. Музыкальный тупик. С. 6.

² Шульгин Л. Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы // Музыкальная Новь. 1924. № 4. С. 15.

³ Мережковский, Дмитрий Сергеевич (1866—1941) — писатель, драматург, критик, теоретик символизма. С 1920 года в эмиграции. Муж З. Н. Гиппиус. Бунин, Иван Алексеевич (1870—1953) — писатель, поэт, нобелевский лауреат. С 1920 года жил во Франции.

⁴ Сергеев А. Музыка и быт // Музыкальная Новь. 1924. № 6—7. С. 4—5.

⁵ Чемоданов С. Музыкальная современность и задачи дня // Музыкальная Новь. 1924. № 6—7. С. 6. Чемоданов, Сергей Михайлович (1888—1942) — музыковед, лектор, педагог.

Музыка «современников» объявлялась чуждой революционной эпохе и пролетариату, явлением «наносным, случайным, ненормальным»¹. Идеолог «пролетарской музыки», К. Корчмарев, обвиняет «современников» в «нецелесообразности» и «ненужности»², а другой «пролетарский» критик набрасывается на замечательного дирижера К. Сараджева — представителя «контрреволюции»: «индивидуализм», «буржуазный культ личности», недопустимый в глазах ревнителей чистоты пролетарского искусства, олицетворялся диктатом дирижера над «производственным коллективом» оркестра³. А потому от Сараджева требовалось из «дирижера» стать «бездирижерником»:

«Профессору Сараджеву рано или поздно придется перейти к <...> бездирижерному методу работы. И там, на правах авторитетного участника в ответственной работе всего коллектива, он будет (мы в этом глубоко убеждены) во много крат ценнее, чем было для него возможно на посту единоличного командующего дирижера»⁴.

«Формализм»

Открытое раздражение консервативного музыкального лагеря по отношению к идеологии и языковым инновациям «современничества» сконцентрировано в полемической статье 1923 года М. Иванова-Борецкого «Пути музыки и революция»: под бой попадает и революционная монументальная пропаганда, и «реакционное» искусство Скрябина, и «атональность, политональность, ультрахроматизм, попытки расширения тональной системы», — все они олицетворяют, по мысли критика, закат западной культуры:

«Москвичи, вероятно, еще помнят пестрые разводы футуристических художников на ларьках Охотного ряда и окрашенные в синюю краску прутья кустарника в сквере перед Большим Театром в дни празднования первой годовщины Октябрьской Революции. На стене здания Реввоенсовета, обращенной к Пречистенскому бульвару, еще теперь, через 5 лет, можно прочесть наряду с именами деятелей революции полустершийся ряд имен “революционеров” в искусстве. Связь между политической революцией и революцией в искусстве казалась естественной в первые годы Октября, и мысль, что только “левые” течения в искусстве созвучны революции, — сомнений не вызывала. И даже в недавнее время, когда эта модель уже стала подвергаться критике, разве не читали мы утверждений

¹ *Сергеев А.* Музыка и быт. С. 15—16.

² *Корчмарев К.* Современная музыка // Музыкальная Новь. 1924. № 8. С. 19.

³ Сараджев (настоящая фамилия Сараджян), Константин Соломонович (1877—1954) — дирижер, педагог, музыкальный деятель.

⁴ *Асенков В.* Запись на полях // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 52—54.

об особенной близости Скрябина к новому мироощущению, созданному революцией, — утверждений, бесспорно являющихся отголоском как-то априорно в первое время революции воспринятого сопоставления. Между тем, такое сопоставление, очевидно, оставляет вне поля зрения социальную обусловленность всякого художественного явления, направления, школы, наконец отдельного художника <...> Созвучие Скрябина с революционной современностью, конечно, тоже мнимое: солипсизм, пришедший к теософской мистике, — явление буржуазной культуры, полное полярного противоречия идеологии пролетариата; поскольку мы принимаем, что психология художника социально обусловлена и что его творчество есть выявление этой психологии, мы должны признать, что как бы нам ни казались новыми и “музыкально-революционными” художественные формы Скрябина, — по существу они не только не адекватны революционной психологии, но бесконечно далеки от нее <...> Атональность, политональность, ультрахроматизм, всякие попытки расширения тональной системы — все то, чем живут музыканты наших дней, в громадном большинстве случаев (если иметь в виду и Западную Европу) не проникнутые идеологией пролетариата, — является завершением музыкальной культуры прошлого и вряд ли будет воспринято в первую очередь музыкальным искусством пролетариата как непереносимое условие, как база для дальнейшего развития. Надо думать <...> что музыка, которая выявится как отражение нашей революции, сосредоточит устремления на ритм, а в мелосе и в звуковых комплексах сделает скачок в специфически музыкальном отношении назад, но ближе к массам и в этом приобщении, подобно Антею, обретет новые возможности»¹.

Весь 1924 год на страницах журнала «Музыкальная Новь» ведется борьба с АСМ. Нападкам подвергаются Л. Сабанеев и Н. Рославец, а заодно и А. Скрябин — «рафинированные эстеты»²; под обстрел попадает издательское дело — в первую очередь, упомянутая выше серия «научно-популярной библиотеки», издаваемой под редакцией Н. Рославца и Е. Браудо.

«Пролетарских композиторов» призывают вести борьбу с «фетишизацией творчества»³. Согласно критике, индивидуалистический произвол выражается в чисто «формальных достижениях». По словам К. Корчмарева,

«если обратиться к Стравинскому и Прокофьеву, обслуживающим теперь за границу, то их произведения дадут картину упадничества. Стравинский, подверженный индивидуальному уклону, забрел в такие дебри гармонических праностей и острозвучий, что в большинстве его про-

¹ Иванов-Борецкий М. Пути музыки и революция // Музыкальная Новь. 1923. № 1. С. 17.

² Лебединский Л. Беглым огнем // Музыкальная Новь. 1924 № 8. С. 16.

³ Шульгин Л. Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы. С. 19.

изведений невозможно даже отыскать смысл. Таковы: неровная опера “Соловей”, “Квартетная” Сюита (максимум нелогичности), “Японская Лирика” и почти все остальные вещи, а в особенности “Весна Священная”. Прокофьев пишет несколько иначе. Начиная произведение, он всегда создает иллюзию, будто он о чем-то пишет, а через пару тактов видно, что несет чушь <...> Если в сочинениях Прокофьева и Стравинского все же есть проблески большого дарования <...> правда, зачастую придушенные всеми прелестями модернизма, то их последователи — просто мелюзга, прикрывающая атональностью или ультрахроматизмом свою невозможность написать серьезную и нужную музыку. Все эти атоналисты, ритмисты, амелодисты — это то же, что в поэзии “ничевоки”. И виновата не их малая талантливость, а прежде всего эпоха, их родившая, и умирающий класс, их воспитавший¹.

Путь преодоления «индивидуалистических настроений» видится рапповской и оркимдовской критике в переходе к коллективным методам работы². Наиболее последовательное выражение «коллективистские устремления» нашли в практике Проколла, его «коллективном творчестве».

«Искусство принадлежит народу»: обоснование «идеологической платформы» АПМ

Свои нападки на Скрябина, Рославца, Сабанеева и др. один из «пролетарских» лидеров, Л. Лебединский, подкрепил выдержками из выступлений Ленина³, а журнал «Музыкальная Новь» поместил плакат-коллаж из тех же высказываний, служивший «пролетарским музыкантам» щитом и мечом во время всех идеологических кампаний (см. илл. 14):

«Подумайте о том влиянии, которое оказывали на развитие нашей живописи, скульптуры и архитектуры мода и прихоти царского двора, равно как вкус и причуды господ аристократов и буржуазии. В обществе, базирующемся на частной собственности, художник производит товары для рынка, он нуждается в покупателях».

¹ *Корчмарев К.* Современная музыка. С. 19. «Ничевоки» — поэтическая группа, существовавшая в 1920—1922 годах. Слово «ничевок» было заимствовано из фельетона Тэффи. Платформа группы была сформулирована в 1920 году в «Декрете о Ничевоках Поэзии» («Ничевоки. Собачий Ящик, или Труды Творческого Бюро Ничевоков»). Идеология и практика «ничевоков» основывалась на протесте против всяких форм социализации; некоторые формы поведения «ничевоков» предвосхищали хиппи. «Ничевоки» утверждали особую ценность алогичного, протестовали против всех литературных течений и группировок, особенно — против акмеизма и футуризма; некоторое снисхождение проявлялось по отношению к имажинистами, в которых «ничевоков» привлекал метод, утверждавший ценность образа как такового и его эмоционального воздействия.

² *Шульгин Л.* Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы. С. 16.

³ *Лебединский Л.* Беглым огнем. С. 17—18.

«Должны ли мы небольшому меньшинству подносить сладкие утонченные бисквиты, тогда как рабочие и крестьянские массы нуждаются в черном хлебе? Я понимаю это, само собою разумеющееся, не только в буквальном смысле слова, но и фигурально — мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян. Ради них мы должны научиться хозяйничать, считать. Это относится также к области искусства и культуры».

«Красивое нужно сохранить, взяв его как образец, исходить из него, даже если оно “старое”. Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно “старо”? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться только потому, что “это ново”? Бессмыслица, сплошная бессмыслица. Здесь — много художественного лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной манере, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже “на высоте современной культуры”. Я же имею смелость заявить себя “варваром”. Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих “измов” высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости».

«Но важно не наше мнение об искусстве. Важно даже не то, что дает искусство нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить свими глубочайшими корнями в самую гущу широких трудящихся масс. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их»¹.

«Пролетаризация театра»

Одновременно «пролетарские музыканты» требовали проведения театральной реформы, ратуя за создание рабочего театра в музыке, должно стать единственным «настоящим оперным театром». Преобразования должны были в первую очередь коснуться репертуара. По утверждению критика Антона Ценовского, в прошлом — одесского врача, с успехом громившего «лженауку»-гомеопатию²,

«всякую чертовщину, вроде “Фауста” или “Демона”, — выбросить³. И дать то, что связано с массовым движением, массовыми чувствами, интересами, интересным историческим моментом, социальным содержанием»⁴.

¹ Музыкальная Новь. 1924. № 10. С. 5.

² См.: Коток А. Гомеопатия на скамье подсудимых IX Пироговского съезда // Вестник гомеопатической медицины. 2002. № 2. С. 42—52.

³ «Фауст» — опера Ш. Гуно. «Демон» — опера А. Г. Рубинштейна.

⁴ Ценовский А. Оперные театры // Музыкальная Новь. 1924. № 9. С. 23.

Относительно приемлемыми «пролетарские музыканты» считали «Царскую невесту» Н. Римского-Корсакова, «Вражью силу» А. Серова, «Бориса Годунова» М. Мусоргского, «Аскольдову могилу» А. Верстовского, «Наташу» К. Вильбоа, а также произведения веристов, комические оперы Моцарта и другие немногие исключения¹. По мысли автора, многое в «буржуазном репертуаре» следовало «сократить», «изменить», «приспособить»². «Пролетарские музыканты» требовали полного запрещения «религиозных» и «мистических» опер, в том числе «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, «Парсифаля» Вагнера, «Пиковой дамы» Чайковского. Неукоснительно искореняться должно было все, что расценивалось как «империалистическая», «монархическая» пропаганда.

Первые попытки создать новый революционный репертуар были связаны с перелицовкой сюжета: «Гугеноты» превращались в «Декабристов», «Тоска» — в «Жизнь за Коммуну» или «Борьбу за Коммуну», «Жизнь за царя» — в «Жизнь за народ», в другом варианте — «За серп и молот»: среди действующих лиц этой постановки, осуществленной в 1924 году в Одессе и в 1926-м в Баку, фигурировал красноармеец Гребенюк. Анекдотичность подобой практики стала настолько очевидной, что ее результаты были в 1927 году официально признаны «неудовлетворительными»³.

В борьбе за «идеологическую чистоту» репертуара «пролетарские музыканты» четко следовали партийной линии. Многие оперы попадали автоматически под цензурный запрет. В 1925 году оперный репертуар был сведен примерно к 40 разрешенным русским и зарубежным операм. В засекреченном циркуляре Главлита от 14 мая 1925-го указывалось:

«Подавляющее большинство текущего оперного репертуара настолько чуждо нам идеологически или является настолько отсталым в художественном отношении, что говорить приходится, собственно, не о твердом разрешении, а лишь об известной терпимости его в социалистическом государстве. С другой стороны, в этот список не вошел ряд опер, которые категорически запретить по тем или иным причинам нельзя. Например, оперы: “Снегурочка”, “Аида”, “Демон” и др. идеологически неприемлемы (демократически-монархическая тенденция

¹ Серов, Александр Николаевич (1820—1971) — композитор, критик. Отец В. А. Серова. Верстовский, Алексей Николаевич (1799—1962) — композитор и театральный деятель; один из основоположников русской оперы-водевиля. Вильбоа (Вильбуа), Константин Петрович (1817—1882) — композитор и дирижер, автор оперы «Наташа, или Волжские разбойники» (1861). Веризм (ит. verismo, от vero — истинный, правдивый) — течение итальянской литературы и культуры конца XIX века (литературный манифест — 1880). Представители музыкального веризма — П. Масканыи, Р. Леонкавалло, отчасти Дж. Пуччини, У. Джордано, Ф. Чилеа и др.

² Ценовский А. Оперные театры. С. 23.

³ Совещание по теаполитике при НКП // Рабис. 26.IV.1927. № 15(57). С. 2.

в “Снегурочке”, империалистический душок “Аиды”, мистическая библейшина “Демона”),— но, принимая во внимание, что в опере впечатление от идейного момента ослабляется и до некоторой степени рассеивается музыкальной стороной <...> ГРК не возражает против разрешения в отдельных случаях и таких опер <...> Наконец, ГРК обращает внимание местных органов контроля и на следующее: разрешению той или иной непопеченной в настоящем списке оперы должен предшествовать просмотр ее текста — в целях удаления по крайней мере наиболее неприятно поражающих глаз и ухо моментов...

“Царская невеста” Римского-Корсакова — необходимо прокорректировать, устранив из нее излишества по части славления царя.

“Русалка” Даргомыжского — вычеркнуть заключительный апофеоз.

“Евгений Онегин” — выпустить из первой картины фальшивый эпизод крепостнической идилии...

“Пиковая дама” — вычеркнуть заключительное явление сцены на балу: от слов “Ее величество сейчас пожаловать изволит” и до конца картины.

“Борис Годунов” — требовать обязательного включения нередко выпускаемой “Сцены под Кромами”.

“Хованщина” — трактовка в постановке оперы должна быть такой, чтобы сочувствие зрителя было не на стороне старой, уходящей “хованщины”, а новой молодой жизни, представленной здесь Голицыным, преображенцами и молодым Петром»¹.

Таким образом, идеологические ярлыки музыкального инакомыслия — «формализм», «буржуазность», «чуждость пролетарской идеологии», «антинародность», «подражание западу» — были введены в обиход задолго до 1936 и 1948 годов.

Выводы теоретиков «пролетарской музыки», сделанные уже на первом этапе их борьбы против «современников», были однозначными:

«Обострились противоположность и непримиримость наших взглядов на методы и цели музыкальной работы с взглядами буржуазных музыкантов, объединившихся на почве “современной” музыки, рассматривающих музыкальное произведение лишь с точки зрения его формы, совершенно игнорируя его содержание. Для нас ясно, что под милыми лозунгами “современности” скрываются старые любители “искусства для искусства”»².

Призыв к охране наследия у АПМ был чистым лицемерием и демагогией, прикрывавшими амбиции «пролетарских музыкантов». На деле «пролетарская культурная политика» принесла отрицание и уничтожение традиции: многие произведения прошлого были занесе-

¹ Цит. по: *Блюм А. В.* За кулисами «министерства правды». Тайная история советской цензуры. 1917—1929. СПб., 1994. С. 167—168.

² Музыкальная Новь. 1924. № 12. С. 2.

ны в черные списки, объявлены «буржуазными», «упадническими», «религиозно-мистическими», «реакционными» и т.п.

Методическое совещание по художественному образованию 1925 года

Деятели ВАПМ воспользовались также рядом положений, высказанных на методическом совещании по художественному образованию, прошедшем в 1925 году. К ним принадлежали утверждения А. В. Луначарского, провозгласившего в своей речи кризис современной музыки и критиковавшим «две аристократические группы» — «буржуазное новаторство (“буржуазный ЛЕФ”» и «буржуазное эпигонство»¹. Возможность выхода из кризиса Луначарский усматривал в том, что «обновленная идеология должна одновременно принести и обновленную форму» при классовом подходе к искусству. По словам Луначарского,

«нельзя сказать, что картины Репина были бы совсем непонятны. Понятны; только говорят они совсем не то, чего хочет пролетариат. А картина какого-нибудь футуриста непонятна пролетариату, он говорит: и “может быть, она и революционна, — но черт ее знает, не разберешь”. Как бы нас ни назвали, если бы мы предложили пролетариату книгу, написанную новой азбукой с такими выкрутасами на каждой букве, что он прочтет, и сказали бы, что это есть вещь, и неважно, что она обозначает, а важно, как она выглядит — “посмотрите, какие красивые страницы, хотя их и не прочтешь”. Для класса, которому нечего говорить, нечего слушать, такая новизна печати может служить большим утешением, потому что этот класс держит книги в библиотеках и показывает их с точки зрения шрифта, переплета и т.д. Но для класса, который хочет учиться, это неподходяще, и он всегда будет стремиться к тому, чтобы воспользоваться наиболее удобочитаемой формой искусства. Эта наиболее удобная форма — форма реалистическая»².

¹ Основы художественного образования (Речь, произнесенная А. В. Луначарским на открытии методического совещания по художественному образованию 6 апр. 1925 года) // Музыкальное образование. 1926. № 1—2. С. 14. ЛЕФ — «Левый фронт искусства» — литературная группа, возникшая в 1922 году в Москве и состоявшая в основном из бывших футуристов (В. В. Маяковский, О. М. Брик, Н. Н. Асеев, В. В. Каменский, А. Е. Крученых и др.). ЛЕФ провозгласил рационализм, союз искусства с производством, веру в прогресс, науку, технологию. Издавался одноименный журнал, который в 1925 году сменил журнал «Новый ЛЕФ», руководимый Маяковским, затем С. М. Третьяковым. После выхода в 1928 году из группы Маяковского и Брика ЛЕФ распался. Попытка Маяковского оживить группу созданием в 1929 году РЕФ — Революционного фронта искусства — окончилась неудачей.

² Там же. С. 20.

С этой точки зрения наиболее адекватное выражение «стремление к агитации» находит в произведениях АХРР, которую Луначарский и поднимает на щит¹.

Методическое совещание по художественному образованию, открытое речью Луначарского, выдвинуло задачу «пролетаризации высшей школы» и перехода к «новым методам преподавания»². Тем самым санкция свыше давалась уже организованным «фракциям красной профессуры» и «производственным коллективам».

Противостояние двух лагерей в культуре провозглашалось и в других выступлениях Луначарского. Так, в статье «Достижения нашего искусства» он развил мысль об «ориентировке на социальный реализм с оглядкой на классицизм», присущей современному искусству³. Утверждения Луначарского явились одним из исходных пунктов в процессе кристаллизации доктрины «социалистического реализма».

Другая мысль Луначарского, использованная «пролетарскими» музыкантами, литераторами и художниками, касалась «борьбы отживающего формализма с революционным реализмом», соответственно — литературы ЛЕФ и послевоенного реализма, живописи ОСТ и АХРР⁴.

1926: начало кампании по искоренению «буржуазной культуры». Первая конференция по музыкальной политико-просветительной работе и диспут о концертной практике и концертной политике

С 1926 года РАПМ и ОРКИМД повели ожесточенную кампанию не только за создание подлинно «пролетарской музыки», но и за искоренение «буржуазной культуры», олицетворяемой «современниками». Систематические нападки на Рославца звучали со страниц печати. Под знаком борьбы с Рославцем прошла Первая конференция по музыкальной политико-просветительной работе, проходившая 13—14 апреля 1926 года: захват власти, монополия в музыкальной культуре, к которой призывали в своих докладах Л. Шульгин и Л. Лебединский, предполагали уничтожение соперников, на которых навешивались идеологические ярлыки, — в первую очередь Рославца и Сабанеева⁵.

¹ Основы художественного образования. С. 20.

² Работы методического совещания по художественному образованию // Музыкальное образование. 1926. № 1—2. С. 53.

³ Правда. 1 мая 1926 года.

⁴ Там же.

⁵ См.: Музыка и Октябрь. 1926. № 2. С. 1; *Корев С.* Музыка и политпросветработа. С предисловием А. В. Луначарского. Главполитпросвет, 1926. С. 8; Музыка и Октябрь. 1926. № 8. С. 10—12.

Выступавший на конференции Рославец призывал к детальному социологическому анализу аудитории, с которой должна была проводиться просветительская работа¹. Как известно, социология была вскоре объявлена буржуазным измышлением, псевдонаукой — тем самым Рославец в очередной раз стал жертвой идеологии: его враги получили новый повод для расправы с критиком мифической «пролетарской музыки», призывавшим к научному анализу действительного состава слушательской аудитории, — в противоположность деятелям РАПМ, искусственно создавшим для удовлетворения собственных претензий «пролетарскую музыку», якобы обслуживающую абстрактную «массу», некоего единого «пролетарского слушателя».

Чрезвычайно напряженно проходил и диспут о концертной практике и концертной политике, состоявшийся 25 марта 1926 года — ожесточенные прения развернулись вокруг доклада Рославца. С этого момента Рославец становится объектом основных нападок основных постулатов — Сабанеев к тому моменту эмигрировал и был списан со счета рапмовской критикой, о чем открыто заявил во время диспута Л. Лебединский. Во время диспута Рославца обвинили в эклектизме².

1927—1928: Лев Калтат и Виктор Белый против «глубокого идеологического родства с упадочной культурой Запада» «космополита»-Рославца

В 1927—1928 годах происходит окончательная консолидация сил, подготовившая кульминацию и трагическую развязку «музыкальной драмы 1920-х». В эти годы в пасквилях В. Белого и Л. Калтата формулируются важнейшие пункты политико-идеологического обвинения Рославца³.

В 1926 году в сборнике «На путях искусства», наряду со статьями А. Крученых «Псевдокрестьянская поэзия» и Д. Вертова «Кино-Глаз», был опубликован манифест Рославца «О псевдопролетарской музыке»⁴. Анализируя установки теоретиков РАПМ, Рославец пришел в нем к выводу:

¹ См.: *Корев С.* Музыка и политпросветработа. С. 15.

² Диспут о концертной практике и концертной политике // Музыка и Октябрь. 1926. № 8. С. 13—14.

³ Белый, Виктор Аркадьевич (1904—1983) — композитор, музыкально-общественный деятель, один из инициаторов создания Проколла, позже — один из лидеров РАПМ, затем — советник Т. Н. Хренникова. Калтат, Лев Львович (1900—1946) — музыковед, пианист, редактор.

⁴ Крученых, Алексей Елисеевич (1886—1968) — поэт-футурист, позже примыкал к Лефу. Обосновал необходимость создания нового языка, требующего активного «речевого творчества», опирающегося на интуицию и алогизм, — «зауми» (понятие «заумь» принадлежит В. Хлебникову). «Заумь», для футуристов означавшая поэтический

«Тут все сложнейшие и разнообразнейшие понятия искусства сваливаются в одну кучу, прикрытую архиреволюционной фразеологией и рассуждениями в плане наспех сколоченной “философии”, в которой трогательно переплетаются идеалистические теории с теориями материализма, идеи откровенного народничества с марксовыми идеями»¹.

Критика Рославца была направлена против отождествления искусства с идеологией, сводящего музыку к агитации. Теоретики «пролетарской музыки» выдвигают требование простоты, ясности и понятности для широких масс, — как показывает Рославец, эта демагогическая установка автоматически обрекает композиторов на бедность, примитивизм. Сомнительно и требование ориентироваться на восприятие «широких масс» — оно нивелирует реальные социальные, психологические, вкусовые различия классов, слушателей². Вывод, к которому приходит Рославец — создать музыку, «понятную массам», — означает прийти не к абстрактной единой «музыке», а к созданию

«целого ряда музык, приспособленных для понимания отдельных категорий трудящихся и, в силу того, долженствующих быть и более “простыми”, и “средней сложности”, и “сложными”, сообразно музыкально-культурному уровню данной группы людей, — иначе говоря, требующих разнообразнейших средств и способов музыкального выражения, от элементарных до высших»³.

Этот вывод перечеркивает прямолинейное требование единства абстрактного содержания и абстрактной формы, которого придерживались «пролетарские музыканты». Само же «творчество “пролетарских музыкантов”» сводится, по мысли Рославца, к сочинению «примитивов в духе “военных маршей”, некогда сочинявшихся капельмейстерами всех пеших и конных полков по приказу начальства», вся революционность которых ограничивается содержанием текста:

«При таком положении становится совершенно очевидным, что любой старый “егерский” или “копорский” марш, при условии прищипления к нему текста революционного содержания, может моментально привратиться из “контрреволюционного” в “революционный”, ни капельки от этого не изменившись в формальном смысле»⁴.

язык будущего, над которым не тяготеет «бытовое значение слова», была призвана уничтожить и заменить «прежний, застывший язык». «Зауми» посвящены работы многих теоретиков футуризма 1920-х годов. Вертов, Дзига (настоящее имя: Кауфман, Денис Аркадьевич) (1896—1954) — кинорежиссер-документалист, сценарист, теоретик кино, создатель теории «киноглаза».

¹ *Рославец Ник.* О псевдопролетарской музыке // На путях искусства. М., 1926. С. 180.

² Там же. С. 182—185.

³ Там же. С. 186.

⁴ Там же. С. 187—188.

Остальные композиции «пролетарских музыкантов» — не более революционны, а источник их стиля — «богослужебно-церковная музыка», «импрессионизм» французского толка и «стиль рюс — русская народная песня»¹. Рославец называет здесь те стилевые ориентации, которые третируются и преследовались «пролетарскими музыкантами» за «реакционность» и «буржуазность». Вывод статьи звучит убийственно:

«...созданная ими [«пролетарскими музыкантами» — *М. Л.*] музыка есть просто хорошая или плохая (чаще плохая) музыка, скомпонованная в разных стилях, существовавших задолго до пролетарской революции, по своим формам не представляющая собою ничего нового и не являющаяся чем-либо характерным для переживаемой эпохи»².

Статья Рославца в очередной раз демонстрировала бессмысленность ориентации на крестьянскую народную песню, провозглашенной единственным методом создания «истинно пролетарской музыки»: если следовать этому рецепту «пролетарских музыкантов», то

«создавалось бы бесчисленное число “музык” пролетарского склада: русская, французская, немецкая, татарская, негритянская и т.д. Одним словом, пролетариат, интернационалист и коллективист, вместо единого классового языка, выстроил бы какую-то вавилонскую башню, где смешавшиеся “дванадцать языков” тупо глядели бы друг на друга, друг друга не понимая...»³

Остроумная и язвительная критика Рославца, разоблачавшая напыщенную спекуляцию на идеологической почве, не могла остаться безнаказанной. Удар последовал со стороны Льва Калтата, опубликовавшего ответную статью «О подлинно-буржуазной идеологии гр. Рославца» (см. илл. 15). В своем памфлете Калтат прибегает к следующей аргументации: возражая на критику, он механически повторяет оспариваемые Рославцем тезисы: «музыка — могучее средство идеологического воздействия на массы», «одно из средств утверждения культурной гегемонии пролетариата», основное в пролетарской музыке — ее единая классовая сущность и т.д.⁴ Второй ряд аргументов — идеологические нападки: музыка самого Рославца называется «футуристической галиматьей»; идеологически порочна поэзия Елены Гуро, к которой композитор обратился в «Песенке Арлекина»; сам Рославец оценивается как «подлинный апологет и “теоретик” буржуазного

¹ *Рославец Ник.* О псевдопролетарской музыке. С. 188.

² Там же. С. 191.

³ Там же. С. 192.

⁴ *Калтат Л.* О подлинно-буржуазной идеологии гр. Рославца // Музыкальное образование. 1927. № 3—4. С. 33—37.

упадничества в музыке», а его «надуманные, жестко звучащие, лишённые всякой эмоциональности композиции» объявляются чуждыми пролетариату. Кроме того, Рославец обвиняется в том, что «понятие интернационализма он подменяет космополитизмом», что «ему нужно было под маской борьбы с «псевдо-пролетарской музыкой» протасовать принципы буржуазного индивидуализма и тем самым доказать право на существование своих собственных, глубоко упадочных, «музыкальных организмов»¹. Заканчивается статья призывом к расправе:

«Наша задача заключается не в том, чтобы Н. Рославец увидел <...> ростки нового в пролетарской музыке, — это безнадежно и бесполезно, — наша задача в том, чтобы разоблачать буржуазную сущность Н. Рославца и ему подобных, чтобы идеологически изолировать их от советской музыкальной общественности и тем самым оградить эту общественность от разлагающего влияния подобных “теоретиков”»².

В тех же тонах выдержана и более поздняя статья Л. Калтата «Маски долой! (Еще раз о нашей музыкальной критике)» — в ней наносится удар по В. Беляеву, Н. Рославцу и Л. Сабанееву, обвинённых в идеализме, отсутствии объективности и научности. Не менее агрессивен и новый призыв к расправе:

«Беспощадная борьба со всеми этими уродливостями, борьба за научную музыкальную критику, вооружённую марксистским методом исследования, — вот наша задача»³.

Другое критическое выступление Рославца, вызвавшее ожесточённые нападки, — его полемическая статья «Назад к Бетховену», в которой рассмотрена программа «пролетарских музыкантов», отрицающих современные выразительные средства и лицемерно прикрывающихся лозунгами защиты исторического наследия. Особенно волновали Рославца нападки на Прокофьева, попытки дискредитации Шёнберга, Берга, Стравинского, Онеггера, музыкального «современничества», всего инновативного культурного пласта⁴.

Ответом на статью Рославца «Назад к Бетховену» явилась статья Виктора Белого под многозначительным названием «“Левая” фраза о “музыкальной реакции”», ознаменовавшая открытый переход к травле, начало разоблачительной кампании, направленной против «левых течений» в музыке, классово и идеологически «чуждых и враждебных» пролетариату (см. илл. 16). Статья В. Белого выполняла своеобраз-

¹ Калтат Л. О подлинно-буржуазной идеологии гр. Рославца. С. 34, 42, 37.

² Там же. С. 43.

³ Калтат Л. Маски долой! (Еще раз о нашей музыкальной критике) // Музыкальное образование. 1928. № 2. С. 23.

⁴ Рославец Ник. Назад к Бетховену // Рабис. 20 декабря 1927. № 49 (91). С. 3—4.

ный «социальный заказ» — преодолеть «отсталость на идеологическом фронте в скульптуре, живописи, театре и музыке», — сформулированный А. Луначарским в его выступлении на совещании, созванном Главпрофобром в сентябре 1927 года¹. В. Белый обрушился на Рославца за то, что тот осмелился защищать Стравинского и Шёнберга, за поддержку «буржуазного декаданса», за «глубокое идеологическое родство с упадочной культурой Запада», за принадлежность к «левому фронту», «современничеству» в музыке. АСМ была поставлена критиком «вне истинного советского музыкального фронта». Основным нападкам подверглись дореволюционные произведения Рославца с их «кричащими, футуристическими обложками», — выражение «мелкобуржуазного реакционного течения в музыке», а также его агитационные сочинения².

С особым ожесточением В. Белый громил АСМ, «плетущуюся в хвосте западно-европейских буржуазных кругов», за «рекламу» музыки Прокофьева и пропаганду симфонической рапсодии «Октябрь» Иосифа Шиллингера³. Вокруг последнего произведения разгорелись страсти: в «Музыкальном образовании» было опубликовано письмо-протест против его демонстрации за границей, предложенной АСМ. Заодно шельмовалась вся пропаганда советской музыки за рубежом, проводимая АСМ: РАПМ, Прокколл и Академическая комиссия Профкома Рабиса обрушивались на АСМ за то, что та,

«выдавая глубоко упадочные произведения своих членов за “новую”, “революционную” русскую музыку, — содействовала неправильной информации запада об идеологическом лице нашего Союза»⁴.

Тем самым в пасквилях Л. Калтата и В. Белого уже в 1927—1928 годах были сформулированы обвинения в «космополитизме» и «глубоким идеологическим родстве с упадочной культурой Запада», обычно связываемые с печально знаменитыми кампаниями против «безродных космополитов» 1940-х годов.

Приближался «год великого перелома», готовились массовые разоблачения, чистки, первые открытые процессы. В глазах «пролетарских» критиков Рославец был уже осужден и приговорен — об этом свидетельствует обращение к нему как к «гражданину», а не «товарищу». Кульминация и развязка «музыкальной драмы 1920-х» не заставили себя ждать.

¹ См.: Музыкальное образование. 1928. № 1. С. 55.

² Белый В. «Левая» фраза о «музыкальной реакции» // Музыкальное образование. 1928. № 1. С. 43—47.

³ Там же. С. 45. Шиллингер, Иосиф (1895—1942) — композитор, теоретик новой музыки, автор оригинального труда «Математическая основа искусства». С 1929 года, после вынужденной эмиграции из СССР, жил в США.

⁴ Письма в редакцию // Музыкальное образование. 1928. № 2. С. 38—39.

Конец 1920-х — начало 1930-х годов: фабрикация политических дел в музыке

Как удалось сфабриковать дело Рославца? Какие обвинения были предъявлены композитору? Кто выступал в роли судей и обвинителей? Ответить на эти вопросы долгое время не удавалось, не удавалось пробиться сквозь барьер страха, немоты, домыслов и клеветы.

Понять трагедию Рославца помогли документы, но даже они не сразу раскрыли то, как был найден иезуитский ход в расправе над композитором: как из «гурмана», «рафинированного эстета», «мелкобуржуазного художника», культивирующего «упадническую западную культуру», его превратили в покровителя «легкого жанра», «фокстротчины и цыганщины». В архиве Е. Ф. Рославец сохранилась выписка, сделанная рукой композитора:

«За отсутствие четкой классовой линии в работе, выражающейся в недостаточной борьбе с элементами муз[ыкальной] халтуры на эстраде, покровительство авторам и исполнителям легкого жанра, фокстрота и цыганщины и издания своих произведений в частном из[дательстве] «АМА», специализировавшемся на издании муз[ыкальной] халтуры, гр. Рославец с работы снят по III категории, запретив в течение двух лет работать в госорганах в качестве политредактора».

Аналогичная запись фигурирует в трудовой книжке Рославца. Этот приговор перечеркнул всю дальнейшую жизнь композитора: имя Рославца попало в черный список, со всех мест его гнали, он был обречен на прозябание, отторгнутый от советской культуры.

Подготовка «дела Рославца» и разгрома АСМ: «противники строительства новой жизни»

Давление на «левый фронт в искусстве» усиливалось — передовая первого номера журнала «Музыка и Революция» за 1927 год, громившая «левый фланг современной музыки», обличала А. Мосолова — в 1937-м

этот композитор был отправлен по статье 58/10 в ГУЛАГ. В самом начале пасквиля прозвучало предупреждение:

«В нашей музыкальной действительности наблюдается опасная тенденция — расценивать произведения искусства исключительно с точки зрения талантливости, новизны, яркой индивидуальности»¹.

Девятый номер того же журнала за 1927 год открывала статья, подписанная инициалами «Е. М.»: «“Последнее слово” отживающей культуры». Ее автор обрушился на «музыкальный конструктивизм» — с этого момента данное понятие становится на многие десятилетия бранным и кочует из постановления в постановление. Под обстрел попадают поэты-футуристы; в «субъективизме», «интеллектуализме», «зауми» изобличаются А. Крученых, В. Хлебников, В. Маяковский, В. Каменский, Е. Гуро, М. Шагал, В. Мейерхольд, в музыке — Стравинский, Шёнберг, Рославец. Один перечень имен доказывает, что речь шла о чисто идеологическом обвинении — в одну кучу сваливались представители разных художественных течений, в том числе и не связанные с конструктивизмом. Как доказательство еретичности Рославца приводились его известные слова о «выражении моего внутреннего “я”, грезившего о новых, несслыханных еще звуковых мирах». В конце был вынесен приговор:

«Конструктивизм <...> в его крайних проявлениях (интеллектуализм, формализм и фетишизация творчества), это — запоздалый продукт отживающей культуры и удобная ширма для тех, кто против строительства новой жизни»².

Формула «противники строительства новой жизни» станет идеологической дубинкой в борьбе с Рославцем и АСМ.

«Дело Большого театра». **Формирование политических обвинений в адрес Мейерхольда**

В конце 1920-х годов «пролетарские музыканты» сфабриковали «Дело Большого театра». По инициативе Мейерхольда в нем планировались спектакли «Стальной скок» С. Прокофьева, «Новости дня» П. Хиндемита, «Нос» Д. Шостаковича, коллективный опус «Четыре Москвы» Л. Половинкина, Ан. Александрова, Д. Шостаковича, А. Мосолова. Этот проект тут же подвергся нападкам «пролетарских музыкантов». По свидетельству Л. Лебединского,

¹ «Левый» фланг современной музыки // Музыка и Революция. 1927. № 1. С. 3.

² Е. М. Последнее слово отживающей культуры // Музыка и Революция. 1927. № 9. С. 4—6.

«мы старались так или иначе влиять на работу различных комиссий, обследовавших Большой театр, в связи с огромным усилением в нем реакционной группы артистов, музыкантов и режиссеров, а позднее мы откликнулись на события в Большом театре (кампания печати) через журнал “Советское искусство”... В отношении современничества — опять-таки через журнал “На литературном посту” — на диспутах дали оценку целого ряда современных композиторов, поставили вопрос об упадничестве в музыке»¹.

В статье Ю. Келдыша, ставшего к этому моменту одним из ведущих идеологов РАПМ, «Стальной скок» Прокофьева был обвинен в контрреволюционном содержании:

«Прокофьевский балет, конечно, ничего общего с нашей революцией не имеет, и если как-то ее отражает, то во враждебном, изуродованном преломлении»; это «издевка, пасквиль на революцию»².

Итоги «дела Большого театра» подвел в 1930 году Даниэль Житомирский:

«<...> позиция т. Мейерхольда в области музыки <...> указывает на буржуазный характер его идеологических установок в искусстве.

Тов. Мейерхольд уже в течение нескольких лет играет не малую роль на музыкальном фронте. Будучи убежденным сторонником урбанизма в музыке, он давно и последовательно насаждает этот стиль в своем театре, группируя вокруг себя композиторов так называемого “современнического направления” <...> В 1929 г. по его инициативе Большой театр принял к постановке балет “Стальной скок”. Этот балет, написанный эмигрировавшим из Советского Союза композитором С. Прокофьевым для парижского театра Дягилева и использующий, якобы, советскую тематику, — представляет собой не более, как злой пасквиль на нашу революцию. Идеолог шутовства в музыке, С. Прокофьев нагло высмеивает в своем балете советских матросов, советские фабрики и т. д. Контрреволюционность “Стального скока” разоблачалась рабочими и представителями пролетарской музыкальной общественности на всех прослушиваниях, однако т. Мейерхольд с пеной у рта настаивал на принятии этого балета, пытаясь смазать классовую сущность этой музыки, изображая ее издевательское шутовство как “юмор”, тупые урбанистические шумы как “бодрость производственных ритмов” и т. д. и т. д.

“Стальной скок” под напором пролетарской общественности был снят в конце концов с постановки...»³.

¹ *Лебединский Л.* 8 лет борьбы за пролетарскую музыку. М., 1931. С. 50.

² *Келдыш Ю.* «Стальной скок» С. Прокофьева // Музыкальное образование. 1928. № 3. С. 44.

³ *Житомирский Д.* Театр им. Мейерхольда — «агитпроп» буржуазной музыки (О позиции т. Мейерхольда на музыкальном фронте) // Пролетарский музыкант. 1930. № 8. С. 30. Дягилев, Сергей Павлович (1872—1929) — художественный и театральный деятель. Один из организаторов и редактор журнала «Мир искусства». Организатор и руководитель «Русских сезонов» в Париже и Лондоне.

«Дело Большого театра» проливает неожиданный свет на биографии Всеволода Мейерхольда и Дмитрия Шостаковича. Принято считать, что ярлык «мейерхольдовщина» был навешен на режиссера и композитора в 1936 году в статье «Сумбур вместо музыки» — именно она берется за точку отсчета в истории запрета «театра, чуждого народу». Но сравним печально знаменитую публикацию «Правды» с памфлетом Даниэля Житомирского «“Нос” — опера Д. Шостаковича», напечатанной в 1929 году¹:

Житомирский

«Алогичная акцентация слов и фраз»; «нарочитая нелепость»; «противоестественность»; «гармонизация навыворот»; «резко противоречивые и совершенно нелепые диссонансы»; «натуралистические эффекты»; «насилие над текстом»; «ладовая статичность»; «однообразная нарочитость»; «нарочитое несоответствие». «Основной эмоциональный стержень имеется во всяком гротеске, в том числе и в опере “Нос”; его можно определить как уродливую и нездоровую гримасу, раздирающую челюсти тупым физиологическим смехом».

«Сумбур вместо музыки»

«Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге... Если композитору и случается попасть на дорожку простой и понятной мелодии, то он немедленно, словно испугавшись такой беды, бросается в дебри музыкального сумбура, местами превращающегося в какафонию <...> Это музыка, умышленно сделанная “шиворот-навыворот” <...> сцена преподносит нам в творении Шостаковича грубейший натурализм <...> Опасность такого направления в советской музыке ясна. Левацкое уродство в опере растет из того же источника, что и левацкое уродство в живописи, в поэзии, в педагогике, в науке».

Житомирский

Шостакович «творит в плане гротеска, для него комическое заключается в своеобразной игре внешними приемами <...> сущность формалистического спектакля и одной из его разновидностей — гротеска сводится к господству самодовлеющих, структурно-композиционных моментов (по Мейерхольду — “декоративных”) над внутренней смысловой значимостью вещей <...> Этот буржуазно-эстетский стиль не утерял еще некоторой живучести и в советском театре. Так, например, мейерхольдовская постановка “Ревизора” представляет собой в сущности рецидив старых, декадентских идей режиссера. Эти же гротескные принципы соблазнили, к сожалению, и Шостаковича...»

¹ *Житомирский Д.* «Нос» — опера Д. Шостаковича // Пролетарский музыкант. 1929. № 7/8. С. 33—39.

«Сумбур вместо музыки»

«Это — перенесение в оперу, в музыку, наиболее отрицательных черт “мейерхольдовщины” в умноженном виде. Это левацкий сумбур вместо естественной человеческой музыки. Способность хорошей музыки захватывать массы приносится в жертву мелкобуржуазным формалистическим потугам, претензиям создать оригинальность приемами дешевого оригинальничания. Это игра в заумные вещи, которая может кончиться очень плохо».

Житомирский

«Уже сам выбор этой темы для большого театрального действия доказывает оторванность автора от основных задач, стоящих перед советским театром, в частности — оперой <...> Повесть “Нос” со стороны сюжетной представляет собой нелепую полубуржуазную фантастику <...> Своей оперой Шостакович, несомненно, отделился от столбовой дороги советского искусства. Если он не поймет ложности своего пути, если не постарается осмыслить творящейся у него под “носом” живой действительности, то творчество его неизбежно пойдет в тупик».

«Сумбур вместо музыки»

«Композитор, видимо, не поставил перед собой задачи прислушаться к тому, что ждет, что ищет в музыке советская аудитория. Он словно нарочно зашифровал свою музыку, перепутал все звучания в ней так, чтобы дошла его музыка только до потерявших здоровый вкус эстетов-формалистов. Он прошел мимо требований советской культуры изгнать грубость и дикость из всех углов советского быта».

«Дело *Большого театра*» — пролог трагедии Мейерхольда. Обвинение, по которому он был расстрелян в Москве 2 февраля 1940 года, гласило:

«В 1930 году Мейерхольд возглавил антисоветскую троцкистскую группу “Левый фронт”, объединявшую все антисоветские элементы в области искусства <...> проводил подрывную деятельность в области театрального искусства»¹.

Сформулировано же это обвинение было уже в 1930-м, а именно — в идеологическом доносе Даниэля Житомирского «Театр им. Мейерхольда — “агитпроп” буржуазной музыки (О позиции т. Мейерхольда на музыкальном фронте)». Именно в нем Д. Житомирский впервые инкриминировал Мейерхольду «возглавление всех буржуазных группировок в музыке»².

¹ Хроника одного убийства // Советская культура. 3 февраля 1990. С. 9.

² *Житомирский Д.* Театр имени Мейерхольда — «агитпроп» буржуазной музыки (о позиции т. Мейерхольда на музыкальном фронте) // Пролетарский музыкант. 1930. № 8. С. 30.

Так постепенно формулировался вердикт: «современничество» приравнивалось к «упадничеству», «враждебной идеологии», ЛЕФ — к антисоветской пропаганде. Характерно, что «разоблачение» Мейерхольда появилось в номере «Пролетарского музыканта», открывавшемся статьей «Музыканты и вредительство».

Нетрудно догадаться, чем закончилось «Дело Большого театра», — все спектакли были запрещены. Битва за монополию на «подлинно советскую оперу» и «подлинно советский балет» как часть «большевизации творчества» началась «пролетарскими музыкантами» задолго до 1936-го и, тем более, — до Постановления 1948 года, принятого в связи с оперой Мурадели «Великая дружба», не угодившей вкусам Кремлевского Горца. Уже в 1930 году, после победы в «деле Большого театра» и разгрома конкурентов, вожди «пролетарских музыкантов» готовились захватить власть над музыкальным театром. Об этом свидетельствует информация, опубликованная в том же номере журнала «Пролетарский музыкант», что и пасквиль Д. Житомирского и передовая «Музыканты и вредительство»:

«Худож.-полит. совет ГАБТ'а постановил обратиться с письмом ко всем советским композиторам с призывом написать советскую оперу и с персональным письмом к тем композиторам, которые уже пишут такую оперу (т. Шехтер и Давиденко) с призывом об ускорении окончания работы. Композитору Чемберджи ГАБТ'ом заказана музыка к балету “Горы тронулись”»¹.

«Дело реакционно-поповской группы в Московской Консерватории и СОФИЛе»; «Головановское дело»; «дело Лосева»; «белогвардейцы», «эмигранты», «фашисты»

К «году великого перелома» «пролетарские музыканты» сфабриковали «Дело реакционно-поповской группы в Московской Консерватории и СОФИЛе» (Советской филармонии), связав его с так называемым «Головановским делом» и «делом Лосева», рассматриваемыми партийной верхушкой². Замечательного дирижера Николая Семеновича Голованова РАПМ причислила к «реакционерам» и «черносотенцам»;

¹ Хроника ВАПМ // Пролетарский музыкант. 1930. № 4. С. 37. Давиденко, Александр Александрович (1899—1934) — композитор. В 1925 году возглавил созданный по его инициативе Проколл; один из лидеров РАПМ. Шехтер, Борис Семенович (1900—1961) — композитор, член Проколла, один из лидеров РАПМ.

² См., напр.: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике 1917—1953 гг. / Сост.: А. Артизов и О. Наумов. М., 1999. Голованов, Николай Семенович (1891—1953) — дирижер. Лосев, Алексей Федорович (1893—1988) — философ, филолог-классик. Репрессирован в 1930-е годы.

с «лосевщиной» связывалась «мобилизация реакционных сил»¹. «Дело Московской консерватории» предваряла операция ОГПУ в Сергиевом Посаде и его окрестностях в мае 1928 года, во время которой была арестована и перевезена в Бутырки большая группа верующих — восемьдесят служителей церкви и мирян. Этому предшествовала «агитподготовка» в прессе: фельетоны об окопавшемся в Сергиевом «контрреволюционном отродии». «Гнездо черносотенцев под Москвой!», «Троице-Сергиева Лавра — убежище бывших князей, фабрикантов и жандармов!», «Шаховские, Олсуфьевы, Трубецкие и др. ведут религиозную пропаганду!» — надрывались газеты. Среди арестованных был гениальный философ-естествоиспытатель, «русский Леонардо» — о. Павел Флоренский: ордер на его арест подписал сам Г. Ягода. Предъявленное 29 мая обвинительное заключение гласило:

«...“бывшие люди” в условиях оживления антисоветских сил начали представлять для соввласти некоторую угрозу, в смысле проведения мероприятий власти по целому ряду вопросов. Имеющиеся в распоряжении СО ОГПУ агентурные данные стали подтверждаться на страницах периодической печати...».

В приложении к делу фигурировали вырезки из газет и журналов — так «пролетарская пресса», доносчица и провокатор ОГПУ, с успехом выполнила свое очередное агентурное задание. Позже, в 1933 году, Флоренский был обвинен как член центра контрреволюционной организации «Партия Возрождения России», образованной якобы в 1932 году. Эта очередная фальшивка-провокация требовалась ОГПУ для инсценировки процесса «национал-фашистов»². Развязкой послужил расстрел философа 8 декабря 1937 года.

В 1930—1931 годах «пролетарскими музыкантами» был пущен в ход ярлык «фашизм в музыке». «Фашистскую идеологию» в «Пиниях Рима» Респиги разоблачал Лев Лебединский:

«...если вы слушали эту музыку, то почувствовали наверно соединение чрезвычайно утонченного аристократического мироощущения с грубым солдатским маршем. Этот марш является финалом всего произведения, это — апофеоз фашизма»³.

К «фашистам» были автоматически причислены все эмигранты и «белогвардейцы». Как утверждал Лебединский,

¹ *Лебединский Л.* 8 лет борьбы за пролетарскую музыку. С. 40.

² *Шенталинский В.* Удел величия // Огонек. 1990. № 45. С. 23—25. Флоренский, Павел Александрович (1882—1937) — философ, богослов, филолог, искусствовед, физик, математик.

³ *Лебединский Л.* О музыкальной практике, общественных группировках музыкантов и нашей политике по отношению к ним // Пролетарский музыкант. 1930. № 2. С. 5.

«...можно и должно говорить о творчестве Сергея Прокофьева как о творчестве также фашистском».

«Мистиком», «пришедшим к озверелому фашизму», был назван Стравинский¹. Разоблачались «фашисты в литературе»: «крестьянские поэты» Николай Клюев, Сергей Клычков, Петр Орешин и др. В театре к фашизму приравнивались «символизм, футуризм и салонное искусство». Модными стали обвинения в связях с заграницей: уже в начале 1930-х люди отказывались от чтения иностранных газет, прерывали переписку с заграницей. В 1930 году был арестован и брошен в тюрьму «по признакам преступлений по статье 58, пункт 6 Уголовного кодекса» один из ближайших друзей Рославца, Казимир Малевич. С сентября по декабрь 1931-го художник подвергался допросам; пребывание в тюрьме послужило толчком к внезапному развитию мучительной смертельной болезни, от которой Малевич скончался 15 мая 1935 года². Другой друг Рославца, поэт Василиск (Василий Иванович) Гнедов, был репрессирован в 1936-м и провел около двадцати лет в лагерях. Поэт-футурист Константин Большаков, на чье стихотворение Рославец написал одну из «Четырех композиций для пения и фортепиано», был расстрелян в 1938 году.

Объектом особого внимания «пролетарских музыкантов» стал «белогвардеец-эмигрант» и «фашист» Сергей Рахманинов. В 1931 году была напечатана статья Николая Выгодского «Небесная “идиллия”, или фашизм в поповской рясе», в которой нападкам подверглись «Колокола» Рахманинова и «Планеты» Густава Хольста:

«Уход “в небеса” есть своеобразный вид мистицизма, который составляет “духовную” форму международной поповщины. “Планеты” Хольста — глубоко политическое произведение <...> Вся симфония построена на сопоставлении идеи воинствующего империализма, грубой солдафонщины, фашизма — с одной стороны, социал-фашистского, елейно-лицемерного пацифизма — с другой стороны, и все это завершается упадочно мистическими нотками смертельных галлюцинаций.

Исполнение такой программы в дни “великого поста” и в дни процесса меньшевиков-врагителей усиливает политический характер концертов как демонстрации классово-враждебных сил. Это в особенности подчеркивается тем обстоятельством, что именно рахманиновские “колокольные звоны” фигурируют в качестве музыкального символа поповско-черносотенной реакции в книге Чайнова (см. статью Ярославского “Мечты Чайновых и советская действительность”, помещенная в “Правде” во время процесса “промпартии” — 18 октября пр[ошлого] г[ода]). Ответственность за реакционную демон-

¹ Лебединский Л. 8 лет борьбы за пролетарскую музыку. С. 41—42.

² См.: Малевич о себе. Современники о Малевиче. Т. 1. С. 542—558.

страцию несет устроитель — художественное руководство Большого театра»¹.

Далее следовало коллективное письмо «Против пропаганды белоэмигрантского творчества»:

«В редакцию поступили резолюции общего собрания ячеек ВКП(б) и ВЛКСМ Высшей музыкальной школы им. Ф. Кона (так была переименована Московская консерватория — М. Л.) и общего собрания студентов и педагогов ВМШ с резким протестом против демонстрации реакционных сил, какой явились концерты ГАБТ'а 5 и 6 марта (исполнение “Колоколов” Рахманинова и “Планет” Хольста) и с требованием решительного бойкота творчеству белоэмигранта Рахманинова.

Обращая внимание руководящих партийных организаций на вылазку воинствующей реакции, — говорится в резолюции ячеек, — ячейки ВКП(б) и ВЛКСМ Высшей музыкальной школы им. Ф. Кона требуют расследования этого дела, выявления инициаторов и организаторов, а также принятия решительных мероприятий к обеспечению проведения генеральной линии партии в области музыкального искусства...

Общее собрание педагогов и студентов Высшей музыкальной школы им. Ф. Кона в ответ на последнее антисоветское (по поводу “принудительного труда в СССР”, газ. “Нью-Йорк Таймс” от 12 января т[екущего] г[ода]) выступления композитора-белоэмигранта Рахманинова, в ответ на усиливающуюся пропаганду его творчества известной группой музыкантов, — единогласно постановляет объявить бойкот произведениям Рахманинова.

В советских музыкальных учебных заведениях не могут и не должны исполняться произведения автора, чье имя является символом белых интервентов <...> Всякое исполнение произведений Рахманинова в условиях обостренной классовой борьбы, переживаемой нами, становится средством сплочения враждебных нам сил реакции. Именно такими были концерты, организованные Гос[ударственным] ак[адемическим] Больш[им] театром с исполнением религиозно-мистического контрреволюционного произведения Рахманинова — “Колокола”.

Для советских музыкантов не существует “чистого искусства” в момент наступающих решительных боев пролетариата с интервенцией международной буржуазии.

Общее собрание призывает учебные заведения, концертные и издательские организации последовать примеру Высшей музыкальной школы им. Ф. Кона и прекратить исполнение и печатание творчества матерого врага советской власти — белогвардейца Рахманинова».

В завершение следовал отчет об административных санкциях:

¹ *Выгодский Н.* Небесная «идиллия», или фашизм в поповской рясе // Пролетарский музыкант. 1930. № 2. С. 27—28.

«В связи с контрреволюционным выступлением композитора Рахманинова в американской прессе правление Музгиза постановило прекратить перепечатку произведений Рахманинова и изъять из продажи массовые издания его произведений».

Слова «социал-фашистский», «процесс меньшевиков-вредителей», «поповско-черносотенная реакция», процесс «Промпартии», как и имя Чайнова, раскрывают политическую подоплеку борьбы «пролетарских музыкантов» с «фашизмом» и «поповской группировкой» в Московской консерватории и СОФИЛе. «Шахтинский процесс» проходил в 1928 году по сфабрикованному обвинению в «контрреволюционной деятельности» специалистов Донецкого угольного бассейна (города Шахты). Именно этот показательный процесс стал решающим для сталинской диктатуры: раскол оппозиции дал возможность перейти к ее полному вытеснению — «наступлению по всему фронту», начатому в «год великого перелома». «Дело Промпартии» было также сфабриковано органами в политических целях. В 1930 году были арестованы видные специалисты: экономисты, историки, философы, среди них историк С. Ф. Платонов, философ А. Ф. Лосев, экономисты Н. Д. Кондратьев, А. В. Чайнов, Л. Н. Юровский, В. Б. Громан и др., принадлежавшие до революции к небольшевистским партиям. Тем самым, ОГПУ изобрело и раскрыло очередной «заговор»: мифическую сеть антисоветских организаций вокруг так называемой «Трудовой Крестьянской Партии», якобы возглавляемой Н. Д. Кондратьевым, и «Промпартии», якобы возглавляемой проф. Л. К. Рамзиным. «Заговорщики» обвинялись во вредительстве, руководимом белоэмигрантскими заграничными центрами, в подготовке переворота, «терактов против партийного руководства», а также в связях с «правой оппозицией». Всем этим и воспользовались «пролетарские» писатели и музыканты, начавшие погром в культуре.

Под знаком борьбы с «правой оппозицией» прошел в 1930 году XVI съезд ВКП(б). На съезде прозвучали обвинения в адрес Алексея Лосева: «философ-мракобес», «реакционер и черносотенец». «Контрреволюционная» книга Лосева «Диалектика мифа» была заклеймлена самим Лазарем Кагановичем, а «кремлевский барчонок», «пролетарский поэт» Владимир Киришин, потребовал: «ставить к стенке»¹. Алексей Федорович Лосев, изгнанный из Московской консерватории, был вскоре репрессирован. Последовали массовые чистки — негодные преподаватели и студенты увольнялись и исключались из советских вузов. В числе прочих, в 1930-м из Ленинградской консерватории была изгнана перешедшая еще в юные годы в православие гениальная пианистка Мария Вениаминовна

¹ XVI съезд ВКП(б). Стенографический отчет. М.; Л., 1931. С. 75, 279. Каганович, Лазарь Моисеевич (1893—1991) — партийный деятель, входил в ближайшее окружение Сталина. «Диалектика мифа» — труд А. Ф. Лосева, созданный в 1927 году, за который философ был арестован и осужден.

Юдина¹. По обвинению в «религиозной пропаганде» были приговорены к тюремному заключению многие работники СОФИЛа².

Совещание и Всероссийская музыкальная конференция (1929) о «классовых врагах в искусстве»

После того, как июльский пленум ЦК ВКП(б) 1928 года утвердил концепцию «обострения классовой борьбы по мере развития социализма», заменив лозунг «кто кого» на «мы — их», эта установка была перенесена на музыкальное искусство. Анализу классовой борьбы на музыкальном фронте были посвящены созванная Главискусством Всероссийская музыкальная конференция, проходившая в Ленинграде с 14 по 20 июня 1929 года, и предшествовавшее ей Совещание по вопросам музыки, организованное АППО ЦК ВКП(б) в Москве³. Первые конференции и совещания по вопросам музыкального искусства, сознательно «забытые» официальной историей советской музыки, интересны и важны потому, что они создали прецедент для будущих идеологических акций в музыкальной сфере. Именно в 1929-м был поставлен вопрос о создании федерации — будущего союза композиторов, о принятии основных резолюций, программы и устава.

На Совещании по вопросам музыки, предварявшем Всероссийскую музыкальную конференцию, речь шла о «завоевании командных высот» в музыке — фактически о захвате власти ВАПМ. Вопрос о руководстве будущего союза был однозначно сформулирован в выступлении П. Керженцева на Всероссийской музыкальной конференции: превратить «пролетарскую музыку» в «основную музыку» — «орудие коммунистического влияния на массы», «коммунистического воспитания», «классовой борьбы»⁴. И все же прозвучавший во время Совещания призыв создать федерацию на основе ВАПМ был признан преждевременным...⁵

¹ Об обстоятельствах изгнания М. В. Юдиной см. в книге: Пламенеющее сердце: Мария Вениаминовна Юдина в воспоминаниях современников / Ред.-сост. А. М. Кузнецов. М., 2009.

² Приговор суда по «делу СОФИЛа» опубликовала 24 марта 1931 года «Вечерняя Москва».

³ Наш музыкальный фронт. Материалы Всероссийской музыкальной конференции / Под ред. С. Корева. М., 1930; Пути развития музыки. Стенографический отчет Совещания по вопросам музыки при АППО ЦК ВКП(б). М., 1930. Главискусство — Главное управление по делам литературы и искусства. АППО ЦК ВКП(б) — Агитационно-пропагандистский отдел ЦК ВКП(б).

⁴ Наш музыкальный фронт. Материалы Всероссийской музыкальной конференции. С. 7—8. Керженцев (настоящая фамилия — Лебедев), Платон Михайлович (1881—1940) — партийно—государственный деятель.

⁵ Пути развития музыки. Стенографический отчет Совещания по вопросам музыки. С. 54, 55.

К этому моменту завершилась конкурентная борьба между ВАПМ и ОРКИМД за монополию в «пролетарской музыке». В. Белый, Л. Лебединский и др. обвинили деятелей ОРКИМД в мелкобуржуазности. А. Сергеев пытался протестовать во время Совещания, но вскоре капитулировал и после соответствующего покаянного заявления был принят в ВАПМ — так же, как Д. Васильев-Буглай, Л. Шульгин и Шохин¹. Тем самым в музыкальной культуре был опробован инквизиторский ритуал суда — покаяния — принесения жертвы, применяемый на «показательных процессах».

Всероссийская музыкальная конференция явилась открыто политической акцией: в выступлении Л. Оболенского подчеркивалось ее политическое значение — постановка задач, соответствовавших партийному курсу на индустриализацию страны и строительство социализма².

На Совещании по вопросам музыки и Всероссийской музыкальной конференции предельно жестко решался вопрос о наследии. «Не все нам нужно, что досталось в наследство от Бетховена и Чайковского», — эта мысль Оболенского, при некоторых коррективах, была принята большинством выступавших. После очередного призыва к чистке оперного репертуара была подтверждена нежелательность постановок «религиозно-мистических» опер — «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, «Парсифаль» Вагнера и др., а также «Демона» Рубинштейна и «Пиковой дамы» Чайковского, названных Оболенским «чепухой»³.

В вопросе об отношении к «спецам» возобладало убеждение, что «пролетарская музыка» может использовать лишь их профессиональные знания — в идеологическом плане с ними необходимо бороться⁴. Л. Оболенский и Рабинович призвали вытеснить «спецов» из печати, бороться с ними как «правой реакционной профессурой», «классово непримиримой враждебной группировкой» в консерватории⁵. И. Чичеров высказал мысль об особой опасности «спеца-художника»:

«Можно ли сравнить специалиста на заводе со специалистами в области искусства? Никак нельзя. Специалист на заводе, специалист-техник находится под контролем общественных организаций, наконец, самой массы, т[ак] к[ак] кое-какими элементарными понятиями о

¹ См.: *Лебединский Л.* 8 лет борьбы за пролетарскую музыку (1923—1931). М., 1931. С. 59. В этой же брошюре изложена история борьбы АПМ и ОРКИМД за монополию в «пролетарской музыке».

² Там же. С. 5

³ Пути развития музыки. Стенографический отчет Совещания по вопросам музыки. С. 14. Оболенский, Леонид Леонидович (1873—1930) — музыкально-общественный деятель и музыковед; в 1920-е годы начальник Главискусства.

⁴ Там же. С. 12.

⁵ Там же. С. 14, 16.

технике рабочий класс обладает. В другом положении находится спецхудожник. Он обладает гораздо более тонкими формами воздействия, он больший вред может принести, причем такой вред, который не сразу будет раскрыт»¹.

Партийный лозунг «догнать и перегнать капиталистические страны», поставленный в экономике, был перенесен на искусство, причем возможность выполнения этой задачи виделась в подавлении классово чуждых и враждебных элементов — «попов», «баптистов», «последователей Троцкого и Воронского»². При этом выступавших несколько не смущало, что они еще недавно охотно цитировали и Троцкого, и Воронского в своих выступлениях.

Основной тезис, принятый на Совещании по вопросам музыки, касался обострения классовой борьбы в музыке. Обнаружить этого врага призвал Б. Штейнпресс:

«Что в музыке существует классовый враг, об этом все говорят, и в этом ни у кого нет никаких сомнений. Но где находится этот классовый враг, — здесь у нас ясности нет <...> Центр борьбы должен быть <...> прежде всего с современным западно-европейским и буржуазно-русским упадническим искусством <...> Особая опасность упадничества существует в музыке. Многие полагают, что в музыкальном искусстве возможно совпадение социально-чуждых тенденций с приемлемой для нас передовой техникой <...> Неправильно для музыки делать исключения на том основании, что музыкальный язык лишен конкретности. Если упадочно содержание, то упадочно и музыкальная форма. За последнее время очень много говорят о том, что некоторые из современныхников начинают “сдавать”, становятся ближе к нам. Это все лишь внешне приспособленчество <...> Это приспособление неискренне, и такое приспособленчество нельзя считать попутничеством»³.

В выступлениях П. Керженцева и Качалова на Всероссийской музыкальной конференции были названы «классовые враги», использующими во враждебных целях искусство, — «кулаки», «сектанты», «церковь»⁴. На Совещании по вопросам музыки в число «классово чуждых» явлений в музыке зачисляются произведения Прокофьева, Рославца, Шиллингера, Шрекера, Кшенека и др.⁵

Социально и классово чуждым элементам в музыке была противопоставлена деятельность Ассоциации пролетарских музыкантов, демонстрирующая «четкость и ясность идеологии»; были названы лидеры

¹ Пути развития музыки С. 17—18.

² Там же. С. 20, 22, 53.

³ Там же. С. 27—28. Штейнпресс, Борис Соломонович (1908—1986) — музыковед.

⁴ Наш музыкальный фронт. С. 7, 105.

⁵ Пути развития музыки. С. 27—28.

«пролетарской музыки», недавно перешедшие в АПМ из Проколла, — Виктор Белый, Мариан Коваль, Борис Шехтер, Александр Давиденко: на них делалась основная ставка, в сущности, в их руки передалась будущая советская музыка¹. В дальнейшем их именами будут подписаны обличения Рославца, а в документах 1948 года Виктор Белый, Мариан Коваль, Борис Шехтер, Александр Давиденко и Николай Чемберджи будут названы художниками, олицетворяющими лучшее в советской культуре².

Единственным — из более чем 450 делегатов Всесоюзной музыкальной конференции — рискнувшим подойти с профессиональных позиций к выдвинутым вопросам и выступить в защиту профессионализма оказался Н. Рославец³.

Борьба с АСМ была названа «политической», «идеологической», «классовой». «Современничество» определялось как «политический блок», его деятельность приравнивалась к «идеологической интервенции», «меньшевизму» и «оппортунизму», представители АСМ были объявлены «враждебными пролетариату» композиторами⁴. В 1928 году АСМ была реорганизована в ВОСМ (Всесоюзное общество современной музыки), в теоретической платформе которого сохранилась установка на современную музыкальную культуру и пропаганду современной отечественной музыки в СССР и за рубежом; при этом связь с Лондонским Интернационалом современной музыки была прекращена⁵.

Борьба с «эkleктикой и формализмом», «антимарксистами» и «антисоветскими элементами» в музыковедении. «Реорганизация исследовательских центров»

Выступление на Всероссийской музыкальной конференции А. Луначарского, разоблачавшего «последнее слово» «отживающей культуры», содержало указание на борьбу с «формализмом»:

«Буржуазный индивидуализм приводит к разъединенным творцам и к аристократически замкнутому творчеству, понятному только для опре-

¹ Пути развития музыки. С. 13, 18. Коваль (настоящая фамилия — Ковалев), Мариан Викторович (1907—1971) — композитор. Один из организаторов Проколла и лидеров РАПМ.

² Пути развития советской музыки. С. 44. Чемберджи, Николай Карпович (1903—1948) — композитор, музыкально-общественный деятель. Один из лидеров Проколла и РАПМ. Председатель Московского союза композиторов (1936—1937), ответственный секретарь Оргкомитета Союза композиторов СССР (1942—1945).

³ Наш музыкальный фронт. С. 174—175.

⁴ См.: Оппортунизм под прикрытием «левой фразы» // Пролетарский музыкант. 1930. № 1. С. 1—8 (см. илл. 17).

⁵ Новый устав Ассоциации современной музыки // Современная музыка. 1929. № 32. С. 5—7.

деленных групп интеллигентов <...> Современная музыка почти по всей Европе впадала в коллективный грех формализма»¹.

В выступлении Н. Брюсовой на том же совещании прозвучал призыв покончить с абстрактным и внеклассовым искусством, Н. Выгодский призвал «отмести формализм и упадничество», олицетворяемое АСМ².

В 1929—1931 годах «пролетарскими музыкантами» была проведена масштабная акция: «реорганизация исследовательских центров». Речь шла о ГАХН (РАХН) — Государственной (ранее — Российской) академии художественных наук, на базе которой существовала также АСМ. Отчетом о проделанной работе послужила опубликованная в 1930 году статья Григория Когана:

«Государственная академия художественных наук создавалась в те годы, когда советская власть, целиком поглощенная экономическими и политическими задачами, не имела еще возможности вплотную подойти к проблемам культурной революции и заняться критическим пересмотром культурного наследия прошлого <...> Личный состав работников научных и художественных учреждений не подвергался почти никаким изменениям и устранены были разве самые явные контрреволюционеры...

Между тем наступили другие времена. Вопросы классового направления нашей культурной работы выдвинулись на первый план <...> Пресса забила тревогу. Была назначена авторитетная правительственная комиссия, которая произвела длительное и тщательное обследование работы ГАХН. Выяснилось, что, наряду с некоторым количеством высокоценных ученых-искусствоведов, в состав ГАХН входило большое количество антимарксистов, частью даже антисоветских элементов <...> В докладной и печатной продукции ГАХН преобладали труды не марксистского, частью даже антимарксистского направления...

Последствием работ правительственной комиссии явилась радикальная реорганизация ГАХН. Личный состав ГАХН обновлен посредством устранения работников несоответствующей квалификации или идеологического направления и привлечения на их место видных искусствоведов-коммунистов и беспартийных марксистов, а также выдвинувшихся в последние годы молодых научных работников в области искусствоведения. Руководящий аппарат почти полностью коммунизирован: во главе отдельных секций и части подсекций поставлены коммунисты; из семи членов президиума ГАХН — пять коммунистов (в том числе оба вице-президента и ученый секретарь) <...> Музыкальная секция ГАХН претерпела такие же значительные изменения, как и все остальные секции. Из состава секции удален ряд лиц, несоответствовавших своему назначению в идеологическом или акаде-

¹ Наш музыкальный фронт. Материалы Всероссийской музыкальной конференции. С. 19, 24.

² Там же. С. 25—26. Выгодский, Николай Яковлевич (1900—1939) — органист, пианист, член РАПМ.

мическом отношении. На их место, наряду с оставшимися на работе некоторыми членами прежнего состава (Г. Э. Конюс, К. А. Кузнецов, М. В. Иванов-Борецкий и др.), привлечены новые ценные работники: Б. Л. Яворский, Н. Я. Брюсова и др. В число научных сотрудников введен ряд молодых работников — членов Ассоциации пролетарских музыкантов: т.т. Лебединский, Келдыш, Гачев и др. Руководство секции передано новому президиуму в составе: Н. И. Челябинов (председатель), Г. М. Коган (зам. председателя) и А. М. Веприк (учен. секретарь)¹.

Основными мерами «реорганизации» ГАХН, о которых умалчивалось в статье, были массивные ссылки ее сотрудников и увольнение их задним числом; кроме того, из ГАХН были отчислены эмигранты — в том числе бывший вице-президент академии Василий Кандинский².

Руководством к действию служил также лозунг «борьбы с эклектикой и формализмом в музыковедении». После доноса Льва Лебединского в 1930 году о «распространении формалистической литературы в издательствах “Тритон”, “Академия” и Музсектором ГИЗа» первые два подверглись разгрому, а Музсектор пережил чудовищную чистку³. На основании отзыва Юрия Келдыша был наложен запрет на «формалистическую книгу» Михаила Гнесина о Римском-Корсакове. Гнесин шельмовался «пролетарскими музыкантами» как «вождь реакции на музыкальном фронте», «реакционер и ретроград», «классовый враг», «контрреволюционер». В 1931-м, в двух памфлетах Даниэля Житомирского, Гнесину вменялось в вину, что он «стоит на реакционной формалистической и буржуазно—националистических религиозных позициях», будучи одновременно «сионистом» и «антисемитом»⁴. Эта травля привела к глубокому творческому кризису: между 1931-м и 1935-м Гнесин написал всего лишь 5 сочинений.

¹ Коган Г. ГАХН на новом пути // Пролетарский музыкант. 1930. № 3. С. 32—33.

² Перцева Т. М. В. В. Кандинский и ГАХН // В. В. Кандинский. Каталог выставки. Л., 1989. С.60. Кандинский, Василий Васильевич (1866—1944) — художник, родоначальник «абстрактного искусства». В 1921 году эмигрировал в Германию, с 1933-го жил во Франции.

³ ГИЗ — Государственное издательство.

⁴ Житомирский Д. «Повесть о рыжем Мотэле» Михаила Гнесина // Пролетарский музыкант. 1931. № 10. С.31; *Его же*. Против буржуазного национализма в еврейской музыке // За пролетарскую музыку. 1931. № 23/24. С.47. Подробно травля М. Гнесина описана в статье автора «Michail Gnassin und die „proletarischen Musiker“ (aus der Geschichte einer Konfrontation)» // «Samuel Goldenberg und Schmulye». Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur (= studia slavica musicologica, Bd. 27) / Hrsg. von E. Kuhn, J. Nemtsov und A. Wehrmeyer. Berlin, 2003. S. 105—118. Житомирский, Даниэль Владимирович (1906—1992) — музыковед. Принадлежал к кругу Проколла.

«Вредительство в музыке»

«Церковники», «цыганщики» и «фокстротчики».
Джаз-банд, конструктивизм и футуризм

В конце 20-х — начале 30-х годов основные «противники строительства новой жизни» были объединены под ярлыком «вредители в музыке». Во «враги народа» и «вредители» были зачислены «церковники», «цыганщики» и «фокстротчики». Одним из предупредительных звонков к готовящейся политической кампании послужила резолюция Первой конференции по вопросам музыкальной политико—просветительной работы (1926), в которой были осуждены «цыганщина», «бульварщина», «музыкальный самогон»¹. Летом 1927-го журнал «Музыка и Революция» опубликовал статью «Оборона страны и новая песня», посвященную «периоду политического обострения», в который вступила страна и который переживает искусство². В сентябре 1927-го А. Луначарский определил западноевропейское искусство как «шумный наркотик джаз-бандового характера»³. Через год он говорил о фокстроте и танго на Всероссийской музыкальной конференции в Ленинграде:

«Эти ритмы не человечесны, они рубят вашу волю в котлету <...> по фокстротной линии буржуазия идет к такой неразберихе, дадаистской изобретательности и нелепым, неприятным звукам, что все это, несомненно, приведет к прямой противоположности музыки — античеловеческому шуму, и на этом она кончится. Но не кончится музыка: к этому времени мы свернем буржуазии голову и начнем свое творчество»⁴.

Одновременно шло разоблачение «есенинщины» — «тухлой отрыжки кабацкого угара»⁵. Модная формулировка возникла с подачи Николая Бухарина, писавшего в «Злых заметках» (1927) о поэзии Сергея Есенина:

«Это отвратительная, напудренная и нагло раскрашенная российская матерщина, обильно смоченная пьяными слезами и еще более гнусная».

¹ *Корев С.* Музыка и политпросветработа. С предисловием А. Луначарского. Главполитпросвет, 1926. С.34.

² Оборона страны и новая песня // Музыка и Революция. 1927. № 7—8. С. 3—4.

³ Музыкальное образование. 1928. № 1. С. 53—54.

⁴ Наш музыкальный фронт. Материалы Всероссийской музыкальной конференции. Под ред. С. Корев. М., 1930. С. 19, 24—25.

⁵ Пролетарский музыкант. 1930. № 3. С. 36.

В том же 1927-м в передовой «Наша весна» октябрьского номера «Музыки и Революции» обосновывалась связь «музыкального конструктивизма» и футуристической «зауми» с «фокстротчиной»:

«Старой культуре уже нечего больше сказать; она может теперь жить теперь только воспоминаниями или экстравагантностями, которые дают иллюзию жизни, производя искусственные вспышки подъема в угасающем организме. Но у представителей старой культуры вековой опыт, у них большое мастерство; и поскольку кончается их внутренняя жизнь, они уходят в культивированные формы. Но сама для себя форма существовать не может, она загнивает, что мы и видим в крайних течениях “современного” искусства, которое расценивалось таким образом вождями марксизма [далее цитируется работа А. Луначарского “Основы театральной политики советской власти” — *М. Л.*]: По отношению к футуристам Владимир Ильич совершенно ясно сознавал, что это не есть искусство эпохи расцвета, а искусство эпохи упадка, и понимал почему: потому что смысл в нем затерт, содержание в нем неясно, потому что форма в нем преобладает, а это первый признак того, что оно отражает нездоровую культуру, как бы зычно ни было». И дальше: «Какая-нибудь футуристическая “заумка” ничего не выражает, она представляет собою откровенное заявление, что *мы будем брать некоторое сочетание курьезных созвучий без всякого внутреннего порядка*. Это, несомненно, наиболее абсурдная позиция, которую занимало это новое искусство. Иногда они все же пытаются найти новое содержание, влить новую “народную” кровь в одряхлевший организм. Где же они его находят? В нью-йоркских кабаках низкого пошиба, где родился и вырос “джаз-банд”, который не просто песня, танец, инструменты, а целое мировоззрение деклассированных элементов угнетенного народа, анархическая эмоциология негро-американского люмпен-пролетариата. В сближении этих крайних точек старой культуры завершается круг ее развития — дальше, очевидно, ей некуда идти»¹.

Борьба с «нэпманской» музыкой

Идеологическая «чуждость» и «вредность» «легкого жанра» и «нэпманской музыки» обосновывалась в статьях вождей «пролетарской музыки». Приведем отрывки из некоторых публикаций.

Лев Лебединский. Важнейшее звено нашей работы (О так называемом «легком жанре») (1929).

Что же это за репертуар, что вообще представляет собой этот так называемый «легкий жанр»? Отличительная черта его, это — действительно легкость: он не трогает, не тревожит мысль, чувство, волю, не ставит никаких острых, больших вопросов. Он тонко и очень ловко

¹ Наша весна // Музыка и Революция. 1927. № 10. С. 4—5.

овладевает вниманием и волей человека, а затем отвлекает их обычно в сторону чувственную, эротическую. Операция происходит тонко и незаметно, причем различные стили этой музыки по-разному — в зависимости от своего эмоционального содержания — овладевают нервной системой человека <...> **Цыганщина** прежде всего расслабляет. Тяжелыми, жирными, статичными гармониями, подвываниями приучает волю быть в ослабленном состоянии, действуя на человека подобно оранжерийной, тепличной атмосфере. Тематика «цыганских романсов» всегда одна и та же: с одной стороны — любовные перепетии паразитических и потому животно—чувственных классов, с другой стороны — в связи с этим жалобы на пресыщенность, расслабленность, утомление.

Интересен также стиль «цыганского» исполнения: помню, поразила меня своим необыкновенным цинизмом в передаче основного содержания «цыганского» романса одна исполнительница. Она выступала в одном из центральных московских клубов, пела под гитару и имела бешеный успех <...> Вся намазанная, подведенная и полуголая, вышла она на эстраду и забасила. Первые две строчки («Я вас люблю, вы мне поверьте») она спела необыкновенно спокойно и неподвижно, механически, без всякого чувства, как заученный урок, *как бы и не имея желаний, не ставя своей задачей кого-то убедить в искренности своей любви*. Пусть читателю не думает, что это была случайность или неудача: артистка специально старалась подчеркнуть это свое совершенно формальное отношение к своим «уверениям». Последнюю строчку — «Я вас буду любить до смерти» — она внезапно спела совсем в другом роде: вдвое быстрее, с гримасами, истерическими выкриками, задыхаясь и запрокидывая голову. Что все это должно было изображать? Быть может, сама того не сознавая, певица изображала проститутку. Она, примерно, передавала такое содержание: «Мне трудно верить вас и доказать вам, что я вас люблю, трудно вызвать в себе какие—либо чувства, но не беспокойтесь, я все-таки это сделаю. Вот, смотрите, я горячая, страстна: ваша пятерка не пропадет даром». *И это как раз и нравилось...*

«Цыганщина» не имеет никакого отношения к песне цыганского народа. Почему же она прикрывается национальным, народным происхождением?

Происхождение названия ведет свое начало от того страшного времени, когда наш разоряющийся, проматывающийся помещик, грубый и некультурный купчина эксплуатировал для своего увеселения значительную часть живших в России цыган и в первую очередь цыганскую женщину.

Подражая Европе, наш русский купчик тянулся к «экзотическому», «восточному» <...> Исполняющие все приказы и прихоти «господствующих русских», от которых целиком зависели цыгане, согласно воле своих господ принужденные расточать ласки, веселье, буйство, а если нужно (если купчик «размяк») — печаль и слезы, — все это было как бы олицетворением могущества русской державы, зависимости Вос-

тока от русских. Здесь и развивалось ставшее впоследствии столь известным самодурство, жестокости, иступленность. Не секрет — цыгане и в частности цыганские женщины массами заполняли кабаčky, рестораны, причем зачастую цыганки были принуждены продаваться, становиться содержанками гусар, помещиков и купцов, идти, как говорится, «по рукам». Цыганка—любовница, цыганка—содержанка считалась женщиной «первого разряда». Весь полусвет московских коко́ток и содержанок равнялся по цыганке, особенно в умении петь и плясать. Однако содержание в песню, танец вносилось самое обычное — салонное, вульгарно пошлое, тупо проституционное. Оставалась одна «марка» — «цыганский» романс и более ничего...

Запомним же твердо: «цыганщина» — унижительный шовинизм, откровенная пропаганда проституции; эта пропаганда ведется с эстрады наших клубов, ведется тонко, настойчивыми способами, достигающими бесконечно большего эффекта, нежели если бы она проводилась в обычных, так сказать, публицистических формах...

В народном танце человек летает, носится, у него живут ноги, руки, он свободен и радостен. **Фокстрот** же нечто прямо противоположное. Однообразные, мертвые движения ногами и покачивания — вот содержание танца. Люди двигаются в пространстве только вперед и назад; вначале ты теснишь партнера, наваливаясь на него, потом партнер тебя. Следовательно, задача фокстрота приучить тело, ритм человека, его волю, мысль — к механике, к чему-то мертвому, раз навсегда заведенному. Это — ритм, пульс капиталистического общества. От чего отучает фокстрот? От свободных движений, от сильных эмоций, от динамического упругого ритма, от ритма, в котором не могут участвовать *только* ноги и более ничего, но в котором участвует все тело и мысль, воля, сердце, приучаясь к свободе, вниманию, развиваясь и обогащаясь. Фокстрот — танец рабов, отупевших и покорных.

Другой тип так называемой синкопической музыки — **танго** — построен на эротическом поддразнивании, поддергивании <...> Это — музыка слабосильных, музыка импотентов¹.

Лев Лебединский. «Американский танец» (1930)

Сейчас зачастую можно встретиться с массовым увлечением рабочей молодежи современным, так называемым «американским» танцем, американской чететкой.

К примеру, пришлось мне 10 марта 1930 г. участвовать в концерте в Центральном доме комсомола Красной Пресни (в Москве). В середине концерта объявили, что «по требованию публики» <...> один комсомолец из *агит-группы* Центрального дома протанцует «американский танец». За рояль сел комсомолец и лихо стал отхватывать разухабистый фокстрот. Как-то странно, переваливаясь с боку на бок и помахиваясь в разные стороны всем корпусом и конечностями, на сцену вытолкнулся (именно не вышел, не выбежал, а как-то «выперся», выдвинул-

¹ Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой. М., 1931. С. 10—15, 19.

ся) молодой парень и стал танцевать. Что же это был за танец? Очень оригинальный и по-своему интересный. Он состоял в том, чтобы точно, строго, метрично, под музыку, в такт выделять всем туловищем и конечностями — руками, ногами, шеей — различные забавные, неестественные движения, никогда не встречающиеся у людей в обычной жизни. Он то сводил согнутые колени и носки вместе и в то же время разводил пятки, то, наоборот, начинал ходить с вывороченными ступнями ног, т.е. со сведенными пятками и «смотрящими» в разные стороны носками, В этом случае согнутые коленки тоже не «сводились», а наоборот — возможно шире «разводились» так же, как носки ног. Походив так и эдак, парень начинал вдруг часто менять движение: то коленки сведет, то разведет.

Руки, начиная от плеч и кончая кистями, также не отставали от ног. Плечи — обычно более или менее спокойные и если уж двигающиеся, то совместно — здесь прямо-таки ходили ходуном: то правое плечо поднимется вверх, а левое вниз, то наоборот, в то время, как руки висят и мотаются наподобие безжизненных, мертвых плетей. Локти то и дело выворачиваются острыми углами наружу, так же, как кисти рук, мелькают ладони, скрюченные пальцы. Казалось, что человек в каком-то припадке: судороги сводят его члены, он не властен над собой. Воля, мозг, нервные центры, управляющие движениями, покинули его, и какая-то посторонняя сила, слепая и бессмысленная, завладела человеком, дергает его члены и выделяет с ним самые произвольные, до смешного противоестественные движения.

В течение всего танца парнишка сохранял одно и то же выражение лица: сонное, тупое, бессмысленное... Глаза, полузакрытые тяжелыми веками, почти все время смотрят вниз; голова переваливается из стороны в сторону; рука, неизвестно зачем (так, как это делает выпивший или сонный человек) вдруг тянется к кепке, сдвигает ее с затылка на глаза, или снимает ее с головы и неизвестно кому помахивает, кого—то приветствует. А рожа остается в то же время бессмысленной и сонной <...> Танец этот имел определенный смысл, преследовал *определенную* цель, достигал у зрителей—слушателей *определенных* результатов и, что самое важное, *скверных, вредных, ненужных нам, враждебных делу результатов* <...> Смысл, назначение этого танца был и есть вовсе не безобидный веселый смех, как в «блаженном неведении» думали и думают о нем молодой танцор и значительная часть «публики»; смысл здесь был глубокий, социальный и, как я уже сказал, — вредный.

Постараемся разобраться в нем.

В течение десяти минут мотаясь перед ребятами наподобие кожаного мешка с переваливающейся трухой, парень пытался подчеркнуть *безучастность его самого к танцу*. Он серьезен, он даже почти что спит, раскланивается с кем-то, а вот есть что-то такое, какой-то «завод завелся», и он уже не может остановиться: дергаются, и только, его руки, ноги, шея и туловище. *Он больше не хозяин своего тела, он раб какой-то силы, которая делает с ним то, что хочет*. Он непрочь выставить напо-

каз это свое «веселое» положение, чтобы посмеялись над ним. Он сам смеется над этим своим рабством, беспомощностью, превращением в какое—то послушное животное, в какой-то механизм. *В конце концов, он ничего против такого состояния не имеет:* он довольно спокоен, не протестует, он поел и даже выпил (он ведь почти спит) — *пускай кто-то, какая-то машина, управляет им, его туловищем, руками, ногами, головой.*

Это рабское безвольное, покорное, оцепенелое состояние человеческой воли, человеческого тела и является *основным содержанием*, основной идеей танца <...> Откуда же взялся этот танец, как он попал к нам в СССР, в рабочий клуб?

О происхождении танца много говорит нам его название: «американский» танец. Он завезен к нам из Америки, страны, в которой чрезвычайно распространено было и сейчас еще есть *самое настоящее рабство*, с неизбежно его сопровождающим умственным и физическим вырождением человека <...> Рабство в Америке *существует* как черное, так и белое <...> Около гигантских промышленных центров Америки всегда живет огромная масса безработных. Значительная часть из них — разорившаяся мелкая буржуазия, мелкие торговцы и ремесленники, а иногда даже опустившаяся и разложившаяся аристократия и интеллигенция <...> Это окончательно деклассировавшаяся, разложившаяся масса, так называемый «люмпен-пролетариат». «Люмпен-пролетарий» *уже не протестует* против капитализма, против своего положения, ни с кем не борется, он смирился со своими полускотскими условиями существования, он думает только о брюхе, о том, чтобы кое—как налопаться колбасой и пивом, и больше ему ничего не надо. За это он готов служить полиции, фашистам, избивать демонстрантов, становиться к станку вместо бастующих.

Он — раб капитализма, капиталистического строя, машины капиталистических производственных отношений: лишь бы получить свою порцию колбасы и пива да поспать. *Безволие, покорность, самоунижение, оцепенелость* — вот основные черты характера «люмпен-пролетария». <...> Здесь, среди черных и белых рабов Америки, и родился «американский» танец. В нем отразилась самая отвратительная черта рабства: смех над своим же полуживотным, подневольным, состоянием, смех над своим рабством, самоунижение. Эта идеология, этот танец прямо враждебны идеологии революционного пролетариата. Этот танец агитирует за безволие, за покорность воли и тела рабочего силе, способной управлять им. Кто же эта сила? *Капиталист, его порядок, его государство.* Танец идеализирует, выставляет в каком—то прекрасном свете это безволие, эту рабскую покорность. *Весело, смешно* выделывать различные выкрутасы; приятно отдать свою волю и тело *в чью-то власть*: «я поел и сплю, до остального мне нет дела».

Это искусство, эта идеология, эти танцы *выгодны капитализму*. Их насаждают в среде рабочих для того, чтобы развратить психику рабоче-

го, сделать его покорным, безвольным; для того, чтобы рабочие почувствовали отвращение к революции, бунту, к стремлению стать хозяином фабрики, строителем общества, творцом истории и почувствовали любовь к подневольному, рабскому положению. Воля, психика незаметно, изо дня в день воспитывается музыкой и танцем в соответствующем направлении. Это искусство через буржуазную часть наших артистов, через буржуазную часть нашего театра проникло к нам в СССР и получило у нас некоторое распространение. Почему? Потому что у нас окончательно еще не выкорчеваны корни капитализма, потому что у нас остались еще буржуазные художники, буржуазные критики и теоретики искусства»¹.

На фронте борьбы с нэпманской музыкой

(«Пролетарский музыкант», 1930, № 3)

Партия никогда не объявляла нэпа в области идеологии. Самая мысль об этом дика и недостойна коммуниста. Наоборот, вводя нэп, партия специально подчеркивала, что именно в связи с этим еще более непримиримым должно стать отношение к буржуазной и мелкобуржуазной идеологии.

Кто думает иначе, кто думает, что после нэпа мы пошли (или должны были пойти) на уступки или сораудничество с буржуазией в области идеологической, тот совершает крупнейшую политическую ошибку <...> «Легкий жанр» — это прежде всего классовая нэпманская группировка в музыке, и ни о каком «свободном» соревновании с ней не может быть и речи, ибо это означает легализацию и поддержку активной классово-враждебной идеологии.

В борьбе с «легким жанром» более всего нужно бояться примиренчества, либеральничанья, интеллигентского слюнтяйства, правого оппортунизма.

Враг калечит на наших глазах психику сотен тысяч рабочих и крестьян. Враг стремится повести их за собой. Эту попытку мы должны разоблачить и ликвидировать.

Продолжать и довести до конца борьбу с музыкальной пошлятиной!²

Ожесточенность «пролетарских музыкантов» объяснялась огромной популярностью «легкого жанра», расцветшего в условиях нэпа. Народ не желал петь идеологически выдержанные массовые песни, навязываемые ему РАПМом, уж слишком они были беспомощны и бездарны. Невероятный успех «цыганщины», фокстрота, танго, американского и советского джаза, полулегально распространяемых записей эмигрантов — Ф. Шалапина, А. Вертинского, Н. Плевичкой и

¹ Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой. С. 37—43.

² Там же. С. 35—36.

др. — вызывал зависть и злобу: этого «врага» надо было уничтожить. «Пролетарская пресса» тех лет пестрела заголовками: «Кооперативный магазин — рассадник музыкальной халтуры», «Долой халтуру и “легкий жанр”», «Долой “кирпичную музыку”», «Халтурщики не сдаются без боя», «Халтурщики не понимают» и т.п.

В своей борьбе с «нэпманской музыкой» «пролетарские музыканты» показали себя как искусные интриганы и опытные дельцы: прежде всего их интересовали деньги, доходы, гонорары, а идеология была прикрытием и оружием, обеспечивавшим победу на «музыкальном фронте». Истинную подоплеку борьбы с «легким жанром» раскрыл Виссарион Шебалин:

«Ни для кого не секрет, что композиторы РАПМ проявляют большой интерес к материальной стороне дела. Это делается так: скажем, Давиденко пишет песню, несет ее на радио — там получает гонорар, дальше идет в Гомэц — тоже получает гонорар, дальше — в Дом им. Крупской — тоже гонорар, дальше — в Музгиз, издает в колоссальном тираже и получает удивительный гонорар»¹.

Не напоминает ли это бурно размножающиеся стихи о «Гавриле» из романа Ильфа и Петрова?

«Пролетарские музыканты» против «фокстротной похабщины» в театре В. Мейерхольда

Ожесточенным нападкам подвергся «защитник и пропагандист фокстрота», «современников» и «антисоветского балета» «Стальной скок» Всеволод Мейерхольд². В пасквиле «Театр им. Мейерхольда — “агитпроп” буржуазной музыки (О позиции т. Мейерхольда на музыкальном фронте)» Д. Житомирский писал:

«Роль т. Мейерхольда на музыкальном фронте становится все более реакционной. Об этом ярко свидетельствуют последние постановки мейерхольдовского театра, в особенности — обозрение “Д. С. Е.” (Дашь Советскую Европу).

Общеизвестна склонность буржуазно-эстетствующих режиссеров “отводить душу” (прежде всего свою) на показе “фокстротствующей”

¹ Цит. по: Факты и цифры против очередной клеветы на РАПМ // Приложение к журналу «Пролетарский музыкант». 1931. № 9. С. 16. Шебалин, Виссарион Яковлевич (1902—1963) — композитор.

² См.: Šostakovič, Meyerhold und die «proletarischen Musiker» — zwei Pamphlete von D. V. Žitomirskij (Einleitung und Übersetzung von M. Lobanova) // Dissonanz 55/1998, 10—19; abgedruckt in: Dmitri Schostakowitsch — Komponist und Zeitzeuge (= Schostakowitsch—Studien, Bd. 2). Hrg. von G. Wolter und Ernst Kunh. Studia slavica musicologica, Bd. 17. Berlin, 2000. S. 248—272; M. Lobanova. Vulgär! Zur Verurteilung der «leichten Musik» im Sowjetrußland der 1920er und 30er Jahre // Das Orchester 5/2002. S. 22—27.

Европы, известно также и то, что прием этот (кстати, изрядно устаревший), никогда почти не служил сатирой, а наоборот, являлся и является наилучшей формой агитации за психику современного вырождающегося буржуа. Однако никогда ни в одной советской постановке открощенная пропаганда фокстротной похабщины не доходила до такого **цинизма**, как в обозрении “Д. С. Е.” <...> зритель в течение почти всего вечера <...> находится в атмосфере усовершенствованного балагана, где под непрерывные звуки джаз-банда дегенеративные персонажи буквально изощряются во всех тонкостях фокстрота, чарльстона, блек-бота, “интимных” песенок и т. п...

Вся эта музыка подается с величайшей любовью и смакованием. Результаты не заставляют себя ждать. Зритель сагитирован (какая там к черту сатира, когда все это дано так остро и увлекательно, в особенности в сопоставлении с отрывками скучной декламации об обороне страны, пятилетки и т.п.) — **звуки джаза, цинические танцы фраков и голых спин покрываются дружными аплодисментами публики.**

Таков музыкальный облик обозрения “Д. С. Е”, которое правильно было бы расшифровать “**Даешь Современную Европу**”.

Тысячи рабочих смотрят новинки мейерхольдовского театра. Сотни уносят с собой фокстротную заразу. Эта зараза глубока. Мы **не научились еще по-серьезному оценивать** ее. Но зато отлично ценит ее буржуазия: она знает, что общедоступный “бар” с джаз-бандом подчас не менее **выгоден**, чем какой-нибудь желтый профсоюз...

Довольно политической слепоты и обывательского благодушия в музыке! Довольно примиренчества!

Звание советского революционного театра **несовместимо** с пропагандой враждебной рабочему классу музыки. Это по-видимому непонятно еще Мейерхольду, но давно понятно уже передовой рабочей общественности.

Пролетарский художник — только тот, кто стоит на уровне авангарда своего класса. Мейерхольд, бывший когда-то передовым художником, отстал от этого уровня. Либо он **догонит** его, либо неизбежно будет скинут со счетов пролетарского революционного искусства. Это покажет в ближайшее время его творчество¹.

В пасквиле Житомирского о «фокстротной заразе», содержащем формулировку «возглавление всех буржуазных группировок», вошедшую в расстрельный приговор Мейерхольду, мельком, в скобках упоминаются «отрывки скучной декламации об обороне страны, пятилетки и т.п.», невыгодно контрастирующие с агитацией в пользу «фокстротной похабщины», поданной «остро и увлекательно». Тем самым Мейерхольду инкриминировалась дискредитация цитат из партийно-правительственных документов, вмонтированных в спек-

¹ *Житомирский Д.* Театр им. Мейерхольда — «агитпроп» буржуазной музыки (О позиции т. Мейерхольда на музыкальном фронте). С. 37.

такль, — соответственно: «контрреволюционная пропаганда», караемая смертью. Этим точно рассчитанным приемом привлекалось внимание властей, возможно — самого «хозяина» к уже впадшему в опалу художнику, когда-то близкому Троцкому — легендарному оратору, «врагу № 1» косноязычного Сталина.

Невероятная озлобленность «пролетарских музыкантов» по отношению к Мейерхольду объяснялась не только тем, что он осмелился пропагандировать фокстрот в своих постановках: Всеволод Мейерхольд не стеснялся в выражениях, когда речь заходила о «пролетарских музыкантах»: для него они были просто «интриганам и шкурниками». О других оценках режиссера сообщали сами же «пролетарские музыканты» в 1930 году:

«Мейерхольд, сделавший из своего театра рассадник музыкальной пошлости вроде “Кирпичиков”, цинично пропагандирующий фокстрот и джаз, произнес зубодробительную речь, награждая пролетарских композиторов эпитетами “дегенераты”, “мещане”, “пошляки”, “жоржики” и требуя разгона ВАПМ <...> Мейерхольд утверждал, что пролетарские композиторы “все сдирают у Рахманинова и решительно ничего не создали”».

С Мейерхольдом были солидарны руководитель ленинградского Радиоцентра Стириус, наградивший рапмовцев эпитетами «ослы», «дураки-комсомольцы», «приспособленцы», «безграмотные невежды», «плагиаторы», «шкурники», и Виссарион Шебалин, проливший дополнительный свет на профессиональные качества рапмовцев:

«Композиторы Белый и Давиденко, не умея оркестровать написанную свою музыку, вынуждены прибегать к наемному труду, т. е. заказывать оркестровку по сходной цене <...> Мои ученики, которые учились у Шехтера, они мне приносят, скажем, три-четыре такта какой-либо корявой мелодии, и начинается дискуссия, отражают ли эти три-четыре такта, корявых такта, переживания пролетариата во время Кронштадского восстания. Это просто идиотская игра в фразеологию»¹.

«Письмо 33-х»

В 1930 году «пролетарские музыканты» обратились к правительству; их заявление «За оздоровление авторских обществ» вошло в литературу тех лет как «письмо 33-х». Поводом послужило объединение композиторских секций Модпика (Московского общества драматургов и композиторов) и Драмсоюза (Союза драматургов). Собрание компо-

¹ Воинствующий эклектизм // Пролетарский музыкант. 1930. № 9—10. С. 3.

зиторской секции Модпика, состоявшееся 16 февраля 1930 года, вынесло резолюцию:

«Общее собрание композиторской секции Модпика считает, что бюро в своей работе вело неправильную линию, не произведя дифференциацию композиторов в момент острой классовой борьбы во всей стране и, в частности, в искусстве. До сих пор чуждые элементы прикармливаются у котла распределения авторских сумм, получая за свою классово-чуждую творческую деятельность повышенные гонорары...». 20 февраля на общем собрании композиторских секций «идеологическая борьба приняла чрезвычайно резкие формы <...> Было предложение группы членов ВАПМ о лишении права быть представленными в бюро “фокстротчикам”, “церковникам” и “цыганщикам”»¹.

Это означало, что усилиями ВАПМ в музыке была создана категория изгоев, подобных «лишенцам» — кулакам, дворянам, служителям церкви и др. «социально чуждым элементам». Причисление к «лишенцам» означало фактическую гражданскую смерть.

Однако избрание председателем бюро Р. Глиэра и секретарем — В. Мессмана противоречило планам ВАПМ по захвату власти — в знак протеста ВАПМ покинула заседание². «Письмо 33-х» явилось обращением в Совет по делам искусства и ЦК Рабиса с требованием отменить решение, принятое композиторской организацией, и расправиться с оппонентами ВАПМ:

«Резолюция была принята по отчету ответственного секретаря секции В. Мессмана и содокладу члена бюро т. Давиденко, разоблачившего дяляческую политику указанного В. Мессмана в руководстве секцией, блок его с представителями “фокстротной”, “цыганской” и т. п. музыки, до сих пор, несмотря на запрещение печатания их вредительского “творчества”, благополучно пребывающими в авторских обществах, получающих высокие, даже высшие ставки авторских сумм и своей “активностью” и многочисленностью добившихся известного влияния на политически инертную и дяляческую массу композиторов, а через них, на руководство композиторскими секциями... Кроме того, укажем, что **до сих пор** авторы **церковной музыки** получают авторские гонорары со специально взимаемых с церковей сумм...»

Письмо заканчивалось словами:

«Доводя до сведения Совета по делам искусства и ЦК Рабис о всем вышеизложенном, просим принять следующие меры к оздоровлению

¹ За оздоровление авторских обществ // Пролетарский музыкант. 1930. № 1. С. 33.

² Глиэр, Рейнгольд Морицевич (1875—1956) — композитор, педагог, музыкально-общественный деятель. Мессман, Владимир Львович (1898—1972) — музыкальный деятель, дирижер, музыковед.

единой композиторской секции Модпика и Драмсоюза: а) пересмотр состава секции, с целью очищения ее от социально (лишенцы и т. п.) и художественно (“цыганщины”, “фокстротчики” и “церковники”) чуждых элементов¹; б) проверка политики распределения авторских гонораров и в) обеспечение правильного идеологического руководства авторскими обществами со стороны профессиональных и партийных организаций.

Члены Модпика и Драмсоюза:

Алексеев С., Белый В., Буглай Д., Волков В., Веприк А., Выгодский Н., Давиденко А., Дубовский И., Евсеев С., Зиринг В., Иванов-Борецкий М., Коваль М., Книппер Л., Корев С., Корчмарев К., Крейн А., Кочетов В., Компанец З., Ковалева О., Клеменс В., Левина З., Лазарев М., Милютин Ю., Поляновский Г., Сергеев А., Слонов Н., Черемухин Н., Чемберджи Н., Шехтер Б., Шебалин В., Шишов И., Шохин А., Эшпай Я.»².

В результате из композиторской секции Всероскомдрамы в 1930 г. было «вычищено 148 ч. — 43% прошедших пока чистку авторов» (см. илл. 18)³.

Устав ВАПМ. ВАПМ и НКВД. «Обследование общества “Музыка — массам”». Чистки Главискусства

«Пролетарские музыканты» располагали не только влиянием на «советскую общественность», возможностью обращаться к правительственным и профсоюзным структурам, апеллировать к судебным органам, — сильнейшим инструментом давления была прямая связь с тайной полицией. В своих идеологических наветах «пролетарские музыканты» применяли формулировки, наработанные напостовской критикой, и совместно с РАПП проводили кампании против Мейерхольда и «современников». «Чекистский контроль» Л. Авербаха над литературой обеспечивался родственными связями с кланом Я. Свердлов: сестра Л. Авербаха, Ида, была замужем за главой ОГПУ Г. Ягодой, прямые контакты РАПП и РАПМ обеспечивали политкомиссар Юрий

¹ «Лишенцы» — лица, лишённые права занимать определенные должности или заниматься определенной деятельностью. В число «лишенцев» зачислялись «эксплуататоры» — бывшие дворяне, царские чиновники, военные и представители духовенства, а также «буржуазная» интеллигенция; лишение прав распространялось на их потомков и означало, в числе прочего, запрет на высшее образование.

² Там же. С. 33—34. Евсеев, Сергей Васильевич (1894—1956) — музыковед, композитор. Книппер, Лев Константинович (1898—1974) — композитор, чекист, диверсант. В 1920-е годы — член АСМ, в 1930—1940-е — заместитель председателя Союза композиторов СССР. Компанец, Зиновий Львович (1902—1987) — композитор. Левина, Зара Александровна (1906—1976) — композитор, член Проколла и РАПМ. Милютин, Юрий (Георгий) Сергеевич (1903—1968) — композитор. Поляновский, Георгий Александрович (1904—1983) — музыковед.

³ См.: Пролетарский музыкант. 1930. № 6. С. 28.

Либединский и чекист, «композитор-комсомолец» Лев Лебединский (Либединский). Непосредственная связь ВАПМ и НКВД была зафиксирована в § 8 ассоциации, который гласил:

«Списки членов Ассоциации ежегодно представляется в двух экземплярах в орган НКВД, зарегистрировавший Ассоциацию»¹.

Уточнить вопрос о связях ВАПМ с НКВД позволяет сравнение уставов ВАПМ и ВОСМ, продолжившего деятельность АСМ. В те годы все общественные организации подлежали обязательной регистрации в НКВД — при этом к рассмотрению представлялся их устав. В обязательном порядке согласовывались планы всех мероприятий конференций и т. п. — в своем Уставе ВОСМ обязалась также сообщать о них Наркомпросу. Однако, в отличие от ВАПМ, ВОСМ не ввела в свой устав пункт об обязательном представлении списков своих членов в НКВД, означающий автоматическую их регистрацию этим учреждением².

Как функционировали связи идеологических и карательных структур с «пролетарскими» музыкантами, можно понять из истории проводимых ими совместно «чисток». С разоблачением «легкого жанра» было непосредственно связано «обследование общества “Музыка — массам”»: в 1930 году возник конфликт рядовых членов этого общества с его главой, коминтерновцем Дмитрием (Димитром) Гачевым — ответственным редактором журнала «Пролетарский музыкант» в 1929—1931 годах, а также другими другими рапмовцами, руководившими обществом, — Б. Штейнпрессом, Н. Шерманом, Ю. Келдышем, А. Шавердяном,³ — речь шла, прежде всего, о нецелевом использовании или растрате средств. В ответ на обвинения «пролетарские музыканты» потребовали обследования общества — по их инициативе была создана комиссия в следующем составе:

«председатель — тов. Гарцман, члены: от ЦК ВЛКСМ — тов. Гурвич, от УК и МО Рабис — тов. Кауфман, от НКВД — тов. Шварц, от стекольного завода — тов. Троузов, от Культсектора МОСПС — тов. Радомысленский, от актива Сектора Искусства — тов. Вейден»⁴.

Обследование привело к ликвидации общества, официально объявленной «ропуском и реорганизацией»⁵.

¹ Пролетарский музыкант. 1930. № 4. С. 39.

² Новый устав Ассоциации Современной Музыки. С. 5—7.

³ Шавердян, Александр Исаакович (1903—1954) — музыковед; под его редакцией была издана книга «Пути развития советской музыки» (М., 1948).

⁴ УК — Управление культурой; МО — Московское отделение; МОСПС — Московский отдел Совета профессиональных союзов.

⁵ К положению в о-ве «Музыка — массам» // Пролетарский музыкант. 1930. № 7. С. 26—29.

Не менее эффективно, с точки зрения «пролетарских музыкантов», были проведены в 1930 году чистки Главискусства (Главного управления по делам художественной литературы и искусства) — центрального советского государственного органа, сформированного в системе Наркомпроса РСФСР в 1928 году в целях руководства всеми видами искусства. Для целей ВАПМ были важны три вехи в недолгой, но достаточно запутанной истории этой громоздкой бюрократической структуры, предшествовавшей созданному в 1936 году Комитету по делам искусств при СНК СССР¹. Первый этап в деятельности Главискусства — 1928—1929 годы — был связан с именем А. И. Свидерского². Конфликт с «пролетарскими музыкантами» привел к снятию его с должности. История «второго Главискусства», возглавляемого Ф. Ф. Раскольниковым, завершилась чисткой его аппарата в феврале 1930 года³. Задачи «третьего Главискусства» целиком совпадали с целями ВАПМ и активно претворялись его руководителем — коминтерновцем Ф. Я. Коном⁴.

Связи РАПМ с Коминтерном должны быть исследованы отдельно; в настоящей работе ограничимся небольшим перечнем выше, дополнив его именем «Берии венгерской музыки», деятеля Коминтерна и агента секретных служб, близкого друга Николая Чемберджи Ференца (Франца) Сабо (Szabó, Ferenc, 1902—1969), делегированного по окончании Второй мировой войны в Венгрию в целях советизации ее музыки⁵. Стоит также указать на умножившиеся за последнее время публикации о деятельности Третьего Коминтерна — крупнейшей разведывательной сети, опутавшей весь мир: согласно документальным источникам, многочисленные агенты Третьего Коминтерна были отнюдь не «пламенными рыцарями революции», но циничными авантюристами, не останавливавшимися перед расхищением доверенных им средств, предательством друзей и соратников, политическим со-

¹ *Корев С.* Главискусство и руководство музыкальной жизнью // Пролетарский музыкант. 1930. № 8. С. 27, 29. См. также: *Лебединский Л.* 8 лет борьбы за пролетарскую музыку. С. 44.

² Свидерский, Алексей Иванович (1878—1933) — советский государственный и партийный деятель, «старый большевик», заместитель наркома земледелия РСФСР, член коллегии Наркомпроса РСФСР, с 1929 года нач. Главискусства, член ВЦИК и ЦИК. С 1929-го — полпред СССР в Латвии.

³ Раскольников (собственно: Ильин), Федор Федорович (1892—1939) — советский партийный и военный деятель, дипломат. В 1930—1938-х полпред в Эстонии, Дании, Болгарии. В 1938 году стал невозвращенцем. В 1939-м был заочно исключен из партии, объявлен «врагом народа», лишен советского гражданства.

⁴ Кон, Феликс Яковлевич (1864—1941) — общественный и политический деятель, работник Коминтерна.

⁵ Ср.: *Чемберджи Н.* Творчество Франца Сабо // Советская музыка. 1933. № 5; Ich sehe keinen Widerspruch zwischen Tradition und Modernität! György Ligeti im Gespräch mit Marina Lobanova // Das Orchester 12/1996. S. 10—16.

глашательством и намеренной клеветой, кражей и подделкой документов, похищениями и убийствами¹.

**«Анкета о легком жанре». «Тайти-Тротт», Н. Малько,
И. Шиллингер и первое «покаяние» Д. Шостаковича**

В 1930 году «пролетарские музыканты» разослали «анкету о легком жанре» и опубликовали ответы на нее (см. илл. 19). Приведем некоторые из них.

В. П. Антонов-Саратовский,

Председатель Уголовно-Судебной Коллегии Верховного суда СССР
Борьба, которую вы открыли против классово-враждебной пролетариату музыки, как нельзя современна. В данную эпоху, когда в Союзе ССР, наряду с социалистическим строительством, культурной революцией, усиливается сопротивление классовых врагов пролетариата как в сфере социально-политической, так и в сфере идеологической, вопрос о мобилизации всех отраслей искусства на борьбу с враждебными течениями становится чрезвычайно актуальным.

Одним из зловреднейших методов борьбы враждебных пролетариату классов является внесение при посредстве музыки (и песни) упадочных настроений в психику трудовых слоев страны. Неверие в силу жизни, в ее творчество, неверие в общественную ценность коллективной работы и борьбы, в особенности в стране пролетарской диктатуры, неверие и неприятие социалистического строительства, неверие в ликвидацию классов и создание бесклассового общества, использование моментов усталости, колебаний, страданий в целях отрыва от здоровых пролетарских установок, призыв к смакованию небытия, смерти, выпячивание и смакование отмирающего быта, классовых предрассудков, религиозности и т. п. — вот дезорганизирующее содержание методов борьбы врагов пролетариата, которые они применяют в сфере музыкального творчества и исполнения.

Чтобы обезвредить вышеуказанную отраву, художники музыки должны пересмотреть весь музыкальный материал прошлого и настоящего под углом зрения борьбы с направлениями, вредными пролетарской общественности и ее творчеству. Все упадочное, все дезорганизирующее общественную психику масс должно быть отброшено даже в том случае, если эти произведения художественны; чем художественнее упадочное, враждебное нашим задачам произведение, тем решительнее оно должно быть отвергнуто. Нужно подвергнуть жесточайшей критике такие произведения, нужно выявить их социальную вредность, нужно отказываться с объяснением причин от их исполнения <...> наконец, нужно не останавливаться перед запрещением их в админи-

¹ См., например: *Линдер И., Чуркин С.* Красная паутина. Тайны разведки Коминтерна. 1919—1943. М., 2005; John Earl Haynes, Harvey Klehr. Venona. Decoding Soviet Espionage in America. New Haven; London, 1999.

стративном порядке <...> Приветствуя вашу борьбу, присоединяясь к ней, я бы хотел, чтобы вы, товарищи, оставались не только в плоскости общих рассуждений и общей критики, но открыли бы яростную атаку против конкретных носителей враждебных пролетариату установок.

К. Н. Игумнов.

Профессор Московской гос[ударственной] консерватории Строительству музыкальной культуры необычайно препятствует развитие и распространение цыганско-фокстротного, т[ак] н[азываемого] «легкого жанра», по существу кабацкого и разлагающего психику слушателя. Поэтому борьба с этой вредной продукцией совершенно необходима¹.

Генрих Нейгауз.

Профессор Московской гос[ударственной] консерватории Легкий жанр в музыке — это до сих пор в подавляющем большинстве случаев то же, что и порнография в литературе. Борются с тем и другим, «загнать в альков», и когда они будут туда загнаны, то приняться и за альков — дело насущной необходимости <...> У наших пролетарских композиторов появляются первые ростки того нового «легкого жанра», который объявил беспощадную войну пошлости, мещанству, порнографии. Рассматриваю это как одно из необходимых звеньев борьбы за нового человека. Радуюсь — воздух очистится — дышать станет легче!²

Б. С. Пшибышевский.

Ректор Московской гос[ударственной] консерватории Так называемый «легкий жанр» в музыке — один из наиболее опасных и живучих еще источников враждебной рабочему классу, нэпманской идеологии <...> Решительное изгнание «легкого жанра» я считаю одной из важнейших задач классовой борьбы на музыкальном фронте.

Г. Коган.

Действительный член ГАХНа, доцент Московской гос[ударственной] консерватории Я считаю, что музыка так называемого «легкого жанра» рассчитана на чуждую нам нэпманскую публику, на классово-враждебные нам слои общества. Но что еще важнее и еще вреднее — это то, что такая музыка есть вместе с тем одно из орудий разложения психики рабочего слушателя, воспитания и перевоспитания последнего в буржуазном духе. Наряду с религией, водкой и контрреволюционной агитацией музыка цыганско-фокстротного направления, заражая рабочего нездоровыми эмоциями, играет далеко не последнюю роль в борьбе против социалистического строительства. Поэтому сочинение и распространение такой музыки есть объективно вредительство на музыкальном фронте <...> Считаю совершенно необходимым возможно скорейшее пре-

¹ Игумнов, Константин Николаевич (1873—1948) — пианист, педагог.

² Нейгауз, Генрих Густавович (1888—1964) — пианист, педагог.

крашение печатания и исполнения музыкальных произведений «легкого жанра», а также очищение авторских обществ от представителей «цыганско-фокстротной» группировки¹.

Дмитрий Шостакович.

Композитор

Считаю лишним повторять мое резко-отрицательное отношение к вредительской деятельности господ Хайтов, Мессманов, Липатовых и иже с ними².

Предлагаю следующие меры борьбы с «легким жанром»:

1. Обратиться в органы, контролирующие издание и исполнение музыкальной продукции, Главлиту и Главреперткому, с требованием издания соответствующего постановления, категорически запрещающего издание и исполнение «легкого жанра»³.

2. Исключения из устава авторских обществ пункта, гласящего, что членами авторского общества может быть всякий, доказавший, что его произведения исполняются публично. В связи с этим поголовное исключение из числа членов авторских обществ композиторов, работающих в области «легкого жанра».

3. Ввиду того, что «легкий жанр» имеет чрезвычайно большое распространение в рабочих клубах, радиопередачах и т. д. и посему делает громадной вредности дело, отравляющее здоровое музыкальное сознание широких масс, радиолюбителей и членов рабочих клубов, повести в клубах и радиопередачах широкую работу, разъясняющую художественное убожество, вредность при слушании продукции «легкого жанра» и, самое основное, классовую сущность легкого жанра.

4. Конечно, голым администрированием не уничтожишь легкого жанра как стиля. Поставщики музыкальной продукции вряд ли охотно сдадут свои позиции и тепленькие местечки в ряду получающих авторский гонорар. Они будут пробиваться наружу не только в виде цыганских романсов и откровенных фокстротов. Нет, они к цыганскому романсу припишут «стопроцентно идеологически-выдержанный» текст. Они будут лезть изо всех щелей с «Кирпичиками», «Джон-Греем» — вместо Джон-Грея-денди, Джон-Грей-шахтер (есть такой) и тому подобной макулатурой.

Благодаря этому часто притупляется бдительность советской общестственности, которая, не задумываясь, проглатывает музыкальную отраву с «идеологическим» текстом.

Для борьбы с легким жанром передовой музыкальной общестственности нужно позвать себе на помощь партию, комсомол, профсоюзы, радио, клубный актив <...> Лишь только проведя вместе со всей советской общестственностью широкую разъяснительную работу о классовой сущности легкого жанра, удастся ликвидировать этот жанр⁴.

¹ Коган, Григорий Михайлович (1901—1979) — пианист, педагог, музыковед.

² Хайт, Юлий (Илья) Абрамович (1907—1966) — композитор.

³ Главрепертком — Главный репертуарный комитет.

⁴ Анкета «Пролетарского музыканта» о «легком жанре» // Пролетарский музыкант. 1930. № 3. С. 22—25.

Первое «покаяние» Д. Шостаковича объяснялось паническим страхом за свою судьбу: в 1928 году композитор оркестровал по просьбе знаменитого дирижера Н. Малько популярный *song* Винсента Юмана «Tea for two» (позже композитор ввел его в свой балет «Золотой век»)¹. Переложение Шостаковича, известное под названием «Таити-Трот», пользовалось огромным успехом как в Союзе, так и за границей, где эмигрировавший в 1928 году Малько пропагандировал творчество Шостаковича. «Пролетарскими музыкантами» «Таити-Трот» был заклеен как «пошлый» фокстрот — особенно агрессивно в памфлете Житомирского «“Нос” — опера Д. Шостаковича». Ответ Шостаковича на «Анкету о “легком жанре”» был продиктован стремлением отбиться от этих обвинений, заканчиваясь отречением от собственного «легко-жанрового» творчества и «покаянием»:

«Считаю своей политической ошибкой разрешение, данное мною дирижеру Малько на переложение моей инструментовки “Таити-Трот”, номер из балета “Золотой век”, исполняемый без соответствующего окружения, показывающего отношение автора к материалу, может создать ошибочное впечатление о том, что я являюсь сторонником “легкого жанра”. Соответствующее запрещение мною послано дирижеру Малько три месяца тому назад»².

Это объяснение было опровергнуто дирижером в печати — из его ответа явствовало, что Шостакович разрешил Малько исполнять «Таити-Трот» в концертах³. Примечание редакции «Пролетарского музыканта» к ответу Малько звучало угрожающе:

«Помещая настоящее письмо, редакция отмечает, что и дирижер Малько, неоднократно в ряде городов исполнивший инструментованный Шостаковичем фокстрот, в не меньшей степени, чем автор, ответственен за пропаганду этого “перла” легко-жанровой музыки»⁴.

Страх Шостаковича, думается, усиливался еще одной эмиграцией, способствовавшей дополнительному давлению и шантажу со стороны «пролетарских музыкантов»: в 1928-м не вернулся из командировки в Америку друг Шостаковича, один из интереснейших советских авангардистов, Иосиф Шиллингер. Шиллингер был фактически принужден к невозвращению все теми же «пролетарскими музыкантами», обвинившими его в формализме, пропаганде джаза и сочинении му-

¹ Малько, Николай Андреевич (1883—1961) — дирижер, педагог. С 1928-го — в эмиграции.

² Анкета «Пролетарского музыканта» о «легком жанре». С. 25.

³ Пролетарский музыкант, 1930. № 6. С. 39.

⁴ Там же.

зыки, «порочащей Октябрьскую революцию»¹. Первое отречение Д. Шостаковича дало сильный козырь «пролетарским музыкантам»: всякий раз, как их противники поднимали вопрос о травле Шостаковича, они ссылались на то, что композитор по собственному почину выразил солидарность с проводимой РАПМ политикой.

Памфлет Житомирского, выступления «пролетарских музыкантов» и ответ Шостаковича на «Анкету о «легком жанре» доказывают, что кампания, приведшая в 1936 году к запрету его оперного и балетного творчества, началась в 1929-м. В статье «Сумбур вместо музыки» есть примечательный абзац:

«Автору “Леди Макбет Мценского уезда” пришлось заимствовать у джаза его нервную, судорожную, припадочную музыку, чтобы придать “страсть” своим героям»².

Но стилистика и лексика «Леди Макбет» никак не связана с джазом! Это идеологическое клише было механически перенесено в компилятивную статью 1936 года из памфлетов «пролетарских музыкантов», обличавших «дегенеративный» джаз и «фокстротную похабщину», дополнив набор формул, заимствованных прежде всего из пасквилей Д. Житомирского об опере Шостаковича «Нос», о театре Мейерхольда и его «формалистических спектаклях». Анализ памфлетов «пролетарских музыкантов» в сравнении с установочными публикациями в «Правде», разоблачавшими «сумбур вместо музыки» и затем — «театр, чуждый народу», доказывает также, что кампания против Шостаковича была частью массовой атаки на Мейерхольда — старшего друга композитора.

«Палач не может простить свою жертву» — эта сентенция подтвердилась в случае с Даниилом Житомирским, всю свою жизнь патологически ненавидевшим Мейерхольда. Выступив в 1993-м в печати со своими воспоминаниями, он не преминул и на сей раз обрушиться на мастера:

«Вот вспоминаю: в 20-е годы, только-только приобщившись к современным художественным течениям, я довольно скоро почувствовал неприязнь к левизне футуристического толка. Не полюбил я ни Маяковского, ни Мейерхольда, не соблазнился ни славой их, ни пропагандой их творчества <...> Мейерхольдовские спектакли — “Рычи, Китай”, “Д. С. Е.” и другие — увы, ассоциировались с так хорошо знакомыми

¹ См.: *Lobanova M.* Der Fall Joseph Schillinger: zur Geschichte einer Emigration // Melos—Ethos. Internationales Festival zeitgenössischer Musik. Hudba a totalita /Musik und Totalitarismus. Symposium 1991. Hudba ako posolstvo / Musik als Botschaft. Symposium 1993. Bratislava, 1995. S. 218—221.

² Сумбур вместо музыки // Правда. 1936. 28 января.

мне клубными балаганами, в которых я сам принимал участие <...> Я не раз думал о причинах неприятия мною того, что у многих вызывало возбуждение и даже энтузиазм. Результат ли это моей провинциальной отсталости? Или причина всего — моя приверженность к душевному миру Чехова, в какой-то мере и Короленко, к ранним рассказам Л. Андреева, к лирической прозе К. Гамсуна? Я — человек слишком далекого прошлого?»¹

Но идеологические формулы из пасквилей Житомирского конца 1920-х — начала 1930-х годов, ставшие смертельным оружием после директивных публикаций в «Правде», применялись этим «приверженцем душевного мира Чехова» долгие годы снова и снова. Вот как этот «человек слишком далекого прошлого» вместе со своей тогдашней женой Оксаной Леонтьевой разоблачал в эпоху Андропова современную классику — творчество Дьердя Лигети:

«Мы слышим невообразимое по физиологической уродливости чередование визгов, задушенных хрипов, рыганий, похохатываний, стонов, шипений, двусмысленных вздохов, кваканий, выкриков, звуков, напоминающих мычание или бляение; иногда вдруг врываются два-три “вокальных” звука, которые тотчас же поглощаются общим шумом <...> Только человек с помраченным сознанием может назвать все это творением искусства!»²

Тем самым в пассаж из «Сумбура вместо музыки»:

«И все это грубо, примитивно, вульгарно. Музыка крикает, ухает, пыхтит, задыхается, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены», —

была внесена актуальная корректива — диагноз советской карательной психиатрии.

«АМА» и «дело Рославца»

В центре идеологической бури начала 1930-х годов оказалась АМА — «Ассоциация московских авторов»: «пролетарские музыканты» обвинили этот «рассадник цыганщины» в «распространении контрреволюционной и запрещенной литературы». С «делом АМА» было непосредственно связано и «дело Рославца», сфабрикованное Алексе-

¹ *Житомирский Д.* Фантом «классового искусства» // Музыкальная жизнь. 1993. № 11—12. С. 14.

² *Житомирский Д., Леонтьева О.* Миражи музыкального прогресса // Кризис музыкальной культуры и музыка. Вып. 4. М., 1983. С. 30.

ем Сергеевым, Юрием Келдышем и Семеном Коревым¹. В публикациях «пролетарской» прессы композитор обвинялся в том, что он

«а) потворствовал авторам “фокстротчины” и “цыганщины”; б) проводил в своей политике затирание произведений пролетарских композиторов; в) покровительствовал Ассоциации московских авторов (“АМА”), являющейся “лже-кооперативом”, “частной лавочкой” гр. Переселенцева (ныне посаженного за свои “делишки” на 4 года); г) работая в Теа-кино-печати, помогал “АМА”, т. е. частнику “слиться” с Теа-кино-печатью; д) напечатал в “АМА” несколько своих музыкальных произведений»².

В травле Рославца был свой план-сценарий, были свои «герои» и «статисты». Ясное представление о разыгравшейся драме дают опубликованные документы, раскрытые в 1990—1991 годах: единица хранения № 94 фонда Рославца в РГАЛИ содержит развернутое заявление Рославца, адресованное Центральной комиссии по чистке советского аппарата. В нем композитор сжато обрисовал историю своей вражды с «пролетарскими музыкантами», наводнившими музыку «ура-агитками», «макулатурой», «разухабистыми шансонетками», «халтурой», «неприличными в музыкальном смысле формами» и т.п.³ Критика стоила Рославцу не только многих лет жизни — она обернулась политическим делом, начатым А. Сергеевым: Рославцу инкриминировалось «сползание с классовой линии», «насаждение фокстрота и цыганщины», «затирание пролетарских композиторов», «покровительство авторам и исполнителям легкого жанра», «смычку с частником», «получение скрытой взятки»⁴. Большинство этих формулировок вошло в основу резолюции, фактически лишившей Рославца права на профессию.

Пытаясь защищаться, Рославец прибег к разным аргументам. Одним из сильнейших ему, очевидно, казался чисто профессиональный довод: кто мои судьи? — спрашивал композитор, — главные обвинители — В. Келдыш и Ю. Корев, а они — «не музыканты!»⁵ Этот аргумент поражает своей наивностью — в эпоху идеологического давления в условиях тоталитарного режима говорить о профессионализме как главном критерии деятельности было совершенно безнадежно. Далее Рославец, не менее наивно, взывает к элементарной справедливости: меня попрекают в сотрудничестве с «частником», издательством АМА, говорится в его заявлении, но именно к АМА мне пришлось об-

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 4—5. Напомним, что эти материалы содержались в закрытом хранении до конца 1990 г. Корев, Семен (Симеон) Исаакович (1900—1953) — музыковед, критик, активный деятель РАПМ.

² Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой. М., 1931. С.93.

³ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 4—5.

⁴ Там же. Л. 6.

⁵ Там же.

ратиться потому, что «пролетарские музыканты» закрыли мне дорогу в Музсектор Госиздата, полностью захватив там власть¹.

Кроме того, Рославец обратился с заявлением к композиторским секциям Драмсоюза и Модпика, подробно описав многолетнюю ожесточенную травлю со стороны АПМ, «перешедшую в последнее время в тактику дискредитации <...> с целью изгнать меня, как махрового классового крага пролетариата, из советских органов»². После заслушания заявления Рославца деятели ВАПМ заявили протест: предчувствуя свое поражение на заседании расширенного пленума бюро композиторских секций Драмсоюза и Модпика, состоявшемся 7 февраля 1930 года, они прибегли к уже неоднократно опробованной тактике, покинув заседание. И действительно, в резолюции заседания расширенного пленума бюро композиторских секций Рославец был оправдан, а Белому, Давиденко, Шехтеру и Ковалю было выражено общественное порицание. Сохранившийся протокол заседания дополняет неприглядную картину расправы над Рославцем: вызывающе наглое поведение «пролетарских музыкантов», их ложь, наветы, клевета, шантаж и оскорбительная тактика были настолько красноречивы, что оправдательная резолюция оказалась закономерной, единственно возможной, как и вынесенное порицание — естественной реакцией на провокацию³.

Разумеется, подобный исход дела не входил в планы «пролетарских музыкантов»: протест РАПМ против «реабилитации Рославца» под заголовком «Позорный документ» был составлен В. Белым, А. Давиденко, М. Ковалем, Б. Шехтером, к которым присоединились Л. Шульгин, Д. Буглай, К. Корчмарев, А. Сергеев, С. Корев, А. Веприк, З. Левина, Г. Поляновский, В. Клеменс (см. илл. 21). Давление на общественное мнение привело к легко предсказуемым результатам: солидарность с ВАПМ выразили и профессионалы, среди них — такие участники опроса о «легком жанре», как К. Игумнов, Г. Нейгауз и Д. Шостакович. А в резолюции Второй Московской конференции рабочих кружков ВАПМ любая попытка противостоять ВАПМ уже квалифицировалась как

«ярко выраженный правый оппортунизм», «сочетаемый <...> с вредительством известной части специалистов, работавших в музыкальных учреждениях», «торговля идеологией»⁴.

После подобных политических обвинений Рославцу оставалось лишь одно: каяться в «политических ошибках» и отречься от прошлого

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 7—8.

² Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой. С. 94.

³ РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 94, л. 9—15.

⁴ Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой. С. 91—92, 96—98.

го. Характерный для сталинской юстиции инквизиторский ритуал «покаяния грешника»¹ включал дополнительные унижения: заявление Рославца было написано при прямом участии, фактически — под диктовку одного из судей. В деле № 94 из архива Рославца в РГАЛИ, 60 лет пробывшем под спудом, сохранился черновик «покаяния», в который был введен целый абзац в соответствии с правкой одного из членов комиссии по чистке, осудившей Рославца, — Тронина: в этой вставке была указана особая ответственность Рославца как бывшего члена партии². Другой попыткой Рославца доказать лояльность советской власти явилось составление и редактирование им совместно с М. Красевым атеистического сборника «Безбожные песни». Можно лишь предположить, как развернулась бы борьба с Рославцем, если бы он не уехал в Ташкент и если бы не была ликвидирована РАПМ. История осуждения и «покаяния» Рославца подтверждает, что в отношении него готовилась репрессия как по партийной (именно для этого указана принадлежность в прошлом к партии), так и уголовной линии (обвинение во взяточничестве и в покровительстве «фокстротчикам» и прочим «лишенцам», уже подвергнутых гонениям и репрессиям).

Такова история «чистки» Рославца — композитору было запрещено работать редактором; фактически он был зачислен в «лишенцы». О том, что Рославца ждало в случае отказа, становится ясным из двух «пролетарских» манифестов:

Музыканты и вредительство

Процесс вредительской организации «Промпартии» всколыхнул широкие слои рабочего класса, крестьянства и советской интеллигенции. Музыкальный мир тоже не остался в стороне от процесса: выносятся многочисленные резолюции и протесты против вредительства, требующие применения самых жестоких мер к вредителям и идеологам интервенции.

Однако одними этими протестами и выступлениями участие музыкантов в борьбе с вредительством ограничиться, конечно, не может; нужно углубить вопрос, поставив его несколько проще и в то же время сложнее: нет ли вредительства в нашей музыкальной области и не могут ли музыканты-общественники, действительные советские специалисты, помочь выявить это вредительство, уничтожить его. Мы утверждаем, что идеологическое вредительство в области музыки существует. Если музыканты хотят помочь борьбе с вредительством, им нужно поднять свой голос и обратить внимание рабочего класса и партии на конкретные факты вредительства на музыкальном фронте <...> Не мало глубоко ненормальных фактов существовало по линии

¹ См.: *Ваксберг А.* Царница доказательств: Вышинский и его жертвы. М., 1992.

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 17—19.

издательской. Здесь тоже торговали фокстротной и церковной идеологией, зарабатывая на отравлении мозгов рабочих и крестьян «священными песнопениями». Вредительство было в консерватории, в деле подготовки кадров <...> Эти мероприятия проводились по инициативе и при поддержке определенной части реакционных специалистов, связанных с бюрократическими кругами прошлого и «святой православной церковью». Эта часть специалистов самыми различными приемами пытается ныне замести следы своей вредительской работы, стараясь избежать ответа и пытаясь при всяком удобном случае продолжить свой прежний, реакционно-вредительский курс.

Все эти факты и особенно такие, как, например, распространение церковнической музыкальной идеологии (через издательства, концерты, оперу) или идеологии разлагающейся западной буржуазии (фокстрот) **есть одна из форм моральной подготовки интервенции.** Между работой Рамзиных, с одной стороны, и церковниками и фокстротчиками — с другой, есть определенный идеологический контакт <...> На борьбу с вредительством не только в области экономической, но и идеологической и художественной!¹

Л. Лебединский, Н. Брюсова, Г. Нейгауз
За единый фронт пролетарского искусства!

Ни один передовой советский писатель не может пройти мимо разветвляющейся идеологической борьбы в родственных литературе областях: в кино, театре, музыке. И не только потому, что он как общественник не может, не должен стоять в стороне от идеологической борьбы, нет, как писатель, как художник он тоже кровно заинтересован во внимательном изучении состояния любой области искусства, художественного творчества в целом, классовой борьбы, ведущейся в различных областях искусства...

В области музыки открыто пропагандируется самый махровый, реакционный идеализм, оправдывается циничное приспособленчество художников <...> Модпик и Музсектор содействовали распространению церковной литературы.

Мимо этих фактов пройти нельзя, они касаются не только музыкантов, они выходят за пределы музыкальной жизни. Отравление рабочего, с одной стороны, цыганщиной, джазом и «Кирпичиками», а с другой — церковно-мещанским эстетизмом, во-первых, сказывается на его подходе к общественной жизни, во-вторых, на его общих вкусах, в том числе и литературных <...> Необходимо срочно ударить по попыткам теоретически оправдать появление в наше время реакционных художественных произведений, прикрывающихся «чистой формой»...

За широкое социалистическое наступление по **всему** фронту искусства!²

¹ Пролетарский музыкант. 1930. № 8. С. 1—2 (см. илл. 20).

² Там же. С. 21—22.

Критик Владимир Блюм, один из немногих смельчаков, выступивших в защиту «легкого жанра», так отозвался о последней статье:

«Совершенно в порядке вещей, даже считается хорошим тоном, чтобы два коммуниста обличали друг друга в идеализме, но когда в спор вступают страшно обеспокоенные за судьбу попираемого материализма беспартийные — это разве не зрелище для богов?»¹

Раздавлив «вредителей» и «врагов народа», РАПМ торжествовала:

«Борьба с легким жанром, проводимая советской музыкальной общественностью во главе с Ассоциацией пролетарских музыкантов, принесла ряд побед.

Разоблачена перед широкими массами классовая природа легкого жанра как вида **нэпманской** музыки.

Прекращено издание сочинений нэпманских композиторов.

Запрещено исполнение порнографической и дурманящей музыки и распространение ее через грамофонные пластинки, радио и т. д.

Ликвидирована частная, лжекооперативная лавочка, так называемая “Ассоциация московских авторов”, состоявшая из фокстротчиков и “цыганшиков” во главе с вредителем Переселенцевым (осужденным судом на четыре года строгой изоляции).

Выищены (хотя и не до конца) из авторских обществ нэпманские композиторы — творцы легкожанровой и церковной музыки, в руках которых находилось руководство этими обществами.

Изгнаны со страниц печати “идеологи” нэпманской музыки, проповедники реакционных идеалистических “теорий”, защитники легкомысленной и похабной музыки.

Поднято широкое движение в массах — и это главное, решающее — против всех видов музыкальной пошлятины, халтуры, против буржуазных и мешанских влияний в музыке»².

В числе триумфов РАПМ был разгон джаз-оркестра «АМА-джаз», организованного в 1926—1927-м «королем советского джаза», одним из самых блестящих виртуозов в истории советского пианизма Александром Цфасманом³, воспетым в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова.

Биографию «вредителя Переселенцева, осужденного судом на четыре года строгой изоляции», автору этих строк удалось отчасти уточнить по картотеке Наркомпроса:

¹ Пути развития музыки. Диспут в Комакадемии о платформах Ассоциации пролетарских музыкантов (ВАПМ) и Общества современной музыки (ВОСМ) // Пролетарский музыкант. 1931. № 1. С. 19. Блюм, Владимир Иванович (1877—1941) — театральный критик и общественный деятель.

² Пролетарский музыкант. 1931. № 1. С. 5—6. ЦГА (с 1992: ГА РФ). А. 3206, Оп. 25. Ед. хр. 63. Л. 26.

³ Цфасман, Александр Наумович (1906—1971) — пианист, композитор, дирижер.

Переселенцев, Анатолий Андреевич, родился 20 ноября 1889 г. в Москве; с 6 марта 1919 г. — сотрудник Наркомпроса, где, как и до революции, работал в системе нотной торговли. Образование — среднее. Женат, двое детей, в семье — 4 нетрудоспособных. Адрес: Армянский пер., д. 7, кв. 10. В 1908 г. был призван в армию; пехотинец в запасе; служил переводчиком, участвовал в 1ой Мировой войне. Заведовал спортивной секцией Московского районного комитета по военным вопросам¹.

Расправа с Рославцем состоялась, его профессиональная и общественная жизнь на этом закончилась — с того момента, как композитор был «вычищен по III категории», ему удавалось заключать лишь временные договоры — при каждой очередной проверке Рославцу приходилось увольняться «по собственному желанию».

В начале 1930-х борьбу с «легким жанром» не удалось довести до конца: виной тому было не столько партийное Постановление ЦК «О перестройке литературно-художественных организаций» 1932 года, ликвидировавшее ВОАПП, РАПМ и соответствующие им группировки в других видах искусства, но абсолютизовавшее метод, рожденный в недрах «пролетарских» группировок, — «социалистический реализм»², сколько то, что сталинизм вступал в новую фазу, одним из проявлений которой стала централизация контроля над культурой, — созданный вскоре Союз советских композиторов лишь укрепил позиции бывших рапмовцев. Однако у «легкой музыки» нашлись высокие покровители, в первую очередь среди военного руководства — это спасло ее от немедленного полного разгрома. Немного позднее, в сентябре 1936-го был снят с поста наркома внутренних дел главный покровитель рапмовцев — всесильный Генрих Ягода; падение, последовавший вскоре арест, суд и расстрел этого «первого инициатора, организатора и идейного руководителя социалистической индустрии тайги и Севера» повлекло за собой многочисленные аресты, в том числе, — его любимцев Л. Авербаха и В. Киришона, а затем — борьбу с «авербаховщиной». Расправа над этими палачами культуры и искусства, бесспорно, предотвратила гибель Рославца, ославленного в 1938-м «репрессированным врагом народа»...

Еще долго будут раздаваться призывы покончить с «врагами народа в музыке», многие годы Рославца будут шельмовать как «вредителя» и «троцкиста», а «фокстротчиков» и их «покровителей» сравнивать с «Промпартией», «кулацкими писателями и поэтами» — «бывшими попутчиками» Клычковым, Клюевым, Пильняком³. Предстоят новые

¹ ЦГА РСФСР (с 1992: ГА РФ). А. 3206. Оп. 25. Ед. хр. 63. Л. 26.

² КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 5, 1931—1941. М., 1971. С. 44—45.

³ См.: *Лебединский Л.* Движение пролетарской музыки должно стать движением массовым // Пролетарский музыкант. 1930. № 7. С. 8—9; 8 лет борьбы за пролетарскую музыку. С. 82, 105.

расправы над «цыганщиками и фокстротчиками», которые в разных вариантах повторяются в 1940-х и 1950-х годах, — их жертвами станут Борис Прозоровский, Вадим Козин, Юлий Хайт и многие другие. Будет выдвинут лозунг «За единый фронт пролетарского искусства», консолидируются силы АХР, ОМАХР, ОХС, РАПП и РАПМ¹. «Пролетарское музыкальное творчество идет по пути к своей гегемонии», — записано в резолюции Первой конференции Российской ассоциации пролетарских музыкантов по докладу Ю. Келдыша². В дальнейшем все документы, отражавшие «музыкальную драму 1920-х» — войну РАПМ против АСМ, — послужили основой как статей в «Правде» 1936-го, так и документов 1948 года, в которые вошли и разоблаченные РАПМ «изменники родины», и «пагубно воздействующий на музыкальную практику» формализм, исходящий от АСМ, и «низкопоклонничество перед Западом», присущее «современникам», и «безнравственные и антиэстетичные произведения Кшенека, Хиндемита», «порочные “Четыре тезиса” журнала “Музыкальная культура”», «цыганщики» и «фокстротчики», Прокофьев, Шостакович, Мосолов и т.д. и т.п.³ Среди наиболее характерных перепевов разоблачений 1920-х и 1930-х годов в материалах совещания 1948 года выделяется выступление И. Нестьева, долгое время контролировавшего советскую музыкальную идеологию, а с приходом «перестройки» призвавшего «пересмотреть прошлое советской музыкальной культуры», реабилитировав РАПМ:

«В нашей музыкальной среде все еще в ходу преклонение перед музыкальными новшествами, оригинальностью формы, взятой как самоцель. Это приводит в ряде случаев к явному произволу композиторского мышления, нарочитой алогичности, стремлению удивить, поразить слушателей необычностью приемов, неожиданностью контрастов, иногда в ущерб законам музыкального восприятия. Мне думается, что такое насилие над логикой было в 9-й симфонии Шостаковича, в 3-й симфонии Гавриила Попова <...> экспрессионистские крайности имеются и в ряде инструментальных произведений С. С. Прокофьева... Искусственная раздутость звучания, ставка на необычность звукового наряда, на внешнюю помпу — при бедности музыкального содержания — характерны для недавно прозвучавшей «Симфонии—поэмы» А. Хачатуряна. На меня произвела огромное впечатление 8-я симфония Шостаковича. Но это впечатление было подобно нервному шоку или тяжелой физической травме.

Мы получили также ряд отрицательных отзывов после трансляции из Ленинграда оперы Прокофьева “Война и мир” <...> Один демобилизо-

¹ Келдыш Ю. Теоретическая работа и борьба за пролетарское искусство // Пролетарский музыкант, 1930. № 9—10. С. 44. ОХС — Объединение художников—самоучек.

² Келдыш Ю. О творческих принципах пролетарской музыки // Материалы I конференции РАПМ. М., 1931. С.53.

³ Пути развития советской музыки. С. 25, 29—34.

ванный офицер написал такое письмо: “Я был на войне, три раза ранен и контужен, но никогда не испытывал такого нервного и физического раздражения, как при слушании по радио некоторых советских симфоний”.

За маститыми композиторами во многих случаях следуют и менее прославленные, также ищущие новизны не в идейном содержании, а во внешней оригинальности формы. Абстрактность мышления и оторванность от реальной жизни имеются в сочинениях молодого способного композитора М. Вейнберга, например, в его цикле детских пьес для фортепиано, где все как будто сделано для того, чтобы запугать и оттолкнуть ребенка от музыки...

Значительная часть советской музыки оказывается, таким образом, непонятной, словно зашифрованной, засекреченной от слушателей. Только наиболее избранный, изысканный круг слушателей, ограничиваемый порой рамками Малого зала консерватории, способен увлечься такой музыкой...

Кстати говоря, жизнь показывает, что многие произведения, которые сорок—пятьдесят лет тому назад объявлялись “искусством будущего”, оказываются и поныне музыкой для узкого круга гурманов. Примером этому может служить хотя бы позднее творчество Скрябина, особенно фортепианное, которое как было зашифровано от широкой аудитории, так и осталось таковым и по сей день. Забыты, и, по видимому, навсегда, заумные литературные выкрутасы Андрея Белого, Хлебникова и других; никого больше не интересуют, кажутся смешным архаизмом крикливые картины “левых” живописцев — всякого рода экспрессионистов, кубистов и других.

Не ожидает ли такая же участь и те искусственные “новшества”, которые у нас слишком поспешно объявляются музыкой завтрашнего дня?

Мне хочется выразить надежду, что нынешняя суровая критика оперы Мурадели и общего состояния нашей музыки пойдет на пользу советскому музыкальному искусству, заставит наших композиторов отбросить туман субъективизма, приблизиться к жизни и запросам советской аудитории, всегда высоко ценящей все подлинно талантливое и правдивое¹.

В материалах совещания 1948 года звучали фанфары и трубы во славу истинных героев дня — подлинных вдохновителей и фактических авторов постановления — бывших вождей РАПМ: Виктора Белого, Мариана Коваля, Александра Давиденко, Николая Чемберджи. В этих документах имя Рославца уже не упоминается — к тому времени композитора не было в живых, но память о нем продолжала истребляться.

Имя одного из создателей первого профессионального союза композиторов старательно вытравливалось из истории советской культуры. Долго и упорно поддерживалась клевета: «Рославец — враг», «ре-

¹ Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948. С. 155—157, 159—160.

прессированный вредитель». За произведениями композитора шла охота: по свидетельству П. В. Теплова, враги Рославца ездили по владельцам, скупали и уничтожали его рукописи.

Во многих мемуарах деятельность «пролетарских музыкантов» объясняется «юношеским идеализмом» и «революционным энтузиазмом». В действительности за варварскими экспериментами с культурой, проделанными РАПМ, стояла борьба за власть, материальные выгоды и корыстные интересы. Следствиями же этих «экспериментов» были «чистки», запрет на профессию, аресты, ссылки, расстрелы, запреты произведений, стилистических и художественных направлений, огромных пластов традиции и живой современности, и — неминуемо — деградация советской композиторской, музыкально-теоретической и педагогической культуры.

«Ташкентский пленник»

Летом 1931 года Рославец уехал в Ташкент: эту дату указала вторая жена композитора, М. В. Филиппова¹. К этому времени относится короткая ободряющая записка его первой жены:

«Привет из Нового Афона и поздравление по поводу узбекского плана, который очень одобряю...»².

Договор с Узбекским музыкальным театром им. Свердлова заключается на два года — композитор становится заведующим его музыкальной частью, дирижером, композитором и по совместительству — музыкальным руководителем Радиоцентра Узбекской ССР. Вероятно, переговоры и устройство на работу заняли некоторое время: трудовой список Рославца, хранящийся в РГАЛИ, начат в 1930-м, а назначение на должность заведующего музыкальной частью Ташкентского музыкального театра состоялось 1 сентября 1931 года³. Идет работа над балетом «Пахта» — первым в истории узбекской музыки. Состояние духа тяжелое — характерна надпись на фотографии, адресованной жене:

«Милой Мухоньке от ташкентского пленника»⁴.

Рославец пытается приободриться, но это удастся с трудом — описывая свое новое жилье, он невольно срывается на жалобу в письме от 30 сентября 1931 года:

«Во дворе этого дома колодец, из которого я беру воду. Вода хорошая, но носить ведро трудно»⁵.

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 95. Л. 5 об.

² Там же. Ед. хр. 85.

³ Там же. Ед. хр. 95. Л. 5 об.

⁴ Там же. Ед. хр. 81. Л. 2.

⁵ Там же. Ед. хр. 81. Л. 3.

Репетиции проходят напряженно. 16 декабря 1931-го композитор пишет жене:

«Завтра в 11 утра генеральная репетиция, а вечером спектакль (премьера) <...> Пишу музыку день и ночь, едва успевает переписчик»¹.

Однако, судя по афише, первые представления прошли лишь 21 и 22 апреля 1933 года².

Либретто трехактного балета «Пахта», принадлежащее Л. Вощенэ, носит печать своего времени — картины трудового подъема чередуются в нем с пейзажными зарисовками и сценами разоблачений вредителей³. Сохранились клавиш и партитура первого и второго действий. Штампованность и примитивность сюжетных ходов не могли не сказаться на музыке: язык произведения упрощен до предела, заметно стремление передать восточный колорит — кроме обращения к фольклорным источникам, Рославец широко использует остинатный принцип формообразования и воссоздает затейливые наигрыши в многочисленных инструментальных соло. В жанровом отношении балет дивертисментен — в нем сменяют друг друга относительно самостоятельные эпизоды. Некоторая дробность и мозаичность преодолевается сквозным развитием действия, объединяющего отдельные «кадры» в более крупные построения. Партитура балета, как всегда у Рославца, демонстрирует высочайшую техническую оснащенность композитора.

К тому же периоду относится замысел симфонии (или симфонической поэмы) «Узбекистан». Сохранился черновик заявки, в котором композитор писал:

«Во время работы над балетом “Пахта” у меня созрела мысль о создании в ознаменование 15⁰⁰ годовщины Октября большого симфонического произведения <...> воспевающего героический труд, борьбу и победу пролетариата <...> Это произведение будет иметь широко развитую форму симфонии, музыка которой будет целиком построена на темах и мотивах узбекской народной музыки (с широким использованием народных песен, созданных в послеоктябрьский пер[иод]). Симфония будет написана для большого оркестра европейского состава и оркестра национальных узбек[ских] инструментов, с таким расчетом, чтобы эти оба оркестра составляли одно монолитное целое. Ориентировочное название произведения — “Узбекистан советский — симфония труда, борьбы и побед”»⁴.

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 81. Л. 4.

² Там же. Ед. хр. 91. Л. 15, 22.

³ Там же. Л. 16—21.

⁴ Там же. Ед. хр. 93. Л. 7.

В заявке указан срок, необходимый для написания музыки, — с 1 июня по 1 сентября 1932 года. Вероятно, произведение было закончено — сохранилось письмо, в котором Рославец просил представить свою симфонию «Узбекистан Советский» на просмотр в научно-исследовательский музыкальный институт в Ташкенте¹. Уцелел лишь короткий фрагмент симфонии, несколько напоминающий по стилистике балет «Пахта»².

К ориентальным замыслам Рославца относился «Туркестанский» струнный квартет, премированный в 1930-м на конкурсе, организованном правительством Туркменской республики, — этот факт упоминается в списке сочинений, составленном композитором³. Других следов этого сочинения установить пока не удалось.

В декабре 1932 — январе 1933 года Рославец создал композицию «Гирья. Узбекская народная песня для симфонического оркестра», мелодия которой была «записана с голоса и исполнения на дутаре узбекского народного певца и музыканта тов. Раджедова»⁴. В этой как всегда тонкой партитуре Рославец явно ориентировался на традиции русской музыки XIX века в истолковании восточных тем — избранный им принцип вариаций на выдержанную мелодию и колористическое тембровое развитие темы следует идеям русской классики. При этом Рославец использует неклассическую аккордику, более свободно подходит к теме, вариантно ее преобразуя. Явно стремясь проникнуться духом восточного искусства, композитор проявляет большую изобретательность, но, тем не менее, чувствуется, что ориенталистика как таковая ему глубоко чужда.

К восточной тематике композитор вернется в квартете для четырехструнных домр на темы чеченских народных песен⁵. В этом произведении, созданном в Москве в 1934—1935 годах, чуждость творческого метода избранному материалу очевидна. Другое сочинение — «Четыре узбекских песни» для фортепианного трио — были, по словам композитора, «написаны по заказу Радиовещания» и «неоднократно там исполнялись»⁶. Каких-либо следов этого произведения установить, в том числе в библиотеке Всесоюзного радио, не удалось.

Ориентальные композиции Рославца были созданы в то время, когда звучал призыв: помочь «угнетенным народам Востока» создать собственную национальную культуру. Многие композиторы обраша-

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 17.

² Там же. Ед. хр. 15.

³ Там же. Ед. хр. 100.

⁴ Там же. Ед. хр. 13. «Раджедов» — вероятно, описка в тексте. Возможно, имелся в виду Юнус Раджабов (Раджаби) (1896/1897—1976) — певец, исполнитель на узбекских народных инструментах, композитор-мелодист.

⁵ Там же. Ед. хр. 35.

⁶ Там же. Ед. хр. 100.

лись к сходной проблематике, стали авторами первых национальных опер и балетов. На это же время пришлось изгнание Рославца из столицы — чуть не поплатившись свободой, он был вынужден отречься от своих взглядов и каяться в «политических ошибках». Остракизм, которому был подвергнут Рославец, повлек за собой значительные творческие потери — после разгрома 1929—1931 годов композитору пришлось в большинстве случаев отказаться от техники синтетаккорда, и лишь немногие сочинения, в которых ее принципы нашли применение, достигли уровня вершинных достижений Рославца 1920—1930-х годов. При этом композитор продолжал свои теоретические разработки, свидетельством чему — тетради Рославца 1937 года¹. В собственном же творчестве ему пришлось перейти на достаточно чуждый язык расширенной тональности, вернувшись к той стадии звуковысотного развития, которую он так упорно преодолевал в начале века. И вероятно, наиболее ясно и очевидно художественные потери отозвались в ориентальных сочинениях 1930-х годов — в условиях воссоздания национального колорита, глубоко чуждого Рославцу.

«Ташкентское пленение» Рославца закончилось, как только истек срок договора с театром. 1 мая 1933 года композитор был освобожден от должности дирижера и композитора Узбекского государственного музыкального театра и музыкального руководителя Радиоцентра Узбекской ССР².

Москва. Музыкальная поденщина. Нищета

Рославец возвращается в Москву и с 16 июня 1933-го зачисляется педагогом Государственного музыкального политехникума. За свою службу на курсах усовершенствования военных капельмейстеров при этом учреждении и Военной Академии композитор был премирован плащом формы командного состава³. Учитывая необеспеченность непривилегированных советских граждан той поры, вознаграждение было немалым.

Вскоре Рославец поступает на службу во Всесоюзном Радиокomitee, однако удерживается на ней немногим более двух месяцев — до 8 декабря 1933-го. Недолгим — с 15 декабря 1936-го по 28 мая 1938 года — оказалось и пребывание на последнем в жизни композитора месте старшего политредактора по музыке Московского городского управления по контролю за зрелищем и репертуаром⁴. Так «проявленные политические ошибки» повлекли за собой бесприютное су-

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 69. Л. 21—30.

² Там же. Ед. хр. 95. Л. 7 об.

³ Там же.

⁴ Там же. Л. 9 об.

ществование — после катастрофы 1931 года Рославцу не давали удержаться ни на одном месте надолго, ему пришлось довольствоваться скудными заработками и случайной работой. В 1938-м Рославцу удалось получить пенсию, позволявшую удержаться на грани нищеты.

О том, что пришлось вынести композитору, свидетельствует мольба о гонораре в его письме от 15 сентября 1939 года:

«Уважаемые товарищи, тов. Хайт потребовал представления настоящего моего сочинения в вашу комиссию, без чего авторский гонорар мне не выплачивается вот уже почти год. Я представляю при этом “Попурри-фантазию на темы популярных советских песен”, написанную мною по заказу Мосэстрады для ксилофона и фортепиано. Как видите, форма здесь рапсодическая. Гармонизация песен моя и т.д. Эта же вещь, тоже по заказу Мосэстрады, сделана для художественного свиста с фортепиано и, кроме того, для четырех ксилофонов с фортепиано. Далее мною написаны для Мосэстрады же в стиле этого же сочинения:

а) “Попурри-фантазия” на русские темы для худож[ественного] свиста с фортепиано.

б) “Попурри-фантазия” на русские темы (песни другие) для худож[ественного] свиста, балалайки и гитары с акк[омпанементом] фортепиано.

Все эти вещи давным-давно исполняются в концертах артистами Мосэстрады и стали даже популярными. Все эти сочинения прошу соответственно оценить, чтобы я мог, наконец, получить свои авторские.

С тов[аришеским] приветом
Ник. Рославец¹.

Крайняя степень унижения! Автор «новой системы организации звука» бедствовал, был вынужден писать прикладную музыку, аранжировки «для художественного свиста» и кланчить гонорары. Лишенный права на профессию под предлогом «борьбы с фокстротчиной и цыганщиной», он был обречен своими врагами на сочинение массовых песен и всевозможные аранжировки.

Доказательство тому — «Попурри-фантазия», оконченная 2 сентября 1938-го². Если бы лежащие в ее основе популярные песни — «Широка страна моя родная», «Полюшко-поле», «Если завтра война» и др. — появились в 1929—1931 годах, они могли бы с легкостью занесены в черный список. В 1939 же году эти песни олицетворяли советскую культуру. Сходны по стилистике и авторские песни и хоры

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 10.

² Там же. Ед. хр. 69. Л. 17; Ед. хр. 38.

Рославца 1930—1940-х годов, пионерская походная «Всегда готов», хор «Физ! — Культ! Ура! Ура! Ура!», песня «Автора» на слова Ц. Солдаря, «комсомольская-донская» «Слева — поле», «Шахтерская—партизанская» и «Песенка Тони» (из цикла «Новая лирика») на слова А. Прокофьева, «Табачок» на слова А. Пришельца, «Первомай», «Баллада о девяти лесорубах» (текст Рафаэля Альберти в переводе Осипа Брика)¹, киномузыка. В то же время Рославец пишет музыку к пьесам, «шедшим в театрах России», — вероятно, к сочинениям подобного рода относятся разметки к монтажу С. П. Истомина по драме М. Лермонтова «Маскарад» — в эскизах упоминаются вступление к каждому акту, увертюра, музыкальные номера («Вальс», «Романс Нины» и т.д.), лейтмотивы и характеристики героев»². Если в агитмузыке 1920-х Рославец продолжал поиски оригинальных выразительных средств, развивая «новую систему организации звука», или обращался к более доступной и простой лексике, не жертвуя при этом основными достижениями, то его массовые песни 1930—1940-х годов в лучшем случае вписываются в популярную культуру. Здесь индивидуальность Рославца уничтожена — противники навязали композитору тот «стиль», к которому неизбежно привела «пролетарская» пропаганда примитивной «доступности».

Печальные это были годы. Состояние здоровья неотвратимо ухудшалось — в 1939 году у Рославца произошел первый инсульт, приведший к потере речи, параличу руки и ноги. Настроение композитора передают выписки, сделанные им на оборотах обработок популярных песен:

«Гений — это терпение». «Кто хочет возвыситься над людьми, должен подготовиться к борьбе, не отступать ни перед какими трудностями». «Медленность созидания великих произведений требует либо значительного состояния, либо возвышенно-цинической готовности жить в нищете»³.

Эти сентенции едва ли подходят к сочинениям-мотылькам, написанных из нужды по заказу, — в них звучит голос самого Рославца, нашедшего созвучие своей горькой судьбе в словах Бюффона и Бальзака.

Война. Смерть. Обыск. Начало возвращения

Война застала больного композитора в Москве. Рославец не захотел, да и не смог бы уехать. Навещал Рославца врач Успенский. Приходили ученики и когда-то непримиримые враги, травившие композитора,

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 60, 61, 62, 69.

² Там же., Ед. хр.102.

³ Там же. Ед. хр. 62. Л. 11—12.

просили о прощении... Развивалась новая болезнь — рак левой почки. Второй инсульт привел к параличу сердца. 23 августа 1944 года композитора не стало. На похоронах покойного «члена Музфонда» — как указывалось ранее, в Союз композиторов Рославец принят не был — присутствовало несколько человек.

Вскоре после похорон на квартиру Рославца нагрянули представители органов в сопровождении бывших «пролетарских музыкантов». Во время обыска были конфискованы рукописи, исчезнувшие, вероятно, навсегда. К счастью, вдове композитора, как упоминалось, удалось спрятать часть материалов.

Могила Рославца на Ваганьковском кладбище была забыта — об истории ее восстановления говорилось ранее. Вдова композитора вышла снова замуж, и некоторое время казалось, что наследие Рославца полностью утрачено.

Возвращение началось в 1966 году, когда Марию Васильевну Филиппову-Бабенко разыскала сотрудница историко-мемуарной комиссии при ВТО Юлия Сергеевна Глазунова. Она уговорила вдову Рославца написать воспоминания и передать сохранившиеся материалы в ЦГАЛИ. В 1967 году за реабилитацию своего дяди начала бороться Ефросинья Федоровна Рославец. Дальнейшие события — борьба за восстановление могилы, наследие и доброе имя Рославца, возвращение его произведений в концертную жизнь и начало их издания — описаны в предшествующих разделах книги.

Часть II

Культура —

эстетика —

творчество

Итоги-кануны

Мы окружены тайнами. Мы живем среди пропастей. Ветер рвет наши одежды. Небо над нами. Тишина нас окружает.

Мы срываемся с круч. Мы падаем в бездны. Мы не знаем ни этих бездн, ни круч. Мы не хотим знать. Сладко нам думать, что мы движемся в плоскости, кругом гладко, ясно, плоско... Путь освещен. Путь освещен — нога не споткнется. Но ветер растет...

Ветер мчится куда-то, свистя в уши о современном, колыша туманами....

Андрей Белый

Культурное отчуждение

Рославца и при жизни, и после смерти зачисляли одновременно в «декаденты» и «футуристы». Парадоксальность подобной оценки объясняется не только недостаточной компетентностью его критиков-противников, но и реальной культурно-исторической ситуацией, особенностями мирозерцания первых десятилетий XX века, музыкальным миром самого Рославца.

«Конец старого» и «начало нового» — эти мотивы отзывались долгое время, для философов это означало период культурного отчуждения, по формулировке П. А. Флоренского, «коренного “не-так”» всей жизни¹. В эпоху столкновения «старого» и «нового» художник утрачивает понимание других и самого себя — реальность подобна Вавилонской башне: отчетливое ощущение расколотости, странности, «вывихнутости» окружающего, смешение языков, их несовместимость отзываются в повседневной жизни, в представлениях о мире и личности.

Для искусства начала XX века проблема до предела осложненной культурной коммуникации, понимания-непонимания была наделена особой силой. Достаточно рано критики ощутили, что их время характеризуется «чрезвычайным изобилием художественных языков»². Постепенно индивидуальный стиль стал осознаваться как явление исключительно пластичное, с ним начали сознательно работать. Создание самостоятельной манеры приобрело исключительную значимость: стиль постепенно стал пониматься как язык и средство композиции,

¹ Флоренский П. А. Из неоконченного труда «У водоразделов мысли» // Эстетические ценности в системе культуры. М., 1986. С. 127.

² Дмитриев В. С. По поводу выставок бывших и будущих // Аполлон. 1914. № 10. С. 13.

нуждающиеся в такой же организации, как гармония, колорит, фактура, форма и тематизм. Начало XX века — это расцвет отечественного «стилизма», которому обязаны многие композиторы различных направлений. В их числе — и Рославец. Соединение ретроспекции в духе модерна и символизма — и одновременно новаторское отвлечение от прошлого, приближающее композитора к футуризму, сознательное конструирование собственного стиля и языка, — все эти грани творческой индивидуальности были разбужены причудливым переплетением «прошлого» и «будущего», родившимся в «безвременье» дореволюционной эпохи.

«Стилизм», прочные связи с «искусством итогов» во многом определили оценку Рославца как «декадента». Здесь необходимо остановиться на самом понятии «декадент», его осмыслении в условиях русской культуры: исторически опосредованное и предельно рефлексивное, оно выражало не столько строгое содержание, сколько настроение, чаяния и отторжения эпохи.

«Декаденты»

Ощущение перелома, остро осознаваемое русской культурой на рубеже XIX и XX веков, отозвалось в полемике, ведущейся по вопросу о «декадентстве». Поучительна история возникновения этого термина в русской прессе. По словам Игоря Грабаря,

«нас окрестили “декадентами”. Словечко это стало обиходным только в середине 90-х годов. Заимствованное у французов, где поэты-декаденты — “*décadents*” — противопоставляли себя парнасцам, оно впервые появилось в фельетоне моего брата Владимира, “Парнасцы и декаданы”, в 1889 г. Несколько лет спустя тот же термин, но уже в транскрипции “декаденты” был повторен в печати П. Д. Боборыкина и с тех пор привился. “Декадентством” стали именовать все попытки новых исканий в искусстве и литературе. Декадентством окрестили в России то, что в Париже носило название “*L’art nouveau*” — “новое искусство”. Термин “декадентство”, или в переводе с французского — “упадничество”, был достаточно расплывчат, обнимая одновременно картины Пювиса, Бенара, Врубеля, Коровина, Серова, Малявина, Сомова, скульптуру Родена и Трубецкого, гравюры Остроумовой, стихи Бодлера, Верлена, Бальмонта, Брюсова, Андрея Белого. Декадентством было все, что уклонялось в сторону от классиков в литературе, живописи и скульптуре»¹.

¹ Цит. по: Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Л., 1971. Т. 1. С. 524. Врубель, Михаил Александрович (1856—1910) — художник, участник выставок «Мир искусства». Коровин, Константин Алексеевич (1861—1939) — художник, участник объединений «Мир искусства» и «Союз русских художников». С 1923 года жил в Париже. Малявин, Филипп Андреевич (1869—1940) — художник, член «Союза русских художников». С 1922 года жил в Париже. Трубецкий, Павел (Паоло) Петрович (1866—

Резким нападкам «декаденты» подверглись со стороны В. Ставова — критик отозвался на первую выставку журнала «Мир искусства» (1899) статьями «Нищие духом» и «Подворье прокаженных»; Дягилев получил у него оскорбительную кличку «декадентского старосты»¹. Характерными были нападки главного редактора газеты «Московские ведомости» В. А. Грингмута в статье «Декадентство и невежество на образцовой сцене» от 7 марта 1900 года: после того, как Ф. Шаляпин, К. Коровин, А. Головин получили приглашение работать в Большом театре, этот в недалеком будущем основатель «организованного черносотенства» ославил их как «декадентов и новаторов»². Постоянным обвинением в «декадентстве» со времен Всероссийской выставки 1896 года подвергался Врубель — его осуждали и молодой Горький, и Стасов, и вся официальная академическая критика³.

Полемика о «декадентстве» отражала появление в художественной жизни нового, ищущего самоценной красоты направления. Спор «декадентах» выявил борьбу старого, отживающего академизма с новым искусством, подвергшимся шельмованию. Наиболее остро этот спор сказался в борьбе уходящего со сцены «передвижничества» и «мирискусничества»⁴. Но слово «упадок», «декаданс» таило и большее, нежели желание дискредитировать оппонента, — оно сигнали-

1938) — скульптор. В 1914—1920 годах жил в Париже, США, с 1932 года — в Италии. Остроумова, Остроумова-Лебедева, Анна Петровна (1871—1955) — художник-гравер. Член-учредитель объединения «Мир искусства», член объединения «4 искусства».

¹ Стасов, Владимир Васильевич (1824—1906) — музыкальный и художественный критик, историк искусства, археолог. Идеолог «Могучей кучки» (предложил это название группы композиторов).

² См.: Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1963. С. 291—292. Шаляпин, Федор Иванович (1873—1938) — певец. С 1922 года в эмиграции. Грингмут, Владимир Андреевич (1851—1907) — журналист и политический деятель праворадикального толка, один из главных идеологов черносотенства.

³ Горький, Максим (настоящее имя — Алексей Максимович Пешков) (1868—1936) — пролетарский писатель, классик «социалистического реализма».

⁴ «Мирискусничество» — движение, связанное с «Миром искусства». Объединение «Мир искусства» возникло в 1898 году по инициативе кружка студентов, в который входили А. Н. Бенуа, С. П. Дягилев, К. А. Сомов, Д. В. Философов, В. Ф. Нувель, Л. С. Розенберг (позже — Бакст), Е. Е. Лансере. Программные установки объединения выразила статья С. П. Дягилева. Под редакцией С. П. Дягилева издавался журнал «Мир искусства» (1899—1904). Первый период существования объединения (1898—1904) связан с организацией шести выставок; 1907-й был озаглавлен началом деятельности «Русских сезонов» в Париже, организованных по инициативе Дягилева; постановки оформлялись художниками объединения. С 1904 по 1910-й «Мир искусства» как художественное объединение не действовал; деятельность возобновилась под председательством Н. К. Рериха. Отсутствие внутреннего единства превратило «Мир искусства» в этот период в выставочное объединение. В 1917 году председателем общества становится И. Я. Билибин, а в общество входит часть художников «Бубнового валета». Последняя выставка под названием «Мир искусства» состоялась в 1927 году в Париже. В 1920-х годы многие мирискусники входили в объединения «Жар-цвет» и «4 искусства».

зировало переломность культурной ситуации, предвещающую смену парадигмы. Это качество осознавалось многими мыслителями. Симптоматично обращение С. Дягилева в мае 1897-го к ряду московских и петербургских художников, в котором прямо говорилось о готовящемся переломе в искусстве, борьбе старого и нового и призывалось к формированию единого нового направления¹. «Ясновидами упадка» назовет позже Метерлинка, Дебюсси и Шёнберга В. Кандинский в манифесте «О духовном в искусстве»². Итоги и кануны, безвременье и перепутье — эти мотивы стали постоянными в культуре, со временем их значимость усиливалась. Особое значение в культурном контексте России приобрели ретроспективные устремления «Мира искусства», отчетливо проявившиеся на знаменитой выставке русских портретов в 1905 году. Емкий символический смысл запечатлела речь Дягилева на обеде в «Метрополе», на котором присутствовал и будущий тесть Н. А. Рославца, доктор А. П. Ланговой. Слово Дягилева, опубликованное под заголовком «В час итогов», сконцентрировало лейтмотивы культуры начала века:

«Я думаю, что многие согласятся с тем, что вопрос об итогах и концах в настоящие дни все более и более проиходит на мысль... Не чувствуете ли вы, что длинная галерея портретов великих и малых людей, которыми я старался заселить великолепные залы Таврического дворца, — есть лишь грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но увы и омертвевшему периоду нашей истории? <...> Я заслужил право сказать это громко и определенно, так как с последним дуновением летнего ветра я закончил свои долгие объезды вдоль и поперек необъятной России. И именно после этих жизненных странствий я особенно убедился в том, что наступила пора итогов <...> Глухие заколоченные майораты, страшные своим умершим великолепием дворцы, странно обитаемые сегодняшними малыми, средними, не выносящими тяжести прежних парадов людьми. Здесь доживают не люди, а доживает быт. И вот когда я совершенно убедился, что мы живем в страшную пору перелома; мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости. Это говорит история, то же подтверждает эстетика. И теперь, окунувшись в глубь истории художественных образов и тем став неуязвимым для упреков в крайнем художественном радикализме, я могу смело и убежденно сказать, что не ошибается тот, кто уверен, что мы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас отметет»³.

¹ См.: *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970. С. 168—169.

² *Wassily Kandinsky.* Über das Geistige in der Kunst. Bern, 1962.

³ *Дягилев С.* В час итогов... // *Весы.* 1905. № 4. С. 46—47.

«Эстетическое мирозерцание», провозглашенное Дягилевым, довело до предела установки «стилизма», наиболее последовательно выраженные кругом художников «Мира искусства». Но если расцвет этого объединения был связан с ретроспекцией, стилизацией — отрицание академических шаблонов обращалось в апелляцию к «стилям прошлого», то следующий этап осмысления культурной реальности оказался еще более трагичным; в то же время он принес новые устремления, порывавшие с теми иллюзиями, которые еще питали деятельность «Мира искусства», модерна, стилизма. Не случайно попытка возродить к жизни объединение, произведенная в 1910 году, окончилась крахом. Александр Бенуа проникательно обосновал этот исход социальными условиями, а также сменой эстетического «кламата». По его словам,

«самая идея Мира искусства — широкая, всеохватывающая, базировавшаяся на известной гуманитарной утопии — идея эта, столь характерная для общественной психологии конца XIX в., оказывалась теперь несвоевременной — и это, как в годы, предшествовавшие мировой войне, так и во время нее, так и в годы нескончаемой ликвидации ее разрушительных последствий. Не примирение под знаком красоты стало теперь лозунгом во всех сферах жизни, но ожесточенная борьба»¹.

Действительно, примерно в 1910 году, как писала Вирджиния Вульф, «человеческая природа переменялась». Этот год отмечен кризисом русского символизма, возникновением акмеизма, эгофутуризма, интенсивным развитием идей «театрализации театра», переажженных с символистской почвы в новую среду². Важно отметить при этом, что переломность, возможность контакта или неизбежность полного разрыва с прошлым осознавались разными художниками даже в рамках одного направления по-разному. Так, в лекции С. Городецкого «Символизм и акмеизм», состоявшейся в декабре 1912 года в петербургском кабаре «Бродячая собака», был

¹ Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 56.

² Акмеизм (от греч. *акмѣ* — высшая степень, вершина, цветущая сила) — течение в русской поэзии 1910-х годов. Акмеисты выступали против символистской «неясности», бесплотности, мистицизма, спиритуализма, утверждая ценность простых, конкретных и обыденных вещей и переживаний. К первым акмеистам принадлежали А. А. Ахматова, Н. С. Гумилев (вождь движения), С. М. Городецкий, О. Э. Мандельштам, В. И. Нарбут, М. А. Зенкевич. Значительное влияние на акмеистов оказала поэзия И. Ф. Анненского. Акмеисты были объединены в «Цех поэтов», выступали в журнале «Аполлон» (1909—1917). Эгофутуризм — литературное объединение, сложившееся в Петербурге вокруг Игоря Северянина, в которое входили И. В. Игнатьев, К. К. Олипов, Василиск Гнедов, Иван Оредж, П. Д. Широков, Д. А. Крючков, Грааль-Арельский и др. Программа эгофутуризма, опубликованная в 1912 году, включала в себя «восславление эгоизма».

провозглашен разрыв с наследием символизма¹. В статье же Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» утверждалась преемственная связь этих направлений². С другой стороны, ключевые мотивы переломной ситуации прослеживаются у представителей разных направлений в разных видах искусства: так, тема скифства, доводящая до предела идею заката, гибели культуры, прозвучала у А. Блока, В. Брюсова, О. Мандельштама, В. Мейерхольда, С. Прокофьева, И. Стравинского, Н. Рериха и др.

«Новая реальность»

Первая мировая война и другие социальные потрясения обострили кризисные черты в мироощущении, осознаваемые ранее. В первые десятилетия XX века радикально менялся взгляд на человека, мир, воздействуя на искусство и его задачи. «Открытие человека» в трудах З. Фрейда и К. Г. Юнга, концепция «чистой длительности» А. Бергсона, философия «потока сознания» У. Джеймса и др. осознавались многими художниками как представления, кардинально менявшие их собственную практику, цели и ориентиры. Увидеть и понять новую реальность, воссоздавать жизнь, а не имитировать ее — такими виделись основные тенденции «нового искусства».

Многие перемены, происходившие в искусстве, позднее объяснялись переворотом в картине мира, который принесла теория относительности. По словам Е. Замятина,

«сама жизнь сегодня перестала быть плоско-реальной: она проектируется не на прежние неподвижные, но на динамические координаты Эйнштейна, революция. В этой новой проекции — сдвинутыми, фантастическими, незнакомо-знакомыми являются самые привычные формулы и вещи. Отсюда — так логична в сегодняшней летартуре тяга именно к фантастическому сюжету или к сплаву реальности и фантастики»³.

Отмеченное им в новой русской прозе совмещение двух планов отвечало полифоническому восприятию времени, истории и культуры, трагическому мирозерцанию.

Формирование нового подхода к культуре, происходившее в первые десятилетия XX века, было мучительно трудным. Полифони-

¹ Напечатана под заголовком «Некоторые течения современной русской поэзии» // Аполлон. 1913. № 1. С. 46—50.

² Там же. С. 42—45.

³ *Замятин Е.* Новая русская проза (1923) // Литературное обозрение. 1988. № 2. С. 107.

ческое восприятие времени, истории, культуры заставило заново осмысливать происходящее, выстраивать новые связи, фиксировать то, что раньше ускользало от внимания. Искусство отреагировало на мировоззренческий слом особенно чутко, уловив подаваемые толчки задолго до того, как они были осмыслены в науке. По словам Е. Замятина,

«после произведенного Эйнштейна геометрически-философского землетрясения — окончательно погибли прежнее пространство и время. Но еще до Эйнштейна землетрясение это было записано сейсмографом нового искусства»¹.

Перемены затронули и бытовое сознание. Даже привычные вещи и слова стали казаться незнакомыми, странными. Великолепно это передал В. Шкловский:

«Когда-то говорили друг другу при встрече — “Здравствуй” — теперь умерло слово — и мы говорим друг другу при встрече “асте”. Ножки наших стульев, рисунок материй, орнамент домов, картины “Петербургского общества художников”, скульптуры Гинцбурга — все это говорит нам “асте”. Там орнамент не сделан, он “рассказан”, рассчитан на то, что его не узнают и скажут — “это то же самое”... Сейчас старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли — мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем. Только создание новых форм искусства может возратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм»².

«Жизнь — искусство» / «искусство — жизнь» — на эти антитезы, выразившие контroversы эпохи «на переломе», отозвались многие течения современной культуры; некоторые из них взяли за основу своей деятельности разрешение все возрастающего противоречия. Воскрешение слова, воскрешение искусства, воскрешение подлинного переживания жизни стали рядоположными.

¹ Цит. по: *Шайтанов И.* Мастер // Вопросы литературы. 1988. № 12. С. 51.

² *Шкловский В.* Воскрешение слова. СПб., 1914. С. 11—12. Шкловский, Виктор Борисович (1893—1984) — литературовед, был близок кругу футуристов, входил в Леф, участвовал в Опоязе. Гинцбург, Илья Яковлевич (1859—1939) — скульптор.

Принцип множественности

Однако воссоздавать утраченные связи пришлось на принципиально новой основе: космос культуры перестал мыслиться как единое целое, постепенно в нем утвердилась идея множественности. Характерно, что разные по устремлениям художники и исследователи приходят независимо друг от друга к сходным выводам. Законы эйнштейновского мира находятся в искусстве, в том числе ломается представление о единой, вечной для всех времен классической перспективной системе. Начав с критики формального метода Генриха Вёльфлина, возникшего на основе искусства модерна, Эрвин Панофский разрабатывает теорию обратной перспективы и затем формулирует проблему «исторического времени»¹. В России Павел Флоренский, занимаясь естественнонаучными и гуманитарными штудиями, предлагает в 1919 году свою концепцию обратной перспективы². Его друг и сподвижник, Владимир Фаворский, анализирует различные перспективные системы, соотношение пространства и времени в композиции, вводит в теорию композиции понятие «точки схода», во многом аналогичное «позиции наблюдателя»³. Это означает радикальный переворот во взгляде на основные измерения искусства, проникновение принципа относительности в теорию культуры, утверждение мысли о принципиальной множественности художественных систем, выразительных средств, языков.

Но раньше, чем принципы новой физики отозвались в теории культуры, на нее повлиял художественный опыт первых десятилетий XX века. Для живописи это означало подлинный переворот во взгляде на реальность, постепенный отказ от классической перспективы и единой точки зрения. Предельно активное отношение к реальности, отход от классических «театральных» представлений о пространстве сказался и в революционных решениях кубистов, анализировавших пространство с позиций трехмерности, а затем — плоскостности. Именно новое неклассическое отношение к среде — по словам Метценже, кубисты стали «ощупывать предметы со всех сторон», а установкой Татлина было «поставить глаз под контролем осязания», — утвердившее множественность позиций, точек зрения на реальность, активное воссоздание новой среды средствами искусства, — именно преобразование

¹ *Panofsky E.* Die Perspektive als «symbolische Form» // Vorträge der Bibliothek Wärburg, 1924—1925; derselbe. Zur Problem der historischen Zeit (1927) // *Panofsky E.* Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin, 1964. Панофский, Эрвин (1892—1968) — немецкий искусствовед, автор «иконологического метода» в искусствознании. С 1933 года жил и работал в США. Вёльфлин, Генрих (1864—1947) — швейцарский историк искусства, создатель формально-стилевого метода в искусствознании.

² *Флоренский П.* Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967.

³ *Фаворский В.* Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. Фаворский, Владимир Андреевич (1886—1946) — художник, гравер, искусствовед.

реальности было основанием метода¹. Крайнее выражение поиски новых художественных форм находят в работах кубофутуристов, переосмысливших аналитический кубизм, а вскоре и порвавших с ним. Наконец, оттолкнувшись от работ Глеза и Метценже, Михаил Матюшин и Казимир Малевич приходят к беспредметному искусству.

Отчетливо экспериментальный оттенок имеет отношение к новому слову — подобно тому, как кубизм преодолевает линейность, утверждает фрагментарные структуры, связи по смежности, «синкопы» в пластике, так и поэзия обращается к ассиметрии, отказываясь от единой метрической сетки. Одновременно в прозе утверждается также возможность новых причинно-следственных связей, не совместимых с классической каузальностью, и алогичность (здесь достаточно сопоставить опыты В. Хлебникова в «заумном языке» с алогизмом и супрематизмом К. Малевича), причем общие установки художников могут быть и предельно радикальными, и достаточно традиционалистскими. Новая каузальность оказывается возможной именно в условиях пространственно-временного континуума, который запечатлевает «новое искусство». Предельно остро, вероятно, это проявляется в произведениях футуристов, утверждающих идею «пространственного времени», симультанные формы композиции.

Одновременно провозглашается многосубъектность в осмыслении мира, временная многоплановость и расслоение времени, совмещение разных точек зрения на описываемое явление у художников, не связанных с футуризмом, — М. Пруста, Д. Лоуренса, В. Вульф, Т. С. Элиота². С происходящим в литературе и живописи переворотом по отношению к пространству и времени можно сравнить уничтожением рампы, к которому приходит такой театральный реформатор, как Мейерхольд. Характерно, что все преобразователи художественного пространства и метода осознавали свой метод и, как правило, выступали в роли теоретиков нового искусства. Вероятно, не случайно в это время сложился новый подход к проблеме художественного восприятия, на разработку которых во многом опирались искания нового искусства.

В музыке принцип множественности выражался в обилии форм, художественных систем, языков. Ломка классико-романтических канонов затронула представления о музыкальном языке, сказала в кризисе мажоро-минорной системы, выходе в «свободную атональность», утверждении иных по сравнению с классическими тональных взаимоотношений, индивидуальной аккордики. Проблема сочинения собственного гармонического языка естественно перерастала в проблему метода, теоретического обоснования интуитивно найденных закономерностей. Проявляясь более или менее остро, порывая с традицией или сохраняя

¹ Татлин, Владимир Евграфович (1885—1953) — художник, архитектор, проектировщик, дизайнер, педагог.

² *Auerbach E. Mimesis. Bern/München, 1967. Kapitel 20.*

с ней связи, композиторы неизбежно приходили к новой системе организации звука, новым законам. Не случайно параллельные разработки систем, сходных по принципам (додекафонная серийность, «синтетаккорд», «тропы»), вели независимо друг от друга такие разные художники, как А. Шёнберг, Н. Рославец, Й. М. Хауэр. Сочинение собственной техники находило органичное продолжение в обосновании метода. Отрицание поэтики других мастеров, — в случае Рославца — Дебюсси, Прокофьева, Стравинского и т.д. — закономерно вписывалось в эту систему, подчеркивая множественность языков и возможных решений единой проблемы, на которую они откликались своими исканиями.

Взаимодействие «старого» и «нового» отразилось не только в гармонии. Поколебалась или была радикально изменена система классического метра и ритма, утвердились новые фактурные принципы. Была изменена сама иерархия композиционных средств — пошатнулось главенство гармонии и тематизма, господствующее в классико-романтическую эпоху, — формообразующую функцию стали выполнять ритм, линия, тембр, краска и т.д. Изменились представления о системе композиционных средств и их границах: обладавшие ранее достаточной самостоятельностью средства гармонии, ритма, тембра, фактуры демонстрируют возможности взаимодействия и слияния, образуя тембро-фактурно-красочно-гармонические комплексы. Транформировались принципы формообразования: следование классическому учению о композиции перестало быть обязательным и доминирующим, став одной из многочисленных альтернатив. Радикально преобразовались представления о жанрах, их иерархии и структуре: деление на «высокие», «средние» и «низкие» жанры стало восприниматься как анахронизм, многие жанры подверглись перосмыслению, другие стали восприниматься как устаревшие, «отмирающие», стали сочиняться новые, индивидуальные. Изменилось представление о стиле — сохранив роль ценностного регулятора, интегрирующего элементы художественной системы, он начал выступать в роли композиционного приема, средства колорита, контраста, драматургического развития, смыслового акцента. Следование единому, целостному, замкнутому стилю перестало быть обязательным — композиторы стали работать в разных стилях, сознательно менять индивидуальную манеру, и, следовательно, — радикально перосмысливать само представление об «индивидуальном», комбинировать стили, играть ими (проблема игры в культуре была осознана и сформулирована именно в XX веке!), выстраивать, сочинять стиль. Уже в первые десятилетия XX века в работе со стилем возникло две взаимоисключающих тенденции — к стилевой гетерогенности («стиль Стравинского») и гомогенности («стиль Веберна»)¹.

¹ О развитии новой стилевой и жанровой концепции в XX веке см.: *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М., 1990.

В новой культурной реальности выстраивались заново связи между «прошлым», «настоящим» и «будущим». Остроэкспериментальные опыты в одной области выразительности могли опираться на традиционные основания — в другой. В сущности, вся эпоха рубежа XIX—XX веков и первых десятилетий XX века — это время перелома-перехода, парадоксального взаимодействия, диалога, спора, конфликта или неустойчивого баланса «старого» и «нового» в культуре.

Творчество Рославца олицетворяет эту рубежность в культуре. Два полюса притяжения — модерн и футуризм — предопределили основное в его творческой эволюции. Размышляя в статье о «Лунном Пьеро» Шёнберга о трагическом диссонансе эпохи, сталкивающей прошлое и настоящее в культуре своего времени, Рославец, в сущности, сформулировал проблему собственного творчества и стиля¹. Выйдя из орбиты русского символизма и модерна, он устремился к «новому искусству», но полностью примкнуть к футуризму не смог. Развилка истории и культуры, запечатленная в этих стилевых доминантах его творчества, определила особенности художественного мира композитора, его теоретической системы и методологии.

«Новатор», «консерватор», «экспериментатор», «традиционалист», «декадент», «футурист», «неоклассик» — в этих взаимоисключающих оценках собраны составные хрупкого единства, основанного на осколках, фрагментах, устанавливающего прочную организацию на во многом противоречащих ей основаниях. Цельность в нецельности, порядок в хаосе — основная проблема музыки Рославца, ключ к его системе.

«Новые, неслыханные еще звуковые миры»

Нынешние молодые художники стремятся найти такие методы работы, которые позволили бы им создать независимо от личного влияния объективные, более или менее устойчивые и более или менее объективные для всего человечества художественные формы. Я думаю, что наша эра, наша эпоха художественных исканий даст в конце концов человечеству если не окончательную красоту, объективно им воспринимаемую, то во всяком случае приблизит человечество к этой красоте, издавна искомой художниками.

Николай Пунин

Искатель и пророк, Рославец явился открывателем новой звуковой логики, во многом не принятой его современниками и вытравленной «пролетарскими композиторами» из музыкальной практики,

¹ *Рославец Ник.* «Лунный Пьеро» Арнольда Шёнберга // К новым берегам. 1923. № 3. С. 28—33.

оставшейся неизвестной для следующих поколений. Поиски Рославца — художником руководили цели «выражения его внутреннего «я», грезившего о новых, неслыханных еще звуковых мирах»¹, — согласовывались со стремлением обрести новый закон красоты, сформулировать основные правила «новой организации музыкального звука». Деятельность Рославца представляет удивительное единство эксперимента и основываемой традиции, новаторства и академизма, собственно творчества и его теоретического обоснования, претендующего на роль нового универсального языка.

Место Рославца в современной ему культуре определить непросто. Не менее сложно разобраться со стилевыми доминантами его музыки: в противоречивом переплетении различных ориентаций, направлений выделяются несколько нитей: Рославец и Скрябин, Рославец и Шёнберг, Рославец и Дебюсси. Но стиль Рославца определился не только благодаря связям с этими стилями, явными или опосредованными, — не в меньшей степени важен спор с ними, противоборство, часто сознательное противопоставление себя своим современникам в искусстве. Существенно и другое: Рославец всю жизнь сознательно работал над собственным стилем. Поэтому понять его стиль можно не только найдя точки схода с другими, согласие, гармонию со своим временем, но и проследив активное противодействие знакомому, известному.

Слагаемые стиля: Рославец и Скрябин

Выбирая между Шёнбергом и Скрябиным, Рославец признавал большую близость к своему соотечественнику². Скрябину он намеревался посвятить фортепианный этюд «Pianissimo» — посвящение было перечеркнуто³. Рославцу была ясна неизбежность сравнения его стиля со стилем Скрябина, сопоставления их гармонических систем. В своей автобиографической заметке композитор настойчиво отстаивал свой приоритет:

«Я предвижу, конечно, неизбежность сравнения моих принципов и методов творчества с принципами и методами Скрябина (“последпрометеевского” периода) и Шёнберга; также почти уверен, что будут попытки выведения моих принципов из принципов этих двух новаторов. Поэтому, отнюдь не претендуя на право новаторского “первородства” (считаю этот вопрос для искусства несущественным), я все же,

¹ Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 133.

² Там же. С. 135—136.

³ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 42.

ради простой справедливости, должен сказать, что если бы мне трудно было доказать, что я начал свои изыскания раньше Скрябина, то уж во всяком случае доказать факт нашей одновременной со Скрябиным изыскательской работы мне ничего не стоит: даты моих школьных и «внешкольных» сочинений говорят сами за себя»¹.

Сходство гармонического языка Рославца и Скрябина ощущалось с самых ранних выступлений Рославца, однако уже первый критик, Николай Мясковский, настаивал на независимости творчества молодого композитора. В 1914 году он писал о «Трех сочинениях для пения и фортепиано» и «Грустных пейзажах»:

«Вот сочинения, которые едва ли скоро получат призвание, при всей даже быстроте роста современного музыкального сознания. Действительно, гармонический язык автора, причудливые изгибы его тем, замысловатые узоры письма, все это столь необычно, так чуждо нам, даже искушившимся последними скрябинскими изобретениями, что несомненно обречено на долгое невнимание и быть может даже на враждебность. А данных к тому много, в особенности в гармониях Рославца. Это непрестанно шести-семи-восьмизвучные аккорды, со своеобразным их расположением, почти чуждающимся удвоений, весьма нередко близки к созвучиям последних произведений Скрябина, так же звучат они для современного уха несколько заглушенно, жестковато в низких регистрах и серебристо-звеняще в высоких, так же присущие им в большом количестве впечатление какой-то вязкости, назойливости, но и все же чувствуется, что это не то, не из тех основ вытекает гармония Рославца, что скрябинская, как будто же даже не из принципа гармонических призывов, но что в основе ее лежит принцип, притом проводимый с настойчивой, железной логикой, это несомненно, слишком уж органичны, целны и своеобразны сочинения Рославца»².

Признанный эксперт Скрябина, Леонид Сабанеев позже подтвердил это суждение и также настаивал на независимости творчества Рославца³.

Рославцу особенно импонировало стремление Скрябина создать систему — здесь они оказывались союзниками. Совершенство в воплощении замысла, композиционная точность, отрицание импровизационного произвола — все эти мысли, высказанные Скрябиным,

¹ Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 133.

² Нотографическая заметка, подписанная инициалами «Н. М.», была впервые опубликована в журнале «Музыка» (1914. № 197. С. 542—544). Отрывки из нее повторены в статье: [Сабанеев?] Л. Н. А. Рославец // Современная музыка. Вып. 2. М., 1924. С. 33—34. Перепечатана в изд.: Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания. М., 1964. Т. 2. С. 199—200.

³ См.: Сабанеев Л. Русские композиторы. II. Николай Рославец // Парижский вестник. 1926. III. С. 31.

должны были разделяться Рославцем. Композитор мог бы подписаться под словами Скрябина:

«Надо, чтобы получилась форма, как шар, совершенная, как кристалл. Я не могу кончить раньше, чем не почувствую, что шар есть <...> Я всегда признаю, что математика в композиции должна играть большую роль. У меня бывает иногда целое вычисление при сочинении, вычисление формы <...> и вычисление модуляционного плана. Оно не должно быть случайным <...> иначе не будет кристаллической формы <...> Я вообще не считаю импровизацию и способность к ней за положительное достоинство. Всякое творчество предполагает план и мысль, а при импровизации ни плана, ни мысли не может быть»¹.

Рославца и Скрябина могли объединять некоторые принципы символизма. Одним из важнейших было сближение звука и цвета, поиск «всеединства», основанный на всеобщем уподоблении и соответствии. Заявленный в декларациях Ш. Бодлера, П. Верлена и Э. А. По, этот принцип ассоциативной поэтики стал основополагающим для С. Малларме («чистая музыкальная поэзия»), а затем — для П. Валери, создавшего концепцию «чистого» поэтического языка, «чистой поэзии», частью которой стали обязательные ассоциации с музыкой². Ориентация на музыку, провозглашенная Бодлером в статьях о «Тангейзере» и «Лоэнгрине» Вагнера, стала общеобязательной для живописи, поэзии, литературы. Характерны такие названия, сближающие разные виды искусства на почве «всемузыки», как «Гармония», «Аранжировка», «Ноктюрн» у Дж. Уистлера, «Симфония в белом» Т. Готье, «симфонии» А. Белого, «сонаты», «симфонии» В. Брюсова³.

Известна особая музыкальность стихов А. Блока, восхищавшегося Скрябиным, слышавшего музыку во всем. В письме к А. Белому поэт утверждал:

«Наши времена в поэзии ощутили, как никогда, — до пророческого прозрения, двойственную природу вселенной и именно ощутили музыкально, путем все большего отрицания пространственных образов и все большего прислушивания к ритму»⁴.

¹ Цит. по: *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 105.

² *Bowra C. M.* The heritage of symbolism. London, 1943; *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. Т. 1—3. Paris, 1961.

³ Проблема связей французского и русского символизма требует отдельного исследования. Укажем, что с конца XIX — начала XX века выставки зарубежного искусства вошли в повседневную художественную жизнь России; известны многочисленные контакты «Мира искусства» во Франции. Творческому взаимообмену и сотрудничеству служили совместные выставки в салоне «Золотого руна» и др.

⁴ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940. С. 13.

Общераспространенной была идея звуко-символизма. В начале века синэстетизация стала чуть ли не веянием времени — многие художники проводят исследование разнообразных ассоциативных рядов, сопрягают воедино всевозможные ощущения и представления. Синэстетиком был Скрябин, создавший грандиозную концепцию «Прометея» на свето-цвето-звуковом символизме¹. Свообразные вариации на тему программного сонета «Гласные» А. Рембо предложил позже А. Белый — поэт, соприкасавшийся со Скрябиным и притягивавший внимание Рославца, — в трактате «Глоссолалия»:

«Звук “а” — белый, летящий открыто; многообразия раскрытия рук выражают его; полнота души — в нем: благоговение, поклонение, удивление... — Звук “е” — желтозелен: звук частностей “а”; это — мысли: все зоркости, трезвости, все сомнения мысли; “е” есть наблюдение: наука; мировоззрение в “е”: здесь душа, рассуждая, колеблется в перекрещенности рук. — Звук “и”: синева, высота, заостренность, восторги, восхищенность, мистика, люциферизм»².

Синэстетизация была присуща П. А. Флоренскому — мыслителю, входившему в «ближний круг» Скрябина. Известны его интерпретации живописи в духе цвето-символизма³. В своих воспоминаниях философ непрерывно сближает звук и цвет — ощущения сплетаются в пеструю гирлянду причудливых ассоциаций, объединяющих абстрактное и конкретное, прошлое, настоящее, будущее, напоминая о «поисках утраченного времени» в романах М. Пруста⁴. О. Мандельштам, многим обязанный наследию символизма, анализирует такое, в сущности, мало связанное с ней явление, как «намеренно инфальтильную оркестровку» Данте, и сравнивает Данте с Рембо⁵. Слово рождает поток конкретных, узнаваемых ассоциаций, парадоксально вызывающих к разным сферам реальности. Не менее симптоматичен анализ звучания имени «Блок» в стихотворении М. Цветаевой «Имя твое — птица в руке»⁶. Сходную инъекцию символизма получили в первые десятилетия века и достаточно далекие от этого течения художники. Достаточно вспомнить «исповедь синэстета» в «Других берегах» Владимира Набокова⁷.

Особую чувствительность к синэстетике обнаружили представители музыкального «современничества». Характерно, что вдумчивый

¹ Подробнее см. в книге автора «Mystiker».

² Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке. Берлин, 1922. С. 106.

³ См.: *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки художника. М., 1982. С. 64—65.

⁴ См.: *Флоренский П.* Природа // Литературная Грузия. 1985. № 9. С. 94—97, 103—104; № 10. С. 90—93.

⁵ *Mandelstam O.* Gespräch über Dante. Leipzig/Weimar 1984. S. 93, 108.

⁶ Цветаева, Марина Ивановна (1892—1941) — поэт, переводчик, мемуарист.

⁷ *Набоков В.* Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега (фрагменты). М., 1988. С. 374—376.

критик музыки Рославца, Евгений Браудо, в 1916 году провозгласил сближение музыки и живописи. По его мысли, именно в это время в терминологию вводятся принципиально новые понятия: для музыки это — «краска», «оркестровый колорит», «гармоническое пятно», «акварель», «эскиз», «арабеска», для живописи — «созвучия красок», «мелодическая линия», «живописная симфония»¹. Другой критик, еще более близкий к Рославцу, Николай Мясковский, писал незадолго до их заочного знакомства в 1913 году о повышенной декоративности современной музыки:

«Мы живем в расцвете чисто живописных тенденций; почто все силы нашего восприятия и исканий направлены в сторону колорита, внешней красоты и яркости звучания; мы мечемся от пряных ароматов гармоний Скрябина к сверкающему оркестру Равеля, от ошеломляющей крикливости Р. Штрауса к тончайшим нюансам Дебюсси»².

Созданный ряд — Скрябин, Равель, Р. Штраус, Дебюсси — внешне прихотлив и случаен, однако расцвет синэстетики объясняет этот неожиданный подбор имен. В тот же ряд легко вписываются музыкально-живописные опыты Чюрлёниса, цветной слух Скрябина и Римского-Корсакова — композиторов, обогативших представления о музыкальном колорите. Детальное истолкование цвето-символизм получит в брошюре К. Бальмонта о Скрябине³.

Одновременно идеи синэстетики определяют поиски и находят последовательное выражение в театральных экспериментах. Устремленность к синтезу, единому прочтению спектра в эпоху «театра как такового», как ее определил Н. Евреинов, позволила М. Фокину «расшифровать» музыку в балетной пластике, Л. Баксту — найти точное соответствие цветового и оркестрового решения, а С. Малларме — запечатлеть новую «живопись душевного движения», о которой также говорил С. Дягилев⁴. Музыкальный ритм, пантомима актера, его пластика берутся за основу в оперных постановках Вс. Мейерхольда⁵.

¹ *Браудо Е.* Музыка и живопись (Исторические параллели) // Столица и усадьба. 1916. № 58. С. 7.

² *Мясковский Н. Н.* Метнер. Впечатление от его творческого облика // Музыка. 1913. № 119. С. 149. Перепечатано в изд.: *Мясковский Н. Я.* Статьи, письма, воспоминания. М., 1964. Т. 2. С. 115.

³ *Бальмонт К. Д.* Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. М., 1917. Чюрленис, Микалоюс Константинас (1875–1911) — композитор и художник.

⁴ *Mauclair C.* Karsavina et Mallarmé // *Le courrier musical.* 1912. № 11. P. 323–324. Фокин, Михаил Михайлович (1880–1942) — танцовщик, хореограф, педагог. Реформатор балета, Фокин во многом определил деятельность «Русских сезонов». После Октябрьской революции в эмиграции; открыл в США балетную студию. Евреинов, Николай Николаевич (1879–1953) — театральный режиссер и драматург, после Октябрьской революции в эмиграции.

⁵ *Мейерхольд Вс.* О театре. СПб., 1913. С. 56–62.

В русле этих исканий вызревает эстетика Рославца. Со Скрябиным его роднит поиск новой звуковой краски, обладающей символической емкостью. Характерно сходство ключевых мотивов-символов, состояний, запечатленных в период становления и развития «новой системы» Рославца, с музыкальными символами Скрябина. Эти мотивы ожидания, томления, полета, экстаза развиты в мистерии «Небо и Земля», в симфонической поэме «В часы Новолуния», в вокальных произведениях на стихи А. Блока, Н. Гумилева, З. Гиппиус, В. Брюсова, Ф. Сологуба. Великолепно передана в музыке раннего периода Рославца атмосфера и состояние ожидания и катастрофы, переданное разными художественными течениями того времени. Сближение цвета, света и звука, ощущение ценности музыкальной краски, расширение декоративных возможностей избранного состава, «сочинение» новых красок у Рославца также во многом соприкасаются с синтэстетикой символизма.

В то же время творческий субъективизм и особенно — соллипсизм отталкивают композитора от Скрябина. Достаточно чуждой Рославцу оказывается как общая философская основа символизма, так и философско-символическая программа, варьируемая Скрябиным в разных произведениях, запечатленная в пояснениях к некоторым из них, а также в устойчивых драматургических схемах и лейтмотивах. Рославец склонен гораздо глубже и интенсивнее, чем Скрябин, погружаться в одно состояние и детально передавать его в развернутых построениях. В подобных случаях Рославец переступает рамки установленных классико-романтической традицией правил построения музыкального текста и проявляет значительно больший радикализм, нежели Скрябин. Если творец «мистерии», как правило, сохраняется в неизменности правила традиционного музыкального синтаксиса и следует строгим классическим структурным схемам, ломая при этом каноны классико-романтической гармонической системы и выходя в сферу обертоновой гармонии, то Рославец преобразует сами структурные основы композиции. Зачастую он выходит к «момент-форме», а также к «форме-длительности», не имеющим аналогов в композиционном репертуаре классико-романтической традиции.

Интересна позиция обоих композиторов по отношению к музыкальному времени. И Рославцу в первый период его творчества, и Скрябину была присуща установка на музыкальную суггестию. Здесь же вполне правомерны и аналогии с устремлениями символистов. Достаточно вспомнить слова Валерия Брюсова:

«цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение»¹,

¹ Русские символисты. Вып. 2. М., 1894.

и сравнить их с мыслями Скрябина:

«Вам не кажется, что музыка заколдовывает время, может его вовсе остановить? <...> Ритм — заклинание времени... это очень хорошо сказано. Да... и в этом смысл ритма. Творческий дух посредством ритма вызывает самое время и управляет им <...> Музыка есть звуковое заклинание»¹.

Рославец развил идеи «звукового заклинания», «остановки» музыкального времени, выйдя, в сущности, к концепции «чистой длительности» и последовательно применяя принципы статической композиции.

Кардинальные различия прослеживаются в жанровой системе, в которой работали два мастера. Сфера инструментального концерта оказалась гораздо менее значимой для Скрябина, чем для Рославца; сильно отличаются взгляды двух композиторов на вокальную музыку и театр. Мистериальная концепция Скрябина, созревшая под воздействием идей «соборного действия», отвергала традиционные представления о театре, «рампе», разделяющей слушателей-зрителей и исполнителей. Мистерия Рославца «Небо и земля» имела мало общего как с «соборными» идеями, так и панэстетическими и панкосмическими устремлениями. Совершенно чужды Рославцу были мистика и экзотика творца «Прометей», как и теософские идеи — как в известных публикациях Рославца, так и в материалах его архива отсутствуют ссылки на Елену Блаватскую и ее соратников. Рославец органично пришел к «музыкальной пропаганде», Скрябин в ее условиях немислим.

Разительно отличалась методология двух композиторов. Для Рославца главным было выработать объективный стиль, «новую систему организации звука», способную заменить на столетия «исчерпанный» мажоро-минор, запечатлеть и обосновать ее в законченной теоретической концепции. Скрябин предоставлял другим обосновывать свою систему. Отход Скрябина от педагогической деятельности, связанный с достаточно внешними причинами (конфликт в консерватории), был, в сущности, глубоко закономерным — преподавание могло сопровождать, а могло и не сопровождать его творчество: все же не оно было главным, а во многом и просто тяготило композитора. Иначе дело обстояло с Рославцем — оригинальный педагогический метод должен был увенчать его систему, школа явилась бы логическим завершением его дела.

Искатель и мессия, Скрябин довел до логического завершения романтическую традицию пророчеств и видений, придя к трагической жизненной развязке, истолкованной современниками в символическом ключе. Искатель и «организатор звука», Рославец оказался вовлечен в политическую трагедию своего времени, разделив судьбу многих сограждан.

¹ *Сабанев Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 49, 112.

Рославец достаточно резко отграничился от Дебюсси — «новая система организации звука» принесла освобождение от «рокового круга от Дебюсси к негру»¹. Вероятно, существовали объективные причины так резко и недвусмысленно отречься от «произвола» Дебюсси, как это делал Рославец. Возможно, композитора задело сравнение его с Шёнбергом и «новейшими французами», введенное в обиход В. Каратыгиным и упорно сопровождавшее Рославца с момента его дебюта² — несмотря на первый отзыв Мясковского и позже — статьи Е. Браудо и Л. Сабанеева, убежденно отстаивавших самобытность стиля Рославца³. Внутренняя полемика с Дебюсси, отраженная в некоторых высказываниях Рославца, была предопределена особенностями его эстетики и поэтики, обнаруживающей, наряду с некоторым сходством с установками Клода Французского, принципиальные отличия от них.

Об отношении Рославца к Дебюсси свидетельствуют также скупые, но весьма красноречивые замечания, разбросанные в статье первой жены композитора, Натальи Алексеевны Рославец, — «Музыка в послевоенной Франции»⁴. Дебюсси охарактеризован в ней как утонченный импрессионист, переживший увлечение мистикой⁵. Вряд ли Рославец и его жена имели в виду только «Пелеаса и Мелизанду» — скорее всего, в этой оценке отразилась скрытая полемика с символизмом, предопределившим поэтику Дебюсси.

Утонченный импрессионист, Дебюсси должен был вызывать отчуждение у Рославца во многом из-за метода «преобразования реальности». Оба композитора не принимали романтической программности, точной передачи сюжетного ряда в музыкальном искусстве. Однако их позиции по отношению к изображаемому образу и способы его передачи различаются в корне. Природные объекты мало тревожили воображение Рославца, в то время как для Дебюсси проблема мимезиса была чрезвычайно значима. При этом, как известно, этот композитор требовал не фотографической точности, а иллюзорного воссоздания волновавшего его первоисточника. Сочетая строгость со свободным выбором, Дебюсси призывал своих современников проникнуть в по-

¹ [Сабанеев?] Л. Н. А. Рославец // Современная музыка. Вып. 2. М., 1924. С. 35.

² См.: Каратыгин В. Новейшие течения в русской музыке // Северные записки. 1915. Февраль. С. 109. Статья перепечатана в изд.: Каратыгин В. Г. Избранные статьи. Л., 1965 (отзыв о Рославце — на с. 153).

³ См.: Н. М. Указ. соч. С. 543; перепечатано в изд.: Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания. Т. 2. С. 200—201; Браудо Е. На концертах (О Рославце и Гр. Крейне) // Новый зритель. 1924. № 13; Сабанеев Л. Русские композиторы. II. Николай Рославец. С. 31.

⁴ Наталия [Рославец]. Музыка в послевоенной Франции // Музыкальная культура. 1924. № 3. Авторство Натальи Рославец установлено автором.

⁵ Там же. С. 204.

эзию природы, воссоздать ее первозданные ритмы в искусстве¹. Проставляя заголовки, зачастую написанные не им самим, после того, как произведение было закончено, он словно выносил их за скобки художественного текста. По отношению к воссоздаваемому объекту он действовал подобно герою М. Пруста, Эльстиру, добивавшегося иллюзии слияния чувства и предмета, запечатлевшего в своих картинах «биение отрадного мига» (*la pulsation d'une minute heureuse*) и в творческом акте уподоблявшегося Панкреатору, нарекающему предметы — вне рассудочных представлений, но из впечатлений о них. В подобном акте метафорического переосмысления запечатлены не предметы, а их отношения — мир воссоздается в единстве с его видением; этот тип рефлексии схвачен в формуле М. Мерло-Понти: «весь мир во мне, а весь я — во внешнем мире»². Метафорическая передача природного или какого-либо иного образа оказывается многозначной, символически незамкнутой, а сопутствующая «программа» создает своего рода смысловой вектор, направляющий воображение слушателя, зрителя, читателя. Суггестия, основанная на подобном способе воссоздания действительности, предельно мягка по отношению к воспринимающему, далека от обязательности и жесткости твердо закрепленного и неумолимо внушаемого смысла³. Такая непринужденность и ненавязчивость может создать впечатление спонтанности, некоторой нелогичности и даже произвола — именно этот упрек и бросает Рославец Дебюсси. Четкая, строгая и порой даже жесткая логика Рославца, его предельно конструктивный стиль, отмечаемый с момента дебюта композитора всеми критиками, не имеют ничего общего со тщательно скрываемыми от слушателя законами гармонического развития у Дебюсси, отказывающегося от их объяснения и прибегающего лишь к «аргументу красоты».

Интересно, что в своих живописных опытах Рославец гораздо ближе к «импрессионистической концепции» — им руководит стремление передать настроение, изменчивость и движение природы, согласующейся со «стенограммой чувства». Установка на «правду видения», характерная для русского импрессионистического пейзажа конца XIX века, с известной поправкой на более радикальное колористическое решение, разделялось Рославцем-живописцем, но отвергалось им как музыкантом⁴.

«Случайность», «хаотичность», «анархия», раздражавшие Рославца у Дебюсси, рождались на объективной основе; концепция времени, истолкования музыкального процесса, предложенная в некоторых

¹ *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. М., 1964. С. 241, 17.

² *Merleau-Ponty M.* *Phénoménologie de la perception.* Paris, 1945. P. 465.

³ См.: *Mallarmé S.* *Oeuvres complètes.* Paris, 1956. P. 866—869.

⁴ О чертах русского импрессионистического пейзажа см.: *Федоров-Давыдов А. А.* *Русский пейзаж XVIII — начала XX века.* М., 1986. С. 238—239.

произведениях Дебюсси, согласовывалась с принципами живописного импрессионизма. Отказавшись от тем и средств, развивавшихся искусством с эпохи Ренессанса, в том числе — от «сценической» организации пространства, прибегнув к научным данным, полученным при анализе света, эти художники не просто пришли к технически новым решениям, но совершили подлинный переворот в понимании задач искусства¹. Переход от абстрактного представления к чувственному впечатлению («пейзаж — это мгновенное впечатление», по формуле Клода Моне) означал победу восприятия, оптического ощущения. По меткому выражению Я. Тугенхольда,

«разлагая цвета на составные элементы, художник уподобляется самой природе: он живописал так же, как пишет сам солнечный луч, окрашивая предметы»².

Это ознаменовало переход к «живописи моментов, красочной стенографии»³.

Аналогичные устремления можно проследить в музыке. Переворот в понимании времени, связанный с кризисом классического восприятия и сломом старой культурной парадигмы, явно отозвался в новаторском прочтении формы у Дебюсси. «Незаданность», спонтанность композиций опирается на «изобретение момента»⁴. И здесь мягкие способы передачи скрытых структурных законов у Дебюсси оказываются подобными размытому метафорическому полю, символическому «вектору смысла», описанным Малларме. Добиваясь индивидуальной неповторимости, изобретая новые формы или радикально переосмысляя традиционные устойчивые структуры и схемы, Дебюсси протестовал против любой предустановленности⁵. Этот подход согласовывался с кардинально новой концепцией пространства и времени, отрицавшей классический канон и подчеркивавшей спонтанность. Культ звучащего мгновения, фрагмента в музыке Дебюсси — явление, во многом сходное с культом мгновения в живописи, литературе, драматическом искусстве, вниманием к «мимолетностям». Описанные перемены сказались даже в таком консервативном жанре, как балетный спектакль, — восторженно принятые Дебюсси «Русские сезоны» символизировали переворот в осознании времени. По словам современника,

¹ *Francastel P.* Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme. Lyon, 1951. P. 171.

² *Тугенхольд Я.* Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987. С. 32.

³ Там же.

⁴ *Boulez P.* Relevés d'apprenti. Paris, 1966. P. 346.

⁵ *Дебюсси К.* Указ. соч. С. 17.

«старый балет в пяти действиях и семи картинах с прологом, эпилогом и апофеозом исчез. Он так же исчез, как многотомный роман, саженные картины, грандиозные оратории. Маленький рассказ, художественная миниатюра сменили левиафанов прежнего искусства. Океан ушел, рассыпав капли. Но и капля может быть блестящей и отражать все цвета радуги»¹.

Quasi-спонтанные формы-моменты Дебюсси олицетворяли тягу к органике. Одновременно Дебюсси совершил переворот в жанровой иерархии — отбросив традиционное деление на сонату и сюиту, установившееся в классическую эпоху, он преобразует цикл, создавая принципиально новые по композиционной логике произведения, сочиняя новые жанры. Эта тенденция должна была и привлекать, и отталкивать Рославца. Как и Дебюсси, отказавшись по существу от традиционного разграничения сюиты и сонаты, от многих традиционных жанровых моделей и принципов и заменив их во многих случаях понятиями «композиция», «сочинение», Рославец вернулся к старой концепции «музыки», «опуса», аккумулировавшей возможность индивидуального «творения» и традицию осмысления «музыки» в единстве с «родом» («жанром») и «стилем». Характерно, что в первые десятилетия XX века многие другие композиторы — Веберн, Хиндемит, Барток и др. — переходят к концепции «опуса», «музыки»².

Высвобождение из классического канона было определяющим лишь на начальном этапе в эволюции «новой системы организации звука» Рославца. Позже, распространив найденный в гармонии принцип единства на фактуру, ритмику и форму, композитор вернется к монументальным жанрам симфонии и концерта и основам традиционных форм. Подобный поворот к классике сказался по-новому и в протесте против «анархии» Дебюсси.

Наиболее остро полемика с Дебюсси проявилась в анализе гармонического языка «оппонента», чье новаторство Рославец признавал и всячески подчеркивал. Ощущение свежести гармонической краски было до предела обострено у Дебюсси, протестовавшего при любой возможности против избитых формул и любых шаблонов. Не менее значимыми для него были символические функции новых гармонических структур, их декоративность и орнаментальность. Для Рославца же подобные суждения означали победу звукокрасочности над логикой и тем самым — снова произвол.

Рославца и Дебюсси не в меньшей степени, чем условия национальной культуры и стилевые ориентации, развели понимание тра-

¹ Светлов В. Мысли о современном балете // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 6—7. С. 47.

² См.: Mielke-Gerdes D. [Newman, William S.]. Sonate // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Aufl / Hrsg. von L. Finscher. Sachteil. Bd. 8. Kassel usw. 1998. Sp. 1597—1601.

диции и новаторства, задач искусства, проблемы организации и свободы. Скрытая система у Дебюсси — против демонстрации метода у Рославца, спонтанность — против цепи строгих логических доказательств, метафорическая передача «образа природы» — против «удвоения» творчества в теории, — здесь столкнулись взаимоисключающие представления о хаосе и гармонии.

Рославец и модерн

Стиль Рославца останется необъяснимым, если забыть о таком важнейшем художественном течении рубежа веков, каким был модерн. Признано влияние идей и принципов модерна на многих русских живописцев — Серова, Врубеля, Борисова-Мусатова, представителей «Мира искусства», позже — «Голубой розы» и даже таких гораздо более радикальных объединений, как «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мишень»¹. Многих художников отличал своеобразный сплав импрессионизма и модерна². Другие — к примеру, деятели «Мира искусства» — скептически относились к импрессионизму; характерно в этом отношении суждение Александра Бенуа:

«Для искусства теории импрессионистов не имеют особенного значения. Им далеко до тех великих мастеров, которые обнаружили сильную личность и открыли новые области красоты»³.

¹ Борисов-Мусатов, Виктор Эльпидифорович (1870—1905) — художник. «Голубая роза» — художественное объединение, возникшее в 1907 году на основе выставки, организованной журналом «Золотое руно». В выставке участвовали Н. П. Крымов, П. В. Кузнецов, А. Т. Матвеев, Н. Н. Сапунов, М. С. Сарьян, С. Ю. Судейкин, П. С. Уткин и др. Голуборозовцы утвердили принципы плоскостного декоративизма, опирались на символизм. Объединение сложилось под влиянием стиля Борисова-Мусатова. «Бубновый валет» — объединение московских художников, получившее название от выставки, состоявшейся в 1910 году. В «Бубновый валет» входили П. П. Кончаловский, А. В. Курпин, А. В. Лентулов, И. И. Машков, В. В. Рождественский, Р. Р. Фальк и др. Некоторые художники, в том числе один из организаторов объединения, М. Ф. Ларионов, а также Н. С. Гончарова, покинули вскоре «Бубновый валет». Большое воздействие на художников объединения, протестовавших против академизма и символизма, оказали Сезанн, фовизм и кубизм. «Бубновые вальеты» утверждали ценность лубка и других видов народного искусства. «Ослиный хвост» — группа художников во главе с М. Ф. Ларионовым, отделившихся от «Бубнового вальета» и организовавших в 1912 году две одноименные выставки — в Москве и Петербурге (последнюю — совместно с «Союзом молодежи»). «Мишень» — выставка, состоявшаяся в Москве в 1913 году. Среди участников — М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова, М. З. Шагал, А. В. Шевченко. Каталог выставки включал декларацию.

² Его отмечает, например, Д. Сарабянов в статье «Русское и советское искусство. 1900—1930» (Москва—Париж. М., 1981. Т. 1. С. 18—19).

³ Бенуа А. Беседы художника. I. Об импрессионизме // Мир искусства. 1899. № 6. С. 49—50.

Третьи порывали с импрессионизмом и переходили в лагерь «сезаннистов», четвертые ориентировались на «фовистов». Модерн повлиял на становление некоторых футуристов.

Выполнявший роль своеобразного стиливого посредника, европейский модерн был чрезвычайно важен в качества катализатора многих концепций. Плодотворно развивалась идея цвето-символизма, проявлявшаяся и в повышенно-экспрессивных, и в достаточно уравновешенных решениях: достаточно сопоставить декоративную гармоничность Гогена и Матисса периода «Гармонии в красном», просветленность Мориса Дени и Борисова-Мусатова и неистовое экспериментаторство Врубеля — всех их отличали поиски «нового и неизведанного», но тяга Врубеля к «новой красоте» заводила его за пределы современной ему системы выразительных средств. По словам Г. Г. Бурданова,

«палитра Врубеля опять нечто невиданное по своей гамме красок. Для образов его творчества как бы еще не хватало всей сложности современной палитры, и он прибегает к обогащению ее, вводя бронзу и алюминий в смеси красок, отчего белоснежные одежды его святых и ангелов искрятся чудным неуловимым тоном, как ни у кого. Знаменитая гамма его лиловых тонов, не та ли это грань виденья цветов, за которую не переходит человек?»¹

Провидческие мечты Врубеля граничили с визионерством. Здесь напрашивается параллель к творчеству Скрябина, нередко проводимая современниками. Повышенная декоративность их стилей, «неправильные красоты» (их совсем в духе маньеризма ценил Врубель) согласовывались с тягой к системе и новому закону.

Соединение интеллектуализма и декоративности, отчетливо аналитические установки, повышенный стилизм отличали многих художников модерна. Не случайно среда «Мира искусства» выделила такого значительного исследователя, как Александр Бенуа. Морис Дени предложил собственную теорию, требующую, наряду с синтезом и обобщением, подчинения ритму².

Орнаментальность и декоративность явились качествами, равно привлекавшими художников и музыкантов модерна. Размышляя о новом характере пейзажа после импрессионизма, А. А. Федоров-Давыдов выделял повышенную декоративность и связанную с ней структурность, особую музыкальность в работах разных мастеров — в пределах импрессионистической манеры декоративность усиливается с 1900 года у К. Коровина; за черту импрессионизма выходят И. Гра-

¹ Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.; М., 1963. С. 246.

² См.: Die Nabis. Propheten der Moderne / Hrsg. von C. Freches-Thory und U. Perucchi-Petri. München, 2000.

барь, В. Борисов-Мусатов, решавший свои картины «как декоративное панно», П. Кузнецов, М. Сарьян, Н. Крымов¹. Особую роль в организации картины начинает играть плоскостность². Но даже в самых выстроенных картинах, как правило, сохраняется поэтичность. Особенно сильна эмоционально-философская установка в восприятии пейзажа, иногда окрашенного в символические тона, у В. Борисова-Мусатова и его последователей круга «Голубой розы». Доминирует передача неопределенно-зыбких состояний, мечтательности — «чувство получает свой пейзажный символ-образ».³ Характерно, что именно плоскостно-декоративное решение пейзажа подвергается особенно детальному анализу в работе А. А. Федорова-Давыдова — оно позволяет передать не только важнейшие стилевые закономерности, но и характер внутреннего времени картины: в то время как пейзаж становится все более и более «сочиненным», художник «переходит к изображению бессобытийного течения бытия» — «действие заменено состоянием»⁴.

Тонкий и бережный анализ схватывает основные качества нового декоративного решения. Знаменательно, что А. А. Федоров-Давыдов принадлежал к кругу, достаточно близкому к Рославцу, — был консультантом по изобразительному искусству Главнауки Наркомпроса, преподавал в Московской консерватории, состоял действительным членом ГАХН⁵. Объект его исследований — художники, интересовавшие коллекционера А. П. Лангового; многие из них, кстати, учились в Училище живописи, ваяния и зодчества, неподалеку от которого до революции жили Ланговые и Рославец.

Орнаментальное начало ценилось и другими художниками, с идеями которых Рославец мог быть и не знаком, как залог объективности высказывания. Характерно, что Дебюсси считал орнамент высшей ценностью, средством, обеспечивающим гармоничность⁶. Для Поля Валери именно орнамент был структурным началом произведения, обеспечивающим уравновешенность и завершенность, пропорциональность и отвлеченность⁷. Орнамент модерна не только породил крайне индивидуалистическое высказывание, но и оригинальную разновидность неопифагорейства в XX веке. Веяниям времени отвечала также концепция Генриха Вёльфлина, противопоставившего движение — покою, орнамент — рисунку, декоративно-плоскостное — глу-

¹ Крымов, Николай Петрович (1884—1958) — художник, участник выставки «Голубая роза» (1907).

² *Федоров-Давыдов А. А.* Указ. соч. С. 238—278.

³ Там же. С. 253.

⁴ Там же. С. 258—259.

⁵ Главнаука — Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями.

⁶ *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. С. 21—22, 56—57.

⁷ *Valéry P. Oeuvres.* Paris, 1957. Т. 1. P. 1472.

бинному¹. Во многом его прочтение истории — сравнение принципов ренессансного и барочного искусства — было выведено из стилевой концепции модерна. Таким образом, модерн отозвался в различных областях сознания, служил выражением общей духовной ситуации, сложившейся в эпоху «итогов и канунов».

Если модерн в декоративном искусстве, живописи и архитектуре достаточно признан, то в музыке он изучен мало. На наш взгляд, его границы могут и должны быть расширены — такие качества, как аналитичность, гармоническая уравновешенность, «деланность», возможность выхода к объективным надличностным основам — при плоскостности, орнаментальности и декоративности — в достаточной степени присущи и музыке того времени. Стили Г. Малера и Р. Штрауса, отличавшиеся экспериментаторством, прежде всего — в области колорита, Н. Римского-Корсакова — от «Млады» до «Китежа», «Кашея» и «Петушка» — объединены нарастающей тенденцией к декоративности, рациональной выверенности композиции и даже стилизации — вплоть до слияния с модерном. Творчество Скрябина и Рахманинова с начала XX века, наконец, раннего Стравинского, Рославца, Черепнина и даже молодого Прокофьева оказалось под воздействием принципов модерна².

Модерн — в большей степени «стиль итогов», «конца века», поэтому в музыке его идеи сильнее всего сказались в эпоху исчерпания романтической гармонии и перехода к «свободной атональности». Расширение границ мажоро-минора, предельное заострение тяготений, вплоть до отказа от разделения на консонансы и диссонансы, повлекло за собой декоративно-красочное истолкование гармонии как пятна, плоскости, индивидуализацию краски и выход к темброкрасочности. В области музыкального ритма система, аналогичная модерну, выразилась в слове классической квадратности, принципиальной переменности тактов, произвольном делении длительности, смене ритмических рисунков. В области музыкальной формы идеи модерна проявились в отчетливом тяготении к миниатюрным решениям и нарушению классических синтаксических связей³. Эти тенденции могли парадоксальным образом сочетаться с гипертрофированным оркестровым составом — его гигантское целое внутренне расчленялось на камерные индивидуальные ансамбли и тембровые единицы; логическим завершением послужил «Лунный Пьеро» Шёнберга, открывше-

¹ *Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. O.O. 1915.

² Черепнин, Николай Николаевич (1873—1945) — композитор и дирижер. В 1909—1914 годах — дирижер «Русских сезонов» в Париже. С 1921 года жил во Франции.

³ Аналогичные тенденции — отказ от монументальности, камерность, внимание к малым формам — прослеживаются в живописи. См.: *Федоров-Давыдов А. А.* Указ. соч. С. 251.

го комплементарность и автономность тембровой композиции, в которой ансамбли, оставаясь внутренне независимыми, дополняют друг друга, складываясь в декоративный узор, панно, гобелен.

Все эти черты достаточно характерны для стилистики Рославца в период становления «новой системы организации звука», в которой аналитическая направленность «нового искусства» переходит в самостоятельное качество. Модерн важен не только как одна из мощных стилевых доминант, повлиявших на творчество Рославца. Модерн — стиль итогов и завершений — породил несколько внутренне обособленных тенденций, в дальнейшем вступивших в конфликт. В первую очередь это касается живописного экспрессионизма, неоклассицизма, кубизма и выходов к «беспредметному искусству». В том, что именно модерн определил становление этих противоположных направлений, думается, сыграла особую роль мюнхенская школа Антона Ашбе, выпустившая будущих кубистов, повлиявшая на экспрессионизм в его поисках самоценной красочности, а также на «неоакадемизм»¹. Система преподавания Ашбе — представителя модерна, во многом предопределила формирование столь разных направлений. По словам М. Добужинского, «Kugel-System», проповедуемая в мюнхенской школе,

«сводилась к тому, что Ашбе заставлял смотреть на голову, как на шар, из которого выступают и в который вдавливаются отдельные части лица — “маски”, и учил светотень распределять на рисунке головы соответственно распределению силы теней и рефлексов на шаре. При этом, анализируя форму человеческой головы, Ашбе трактовал ее как многогранник с передними, боковыми и промежуточными плоскостями, и эта “геометричность” заключала в себе уже зачатки будущего кубизма (хотя слово это тогда еще не произносилось). Я помню в школе работы некоторых учеников, рисовавших одними прямыми линиями, — подобие будущих кубистических рисунков»².

Другой путь был предуказан техникой рисунка:

«верный ученик Ашбе, Д. Н. Кардовский именно сангинную технику, ставши профессором, ввел в Петербургскую Академию. Преемственно у его учеников — Ал. Яковлева и Шухаева — она стала любимой техникой рисунка. Все трое — Кардовский, Яковлев и Шухаев — перера-

¹ Ашбе, Антон (1862—1905) — словенский художник, педагог. В 1891 году открыл в Мюнхене собственную школу, приобретающую широкую известность, руководил ей до смерти.

² Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 149. Кардовский, Дмитрий Николаевич (1866—1943) — график, театральный художник, член объединения «Мир искусства». Яковлев, Александр Евгеньевич (1887—1938) — художник и педагог. С 1913 года жил во Франции. Шухаев, Василий Иванович (1887—1973) — живописец, театральный художник, педагог. Был репрессирован.

ботали по-своему принципы Ашбе, на которых и воспитывалось целое поколение русских художников. Таким образом, что кажется не отмечалось, наш “неоакадемизм” имеет начало в мюнхенской школе»¹.

Наконец, повышенная декоративность, которую исповедовал Ашбе, повлияла на экспрессионизм — нелишне напомнить, что у Ашбе учился В. Кандинский.

Распад традиционной системы, избыточность и аналитичность модерна позволили высвободить «элементы искусства» и создать на их основе независимые системы. Обостренное внимание к плоскостности и ритму подготовило кубизм, чувство линии и стиля — «неоклассицизм», цвет выплеснулся в экспрессионизме, подведшем к беспредметному искусству. Сходное развитие можно проследить и в музыке: по мысли Э. Курта, кризис романтической гармонии повлек за собой ее распад и затем — переход к «импрессионизму» и «экспрессионизму»². В действительности образовалось большее число гармонических стилей, в том числе — на основе элементов, игравших в условиях классико-романтической системы подчиненную роль и ныне обретших самостоятельность. Внимание к краске как таковой было присуще «импрессионизму», к ее способности эмоционального и чувственного воздействия — «экспрессионизму», повышенное конструктивное начало и/или стилизация обнаружилось в неоклассицизме и т.д.

Вряд ли правомерно безмерно расширять содержание «модерна» и рассматривать его как *Zeitgeist*, определяющий любое явление культуры той эпохи. Но не менее ошибочно было бы сводить модерн к эклектике — этот стиль инспирировал многое в развитии искусства, предопределил в нем важные направления, ведущие в будущее.

Рославец и футуризм

Рославец с первых же своих выступлений был зачислен в число «крайне левых». Позже его музыка была названа «футуристической галиматией», а обращение к произведениям поэтов-футуристов — Елены Гуро, Василия Каменского, Давида Бурлюка, Василиска Гнедова, Игоря Северянина — вызывало не меньшие нареканий со стороны тенденциозно безграмотной критики РАПМ и Проколла.

Тяга к «новому и неизведанному» окрашивала поиски Рославца. Его слова о собственном «внутреннем “я”, грезившем о новых, неслыханных еще звуковых мирах»³ обнаруживали отчетливое сходство с декларациями футуристов, провозгласивших ценность «нового и не-

¹ *Добужинский М. В.* Воспоминания. С. 151.

² *Kurth E.* *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan».* 2. Aufl. Berlin, 1923.

³ Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 133.

бывалого» в искусстве. Открытый протест против «академии и школы» сказывался в практике футуристов с особой силой и довел требования новой выразительности, выдвигавшиеся разными мастерами в первые десятилетия XX века, до логического завершения.

Стремление Рославца к новизне органично вписывается в культурный контекст. Мысль о «начале новых времен» согласовывается с признанием кризиса культуры. Так, в рамках объединения «Синий всадник» была провозглашена идея «мощного шока всей нашей культуры» (Г. Титце), разделяемая немецким экспрессионизмом. Своеобразное motto культуры XX века — слова Стефана Георге «Я чувствую воздух иных планет». В установке на новизну сходились представители самых разных художественных направлений: «новая красота» — слова Василия Кандинского, «новая музыка — музыка небывалая» — Антона Веберна, «новое звукосозерцание» отстаивал Вячеслав Каратыгин.

Футуризм выразил эту тенденцию в крайних формах. Истинным в культуре провозглашалось лишь будущее, прошлое вычеркивалось, безжалостно выбрасывалось «на свалку истории», выкидывалось за борт «корабля современности». В манифесте футуристов, опубликованном в альманахе «Пощечина общественному вкусу», были сформулированы основные лозунги нового течения:

«Только мы — лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиеероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности.

Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней...

Всем этим Максимам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч. и проч. нужна лишь дача на реке...

Мы приказываем чтить права поэтов:

1) На увеличение словаря и в его объеме произвольными и производными словами (Слово-новшество).

2) На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

3) С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный Вами Венок грошовой славы.

4) Стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования»¹.

¹ Цит. по: Катаня В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. 5-е изд. М., 1985. С. 62—63. Куприн, Александр Иванович (1870—1938) — писатель. В 1919—1937 годах жил в Париже. Ремизов, Алексей Михайлович (1877—1957) — писатель. С 1923-го жил в Париже. Черный, Саша (настоящее имя — Гликберг, Александр Михайлович) — поэт-сатирик. Эмигрировал в 1920 году. Кузмин, Михаил Алексеевич (1875—1936) — поэт и писатель. Был близок символизму, затем — акмеизму. Выступал также как композитор и исполнитель.

Весь текст манифеста проникнут мотивами социально-культурной театрализации и провокации, присущими футуризму.

«Искусство будущего», «союз молодежи», «будетляне» — эти ключевые слова стали точкой отсчета в культуре. С самых истоков футуризм был нацелен на утопию. По силе преобразования мира футуризм соизмерим лишь с современной физикой. Прав был Е. Замятин, сказавший, что задолго до того, как стали обсуждаться проблемы новой физики, искусство уже отреагировало на изменения в мире. Интересно, что Владимир Маяковский, в 1920 году познакомившийся с идеями общей теории относительности в пересказе Романа Якобсона, хотел послать Альберту Эйнштейну приветствие — «науке будущего от искусства будущего»¹. В этом новом мире иначе, чем в классическом, ньютоновском, было организовано время — искусство передавало его, обращаясь к приемам временного сдвига, инверсии, осмысляло время как многомерное, описывало идею обратимости космоса, запечатлеvalo «будущее в настоящем». Так, по словам эгофутуриста И. Игнатьева,

«цель современья <...> в непрестанном устремлении к достижению возможностей Будущего в Настоящем»².

Новый этап в развитии живописи был связан с отходом от импрессионизмом — художники перешли от оптически-иллюзорного соответствия природе к активному композиционному и декоративному конструированию. Отказ от иллюзорной трехмерности повлек активное экспериментирование с пространством и плоскостью у художников «Бубнового валета», затем и кубизм оказывается пройденным этапом у последователей К. Малевича — к беспредметной живописи переходят Н. Удальцова, О. Розанова, Л. Попова³. Одновременно А. Архипенко экспериментирует в области «скульпто-живописи», «контррельефы» В. Татлина подводят к «живописным рельефам» И. Пуни, И. Клюна, Г. Якулова, О. Розановой, Л. Поповой, М. Ларионова⁴.

¹ Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 420. Якобсон, Роман Осипович (1896—1982) — языковед и литературовед. В 1910-е годы был связан с группой футуристов «Гилея». Один из основателей ОПОЯЗа, активный участник Пражского лингвистического кружка. С 1921 года в эмиграции.

² Игнатьев И. Эго-футуризм. СПб., 1913. С. 5.

³ Удальцова, Надежда Андреевна (1886—1961) — живописец и педагог. Жена А. Д. Древиной. Розанова, Ольга Владимировна (1886—1918) — живописец и поэтесса. Попова, Любовь Сергеевна (1889—1924) — художник.

⁴ См.: Мартен Ж.-Ю., Наггар К. Художественные связи. Париж—Москва // Москва—Париж. Т. 1. С. 59. Архипенко, Александр Порфирьевич (1887—1964) — живописец и скульптор, в 1912 году экспериментировал в области скульптурной живописи. С 1923-го — в Нью-Йорке. Клюн (настоящая фамилия — Ключков), Иван Васильевич (1894—1956) — художник. Бал тесно связан с К. Малевичем и В. Татлиным. В 1924 году поселился в Париже. Якулов, Георгий Богданович (1884—1928) — живописец, театральный художник. Был связан с футуристами и имажинистами; оформлял спектакли Камерного театра. Бруни, Лев Александрович (1894—1948) — живописец.

Основанный на монтажном принципе, кубизм прелполагает принципиальное «разложение» плоскости. Подобный живописный анализ подготавливает первые коллажные опыты.

В театре новые пространственные концепции сказались позже — сами футуристы говорили о том, что театр опоздал по сравнению с другими искусствами. Несмотря на это, уже в 1913 году Всеволод Мейерхольд сформулировал революционный отказ от классического сценического макета:

«Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты; это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра»¹.

Несколько позже — в 1914—1916 годах — отходит от условностей старого театра также Камерный театр, стремясь к воплощению концепции иллюзорного, чистого театра². В это время в нем работают художники Павел Кузнецов, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов, Аристарх Лентулов — последний принадлежит к кругу кубо-футуристов и ближайших друзей Н. Рославца³. П. Кузнецов, А. Лентулов и Н. Рославец, как указывалось выше, опубликовали свои работы в альманахе «Московские мастера».

Футуристы подчеркивали новизну создаваемого ими мира, в том числе совершая переворот в иерархии вещей. Одна из постоянных тем «новой поэзии» — «бунт вещей»: у Хлебникова и Маяковского она возникает в 1913—1914 годах. Футуризм ввел в искусство предметы, считавшиеся ранее пошлыми и банальными. В сущности, истоки поп-арта следует искать в обращении футуристов к «отходам», в эстетизации ими низких, обыденных предметов — водосточных труб, уличных фонарей, выставок. Новая вещественность, позже преломившаяся в течении «Вещь», предшествовавшем конструктивизму, отразилась в таких формах, как преобразующие материал искусства «материальные подборы» (позже — «контррельефы») Татлина. Этот мастер поставил в 1913 году «глаз под контроль осязания» и объявил «недоверие глазу». Другой путь, вырывающий художника из оков реальности, вел к

¹ Мейерхольд Вс. О театре. СПб., 1913. С. 7.

² Камерный театр был основан в 1914 году в Москве А. Я. Таировым.

³ Ларионов, Михаил Федорович (1881—1964) — живописец, театральный художник, один из основоположников и теоретиков абстрактного искусства (обосновал вместе с Н. С. Гончаровой теорию «лучизма»). Один из организаторов «Бубнового валета», «Союза молодежи». С 1915 года жил за границей. Муж Н. С. Гончаровой. Родченко, Александр Михайлович (1891—1956) — живописец, фотограф, дизайнер. Один из организаторов производственных факультетов Вхутемас-Вхутеин в Москве. Основатель конструктивизма. Муж В. Ф. Степановой. Гончарова, Наталья Сергеевна (1881—1962) — живописец, театральный художник. Одна из организаторов выставки «Бубновый валет». С 1915 года жила в Париже, работала в антрепризе С. П. Дягилева.

супрематизму и «беспредметной живописи». В 1916 году Казимир Малевич писал Михаилу Матюшину:

«Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение “отрыва от шара земли”»¹.

Это стремление приводит художника к желанному результату:

«Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое, за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма. Я победил подкладку цветного неба, сорвав, и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! Белая свободная бездна, бесконечность перед вами»².

«Изобретателем новых открытий от живописи» осознавал себя А. Родченко; Хлебникова современники называли «Колумбом новых поэтических материков». В этот же ряд вписывается и изобретатель «новой системы организации звука».

Протест против устаревших социальных и общественных форм, академической рутины был присущ всем представителям футуризма. Преобразователи искусства, футуристы шокируют обывателей необычной одеждой («желтая кофта» В. Маяковского, редиски в петлицах у Д. Бурлюка, В. Каменского и В. Маяковского), раскрашенными лицами. Странность взбунтовавшихся вещей, алогичность передается на полотнах: в ироническом автопортрете А. Лентулова (1915), названном «Le grand peintre», на котором художник изобразил себя с лиловыми ногтями. Остранненное видение мира граничило с эпатажем, перерастало в игру и стилизацию, выражалось в «провокациях», много опережавших выступления сюрреалистов. Здесь сказалось огромное воздействие, оказанное на футуристов теорией театрализации Н. Евреинова.

Предельная активность личности выразилась в концепции «вселенского эгоизма», разделяемой не только Игорем Северяниным и его последователями эгофутуристами, но и творцами «нового языка» — Владимиром Маяковским, Давидом и Владимиром Бурлюками, Еленой Гуро, Велимиром Хлебниковым, Алексеем Крученых, писавших в манифесте 1913 года:

«Мы выдвинули впервые новые принципы творчества... Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по граммати-

¹ Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. 1974. Л., 1976. С. 192.

² Супрематизм. Каталог десятой государственной выставки. «Беспредметное творчество и супрематизм». М., 1919. Цит. по: 1920—1930. Живопись. Государственный Русский музей. М., 1988. С. 60.

ческим правилам, став видеть в буквах лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис <...> Нами сокращены ритмы... Богатство словаря поэты — его оправдание... Мы презираем славу; нам известны чувства, не жившие до нас. Мы люди новой жизни»¹.

Во многом эта концепция всеохватного творчества, преобразующего реальность, разделялась и Рославцем. В его творческом манифесте, выстроенном по образцу футуристических заявлений, он обосновал собственное гармониетворчество².

Переплетение реальности и вымысла, свободное конструирование действительности выражалось также в своеобразных формах, описанных в воспоминаниях М. Добужинского:

«Я хочу вспомнить ту одну мою необыкновенно талантливую ученицу — Елену Гуро, маленькое, болезненное, некрасивое существо (она умерла очень скоро), которая была очень тонким и очаровательным поэтом. Она успела напечатать только одну маленькую книжку стихов, ею самой прелестно иллюстрированную и посвященную ее сыну, который существовал лишь в ее воображении»³.

Имя Елены Гуро стоит под процитированным выше манифестом 1913 года; как раз на ее стихи Рославец написал «Песенку Арлекина», подвергшуюся разгрому со стороны «пролетарских музыкантов» за «футуристическую галиматью».

В своих опытах по созданию «нового слова» футуристы довели до предела противопоставление поэтического языка и «обыденной» речи, выдвинутое символизмом⁴. Теоретическое обоснование подобных эксперименты нашли в работах «формальной школы». Особую роль в опытах футуристов играло «остранение слова», которому служили курсив, кавычки и т.д. Бесспорно, жанровые искания Рославца — в том числе отказ от традиционных обозначений «песня», «романс» и других и переход к таким понятиям, как «композиция», «сочинение» и остранным обозначениям «*Quasi poème*», «*Quasi prélude*» — отражали процессы экспериментирования, развернувшиеся в музыке и сходные с опытами по созданию «нового слова». При всем том целиком причислять Рославца к футуризму было бы ошибкой.

¹ Цит. по: Катанян В. Указ. соч. С. 64.

² Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве.

³ Добужинский М. Указ. соч. С. 272. В действительности Е. Гуро издала при жизни две книги стихов: «Шарманка» (1909) и «Осенний сон» (1912); третья книга — «Небесные верблюжата» — вышли после ее смерти в 1914 году. Интересно, что Добужинский — один из признанный лидеров «Мира искусства», развивавший в совершенно ином ключе идеи театрализации и преобразования реальности, был учителем таких художников, как Е. Гуро и М. Шагаль.

⁴ См.: Хлебников В. Собрание произведений. В 5 т. Л., 1933. Т. 5. С. 229.

Сложность и неоднозначность проявлений футуристических идей в творчестве Рославца подтверждалось самими футуристами, будущими классиками «философского» авангарда, не признававшими в композиторе «своего». Характерно в этом отношении письмо К. С. Малевича к М. В. Матюшину:

«Рославец побольше понимает но ему как человеку восторгающемуся, покажется всякая привешенная тряпочка вместо галстука чем то особенным. По складу он совсем не футурист

Много издает своих нот романсов на стихи Игор[я] Север[янина] и Гнедова. Эх черт возьми меня забирает злость что о[н] это пишет. Кажется скоро я сам буду давать концерты чтобы показать что все это не так. Мне все больше и больше мерещатся эти музыкальные массы глыбы пласты каких нибудь 20-ти аккордов брошенных в пространство, и застывшая масса музыкального куба. Так и слышу как летят эти пласты 20 пудовые звуки и еще аллогизм инструментов в музыке»¹.

Иронически раздраженный тон в нападках на «восторгающегося» Рославца во многом обоснован: не надо быть психологом, чтобы уловить особую восторженность, излучаемую фотографиями и высказываниями молодого композитора. Тот же тон легко угадывается и в дарственной надписи на обложке «Quasi роёте» Рославца:

«Нашему гениальному певцу, нашему “нерву”, дорогому Васе Каменскому автор Ник. Рославец. Москва, 4 янв[аря] [1]916 г.»².

О достаточно серьезных разногласиях между Малевичем и Рославцем свидетельствует и другое письмо художника к М. В. Матюшину, написанное 19 октября 1915 года:

«У нас в Москве новинка, совершенно неожиданно получил приглашение на пост профессора новой живописи в открывшейся уже в Москве студии-театре. Прихожу туда, и там застаю всю компанию «Бубнового Валета» и Рославца, котор[ый] в то время знакомил с сольфеджио слушателей <...> Глупость большую сделал, когда указал Рославцу, что современная музыка должна идти к выражению музыкальных пластов и должна иметь длину и толщину движущейся музыкальной массы во

¹ ГТГ. Ф. 25. № 9. Л. 20. Впервые опубликовано в немецком переводе в книге автора «Nikolaj Andreevič Roslavce und die Kultur seiner Zeit». S. 118. При расшифровке и публикации сохранны орфография и синтаксис автора, а также нарочито вызывающее алогичное членение на сроки, типичное для футуристических изысков. Письмо не датировано, предлагаемая нами датировка — 1914-й: к этому времени были «Четыре стихотворения для пения и фортепиано» Рославца, два из которых были написаны на стихи Игоря-Северянина и Василиска Гнедова, упомянутых в письме К. Малевича.

² РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 2. Ед. хр. 57.

времени, причем динамизм музыкальных масс должен сменяться статизмом, т.е. задержкою звуковой массы во времени»¹.

Впрочем, другие письма Малевича свидетельствуют о том, что его оценка музыки Рославца сильно изменилась со временем. Так, 14 февраля 1916 года Малевич сообщает Матюшину о том, что, познакомившись поближе с музыкой Рославца, «услышал много интересного»:

«Если мы видим массу разбросанных клумбов в цветах. И вдруг по этим клумбам пойдет бронированная лошадь, топя и ломая все, и видишь как гибнут под твердой ногой копыта и бледные незабудки, гвоздики, фиалки и как почернела хризантема.

Рославец не пошел по пути реализма описательного и шума футуризма музыкально[го] Импрессионизма.

Но он выходит к формам музыкальным как таковым, не выражающим кроме звука ничего. Небольшая его вещь сказала много, видно большое упрямство, упор сосредоточен своей энергией со звуком для силы, видна большая мужественность, грозное бряцание аккордов, смелая поступь и твердая.

Но вдруг этот стальной конь, топя твердой чугунной ногой, оставливается и впадает в какое-то знакомое нам “настроение”, как будто нужно ожидать от него храпа, сопения, а он как будто увлечен сумерками вечера увянул.

И вот если ему удастся выбиться с остатков музыкальных “ноктюрнов”, то мощь его приемлет еще более грозный безжалостный тон»².

В описании Малевича особенно прозорливо наблюдение о выходе Рославца к «формам музыкальным как таковым, не выражающим кроме звука ничего»: Малевич угадал одну из важнейших черт поэтики композитора, его стремление к объективированному творчеству, к художественному посланию, лишённому субъективного произвола, как сказал бы Рославец, «хаоса».

В дальнейшем Малевич вновь и вновь возвращается к музыке Рославца, называя его «громадным Русским композитором»³.

В свою очередь, композитор очень остро реагировал на идеи своего друга. Так, в письме от 24 ноября 1916 года Малевич сообщает Матюшину:

«Моя книжечка подействовала на Рославца, пишет мне жена его, что воспламенился он и пишет отповедь свою, хочет читать народу»⁴.

¹ Малевич К. С. Письма к М. В. Матюшину. Публикация Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 188.

² Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Т. 1. С. 76—77.

³ Там же. С. 81.

⁴ Там же. С. 99.

Согласно комментариям, речь идет, вероятно о программной публикации Малевича «От кубизма к супрематизму» (М., 1916), ответить на которую Рославец предполагал в своей лекции «Искусство и психика масс»¹.

В конце своего письма Малевич объединяет себя, Рославца и Матюшина в некий духовный союз — «нас трое», — существующий вопреки всем спорам и разногласиям:

«О как бы я хотел, чтобы нас трое показали лицо нового дня.

Загорелся он, горит и мой мозг.

Горите и Вы правдой и верим мы втроем в веру верную.

И скелеты наши поднимут высоко пространство, пока не выйдут из него что там, чудо из чудес»².

Как справедливо заметил Малевич, взгляды Рославца радикально расходились с позицией западно-европейских новаторов на «шум футуризма музыкального», иными словами — на «футуристический инструментарий»: появившаяся в 1915 году ироническая публикация С. Прокофьева, живо описывавшая «музыку шумов», свидетельствовала о том, что именно эта инновация связывалась с футуризмом³. Однако ни «футуристический инструментарий», ни «музыка шумов» вовсе не привлекали Рославца — и в этом отношении композитор оказался традиционалистом. Наконец, достоверно известно, что русские футуристы связывали «музыку будущего» с отходом от равномерной двенадцатиступенной темперации — в знаменитой «опере в 2 деймах 6 картинах», «Победе над солнцем» на слова А. Крученых, музыку М. Матюшина с декорациями К. Малевича использованы «Ноты Будетлянские» в четвертитоновой системе⁴.

Причастность к кругу футуристов сказывалась в жизни и творчестве Рославца по-разному. Композитор обращался к стихам эгофутуристов, к которым принадлежали упомянутые Малевичем Игорь Северянин и Василиск Гнедов («Маргаритки» и «Кук»), к произведениям кубофутуристов Давида Бурлюка и Василия Каменского («Волково кладбище», «Полет»)⁵. Контакты Рославца с Маяковским

¹ РГАЛИ. Ф. 2432. Оп. 1. Ед. хр. 266. Л. 69.

² Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Т. 1. С. 99—100.

³ Прокофьев С. Музыкальные инструменты футуристов // Музыка. 1915. № 219. С. 255—256.

⁴ Победа над солнцем. Опера А. Крученых, музыка М. Матюшина. Б.г. С. 24. «Победа над солнцем», поставленная в декабре 1913 года в помещении театра петербургского «Луна-парка», входила в программу футуристического театра «Будетлянин».

⁵ Кубофутуризм — понятие, возникшее благодаря установке поэтов-футуристов на конструктивную логику пространственных искусств, прежде всего — на живописный кубизм. Отождествление слова с вещью, материалом, способным к любой трансформации, было присуще поэтам, входившим в группу «Гилея», — Д. Бурлюку, Е. Гуро, В. Маяковскому, А. Крученых, Б. Лившицу.

в 1910-х годах подтверждают сборник «Весеннее контрагентство муз» (1915) и журнал искусств «Московские мастера». Позже, в 1920-е годы, Рославец написал на его стихи агитмузыку «Дашь!», вызвавшую большой резонанс у читателей одноименной газеты¹. Достоверное подтверждение знакомства Рославца и Маяковского содержится в воспоминаниях второй жены композитора. Там же воспроизводится шуточный экспромт Маяковского:

«Что за глупая овца,
что не знает Рославца»².

Рославец откликнулся на трагическую гибель поэта «траурно-героическом фрагментом» для баса с оркестром «На смерть Маяковского».

Кубофутуристы оформляли обложки сочинений Рославца: Аристарх Лентулов — Первую скрипичную сонату, «Три сочинения для пения и фортепиано» и «Три этюда для фортепиано», Давид Бурлюк — «Два сочинения для фортепиано» (как упоминалось, экземпляр входящей в этот цикл «Quasi poëте» был подарен композитором В. Каменскому) (см. илл. 22, 23).

Судя по всему, Рославец был связан с петербургской группой «Союз молодежи», возникшей в 1910 году по инициативе Е. Гуро и ее мужа М. Матюшина; членом-учредителем был П. Филонов³. «Союз молодежи» выступал совместно с поэтической группой «Гилея», в которую входили В. Хлебников, В. Маяковский, А. Крученых, Е. Гуро, В. Каменский, братья Бурлюки, Б. Лившиц. В 1913 году «Гилея» вошла в «Союз молодежи» на правах федерации⁴. Вечера группы «Гилея» оформляли Д. Бурлюк, Л. Жегин, К. Малевич, В. Маяковский, В. Чекрыгин и др.⁵ Силами «Союза молодежи» была поставлена трагедия «Владимир Маяковский» в декорациях П. Филонова и И. Школьника⁶.

Здесь нелишне снова напомнить о том, что до революции Рославец жил в Москве на Мясницкой, 38 — неподалеку от Училища живописи, ваяния и зодчества (Мясницкая, 21), в котором учились В. Маяков-

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 21—24.

² Там же. Ед. хр. 99а. Л. 6.

³ Филонов, Павел Николаевич (1883—1941) — художник, теоретик нового искусства, педагог. Разработал принципы «аналитического искусства». Один из создателей ИНХУКа. В 1925 году организовал МАИ — коллектив мастеров аналитического искусства.

⁴ См.: Ковтун Е. Ф. Статья в издании: Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки. Л., 1988. С. 12, 22.

⁵ Катанян В. Указ. соч. С. 71. Жегин (настоящая фамилия — Шехтель), Лев Федорович (1892—1969) — художник, график, исследователь искусства. Сын крупнейшего архитектора русского модерна, Ф. О. Шехтеля. Чекрыгин, Василий Николаевич (1897—1922) — художник и график.

⁶ Там же. С. 76—77. Школьник, Иосиф Соломонович (1883—1926) — живописец.

ский, Д. Бурлюк и другие футуристы. Примерно тот же круг поэтов, художников и музыкантов собирался в доме у Аристарха Лентулова¹. Как сообщила автору этих строк дочь художника, М. А. Лентулова, к их числу принадлежал и Рославец, исполнявший свои композиции. В архиве М. А. Лентуловой хранился экземпляр Первой скрипичной сонаты Рославца с дарственной надписью:

«Другу-художнику Ар. В. Лентулову автор Ник. Рославец. Москва, 11 Дек[абря] 1915».

Протестуя против академической рутины в автобиографической заметке, Рославец следовал канонам футуризма, к которым принадлежало свержение прошлого во имя будущего.

Футуристический негативизм по отношению к традиции сказался в некоторых выступлениях Рославца 1920-х годов: так, в статье «Омоложение оперы и балета» он утверждал, что

«опера, как музыкальная форма, умерла. В течение ближайших 20 лет никто не будет писать оперы — будут работать над симфонией или камерной музыкой. Нет ни одного порядочного либретто, и драматурги избегают писать либретто. Более того, после Вагнера оперы перестали писать; то, что продолжали называть оперой, стало на самом деле особой формой симфонической музыки. Муздрама Вагнера и была моментом смерти оперы. Желание иметь революционную оперу — это вопрос советского самолюбия. К лицу ли нам такие побуждения? “омолаживать” Большой театр не для чего, его опера сгинет; туда ей и дорога. Нельзя заслонять от пролетариата крупные оперные достижения, но надо их показывать в разрезе культурно-просветительной работы, — т[о] е[сть] превратить Большой театр в своего рода музей»².

Вероятно, столь категорично высказанная позиция композитора определила отказ Рославца от поисков в сфере музыкального театра: кроме опыта мистерии по Байрону «Небо и Земля» (1912), Рославец работал над проектом «героической оперы в 5 действиях и 8 картинах», действие которой должно было происходить в «Городе Великой Планеты»; об этом плане известно лишь то, что в ее либретто, названном «К солнцу!», композитор почти полностью сохранил текст пьесы Валерия Брюсова, опубликованной в 1911 году³. Остался неосуществленным и упомянутый ранее проект футуристической оперы «Семигорбый верблюд», которая должна была войти в программу театра «будетлян»: работа ограничилась созданием либретто Рославца и В. Гнедова весной 1914 года в Ялте.

¹ Лентулова М. Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. М., 1969. С. 19—20.

² Рославец Ник. Омоложение оперы и балета // Жизнь искусства. 1926. № 6. С. 9—10.

³ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 94.

Тенденция к экспериментам с малыми формами, проявившаяся в разных искусствах, отчетливо прослеживается в творчестве Рославца 1900—1910-х годов; позже композитор отверг «изжитый» оперный жанр. А ведь у него были все данные для работы в области музыкального театра — об этом свидетельствуют его вокальные циклы и миниатюры. Однако Рославец был безусловно прав в том, что опера в ее классическом варианте действительно перестала существовать, наступил новый этап в развитии жанра.

«Новая система организации звука» воплотилась во многих композициях Рославца 1910-х годов в остро радикальных формах. Ища «новое звукоозерцание», композитор не только выработал оригинальные «гармониеформы», эпатировавшие как дореволюционных критиков, так и «пролетарских музыкантов», но и создал законченный язык, а позже установил основные нормы его грамматики и синтаксиса. Подобная установка на выработку нового языка и его правил согласовывалась с требованиями футуристов, стремившихся не к изобретению отдельных самостоятельных приемов, но к созданию именно «универсального языка», своего рода эсперанто, способного преодолеть национальные барьеры, — здесь утопические теории достигали апогея. По словам В. Хлебникова,

«заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей»¹.

Идеям Рославца был присущ утопический оттенок: его системы должно было хватить «по меньшей мере на 200 лет».

Однако Рославцу была свойственна ориентация не только на «будущее в культуре», но и на ее прошлое. Запечатленная в его музыкальном языке, связь с традицией могла вызвать протест среди радикалов. Здесь необходимо остановиться на связях футуризма с современными ему течениями, кажущимися, на первый взгляд, антагонистичными.

То, что футуризм, отрицая «культуру прошлого», вступал в полемику со многими современными ему течениями, не означало, что футуризм существовал в изоляции, противопоставляя себя «неоклассикам» и «академистам», будь то мэтры русского символизма или акмеисты. Напротив, остро реагируя на манифесты футуристов, зачастую их отвергая, многие представители других художественных лагерей испытывали достаточно серьезное воздействие со стороны принципов футуризма. Так, существовали объективные предпосылки для сближения футуризма и акмеизма: глава акмеизма, Н. Гумилев, достаточно положительно отзывался о творчестве Игоря Северянина, В. Хлебни-

¹ Хлебников В. Собрание произведений. Т. 5. С. 236.

кова, В. Каменского. Эти течения сближала также установка на «новое слово». Характерно, что в стихотворении С. Городецкого «Адам» (1913) художник предстает как первый человек, «изобретатель имен». Концепция «адамизма», провозглашенная в этом произведении, разделялась футуристами — А. Крученых и др.¹ С позиции «будущего», взятого за основу культурных ценностей, выступил О. Мандельштам, уподобивший в статье «О собеседнике» поэтическое слово бутылке, брошенной в воду, — послание поэта устремлено к потомкам². Здесь парадоксальным образом его позиция смыкается с известными идеями Маяковского. В поэтике того же Мандельштама обнаруживается прием временного сдвига, описанный Р. Якобсоном по отношению к футуристическому творчеству; не менее типично для этого поэта «наизывание мотивов», отказ от логической последовательности. Критикуя в духе акмеизма «слово как таковое», Мандельштам в действительности разделял многое в понимании футуристами «нового слова» и даже стремился «обосновать акмеизм совершенно в духе футуристических принципов»³. Позже, описывая творчество Данте, Мандельштам называет его «страстным», «современным экспериментированием» и даже уподобляет футуризму. По его словам,

«если бы залы Эрмитажа вдруг сошли с ума, если бы картины всех школ и мастеров вдруг сорвались с гвоздей, вошли друг в друга, смешались и наполнили комнатный воздух футуристическим ревом и неистовым красочным возбуждением, то получилось бы нечто подобное Дантовой “Комедии”»⁴.

Смысловая емкость у Данте также описана в футуристическом ключе — Данте предстает «колебателем смысла и нарушителем образа»⁵.

Футуристические идеи отозвались и в осмыслении искусства столь далекого от этого течения М. Кузмина: искусство он характеризует как «ясновидящее, бунтовское», «смотрящее вперед, а не по сторонам», как «пророка, а не попугая»⁶. «Футуристический бунт вещей» в опосредованном виде отразился в творчестве А. Блока. Наконец, упомянем такой своеобразный отклик на футуризм, как роман «Мы» Е. Замятина: принято называть его антиутопией, но укажем и на то, что роман построен как злая пародия на футуристический манифест.

¹ Городецкий, Сергей Митрофанович (1884—1967) — поэт, беллетрист. Входил в круг акмеистов.

² Мандельштам О. О собеседнике // Аполлон. 1913. № 2. Мандельштам, Осип Эмильевич (1891—1938) — поэт, писатель. Один из основателей акмеизма. Репрессирован.

³ Бухштаб Б. Поэзия Мандельштама // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 139.

⁴ Mandelstam O. Gespräch über Dante. S. 72, 118.

⁵ Ebd. S. 56.

⁶ Кузмин М. Условности. Пг., 1923. С. 23.

Не только внутренняя разнородность футуризма, но и повышенная контактность культуры того времени предопределила возможность взаимных влияний несопоставимых, на первый взгляд, течений. «Футуристический рев и неистовство» могли отталкивать так же, как и «новая среда», создаваемая в жизни и искусстве, но заряд идей, провозглашенных футуризмом, был настолько силен, что они отозвались даже в самых отдаленных участках «космоса культуры». Не принимая аксессуаров футуризма, многие художники именно футуризму оказались обязаны ходом своей творческой эволюции.

Футуристы, в свою очередь, бравируя своим разрывом с «прошлым» в культуре, призывая к созданию новых и небывалых явлений, испытали значительное влияние со стороны яростно отрицаемых им течений символизма, модерна и возвращались к традиции в ее первозданном понимании: исключительно важным в повороте к новой изобразительной форме и пространственным решениям стало обращение к архаике. Интерес к лубку, иконе в живописи, языческим традициям фольклора в поэзии, живописи и литературе в сильнейшей мере сказались в творчестве Н. Гончаровой, М. Ларионова, А. Лентулова, П. Филонова, В. Татлина, В. Хлебникова, В. Маяковского, Бурлюков, А. Крученых и др.

Остро отозвались футуристы на волновавшие искусство той поры идеи синестезии, сблизившие живопись с музыкой и словом. Так, друг Рославца Аристарх Лентулов был буквально болен идеей цветосимволизма. Лентулов бывал на вечерах у Скрябина — одновременно с Натальей Гончаровой, не менее рьяной ниспровергательницей академических устоев, — и гордился тем, что композитор считал его художником, «ближе всех отвечающим его цвето-музыкальной идее»¹. Позже, в 1923 году, Лентулов стал автором художественного оформления скрябинского «Прометея», постановку которого осуществил В. Немирович-Данченко². Объясняя свои кубофутуристические опыты 1913—1914 годов, сам художник прибегнул к музыкальным ассоциациям:

«Из новых методов следует указать на картину “Звон”, где изображена колокольня “Иван Великий” в скошенных формах, в центре — колокол, раскачиваемый двумя людьми. Вокруг этого сооружения кругами расходятся волнообразные плоскости, передающие чувства звука-гула, а повторяемые отдельные формы композиции в виде органа или натянутых стрел создают впечатление органа или гигантских гуслей. Вся вещь, эмоционально насыщенная чисто музыкальными настроениями, не является заурадной и по мысли, и по тому выполнению, которое, кажется, удалось достичь средствами живописи»³.

¹ Лентулова М. Указ. соч. С. 94—95.

² Там же. С. 95—96. Немирович-Данченко, Владимир Иванович (1858—1943) — театральный режиссер, драматург, писатель, один из создателей МХТ.

³ Там же. С. 34.

Типичным для футуризма было сближение поэзии и живописи. В. Маяковский, В. Хлебников, Д. Бурлюк, А. Крученых, Е. Гуро, В. Каменский владели профессиями живописца и поэта. В 1915 году вышла иллюстрированная автором книга П. Филонова «Пропевень о поросли мировой», в которой, по словам М. Матюшина, он «долго и упорно творчески работая как художник, одновременно искал и создал ценную фактуру слова и речи»¹. Футуристами был разработан особый тип звукописной, отпечатанной литографским способом книги, в которой живописные и словесные элементы являлись взаимодополняющими.

Экспериментальное сближение графики, поэзии, живописи вырабатывало обостренное ощущение материала; логическим завершением этих исканий стали первые коллажные опыты в рамках рукописной книги. «Сделанность», фактурность подчеркивалось также в структуре «нового слова», понимаемого как эквивалент живописного изображения. Не случайно словотворческие рукописи Хлебникова испещрены рисунками, зачастую комментирующими обнаруженные им новые смыслы. В этом сближении слова и живописного изображения родственными зачастую оказывались слова, сходные по записи или по звучанию, но достаточно далекие по первоначальному значению.

Футуристы ясно сознавали и формулировали поставленные задачи, а в дальнейшем обосновывали и отстаивали ту или иную новацию. Характерно заявление Василия Каменского, описавшего его опыт 1914 года:

«Я выпустил цветную пятиугольную книжку “железобетонных поэм” “Танго с коровами” — это были стихи конструктивизма, где я впервые применил разрывы, сдвиги и лестницу ударных строк стихотворчества <...> Вся эта “графическая” типографская техника разорванных строк стихов и конструктивизм “железобетонных поэм” <...> весь этот словострой открыт мною для того, чтобы подчеркнуть ритмическую ударность стихотворного матерьяла <...> Подчеркнутость выделенных слов, введение в стихи (жирным шрифтом) цифр и разных математических знаков и линий делают вещь динамической для восприятия, легче запоминаемой (читаешь, как по нотам, с экспрессией обозначенного удара). Я уж не говорю о том, что можно одними буквами дать графическую картину слова...

Не спорю, быть может, в увлеченье “формой” некоторые футуристы (и я — в первую голову) слишком увлеклись, пусть даже “пересолили”, но эта “лаборатория” необходима для мастерства, чтобы заставить слово служить истинной цели — возвеличивать содержание».²

¹ Цит. по: Ковтун Е. Ф. Указ. соч. С. 36.

² Каменский В. Путь энтузиаста. М., 1931.

Одновременно во Франции проводятся опыты по синтезу поэзии, прозы, живописи и графики («типографские», «визуальные» стихотворения, «стихотворения-рисунки» и т.д.) у Г. Аполлинера, Б. Сандра-ра, С. Делоне, Пикабия, а в 1918 году Аполлинер обосновывает концепцию синтеза искусств в рамках «визуального лиризма»¹.

Футуризм, старательно обрывавший все связи с прошлым в период манифестов, протестов против официального искусства, академизма, символизма, стал основой конструктивизма. Здесь теоретики вывели родословную, искали системообразующие основания в «новом искусстве», уже ставшем традицией: к примеру, для конструктивизма предлагалась магистраль «Сезанн—Пикассо—Татлин—Родченко», для супрематизма — линия «Ван Гог—Матисс—Кандинский—Малевич»².

«Традиционалист» Рославец, раздражавший «подлинных футуристов» своей укорененностью в «старом искусстве», и «футурист» Рославец, третируемый своими противниками из академической музыкальной среды в дореволюционной России, а после революции — «пролетарскими музыкантами», — два этих портрета, при всех искажениях, все же изображают один и тот же стиль. Сознательно уйдя от музыкального импрессионизма и модерна, протестуя против романтического произвола и академической рутины, Рославец стал создателем «новой системы организации звука» — футуристического по накалу патетического протеста и устремленности к «новому и небывалому» учения. Но никогда в своей музыке Рославец не порывал с подспудно питавшими его традициями, придя в конце концов к идее «неоклассицизма» и «новой системы организации звука», впитавшей и «новые гармониеформы», и старые принципы, которым научила композитора школа, столь страстно отвергаемая им ранее.

«Организатор звука», музыкальный конструктивист, Рославец отразил в своем творчестве парадоксальное переплетение «старого» и «нового» в культуре его времени. Его имя соединяет две эпохи — и разрывать их было бы, по меньшей мере, ошибочно. Есть нечто символическое в том, что Первая скрипичная соната Рославца была оформлена А. Лентуловым в манере, еще связанной с модерном. Контраст этому составляет обложка «Трех фортепианных этюдов» — остро экспериментальная в фактурном отношении, отражающая искания того же художника, уже работающего в кубистической манере, организующего живописное пространство и сочетающего разные материалы в духе более монументальных решений, в которых он придет к коллажной технике. Годы 1913-й и 1914-й, в которые были созданы обложки, обозначают условный рубеж, разделяющий два этапа и две стилевых манеры в поиске «синтеза искусств». Не менее знаменательна дарственная

¹ Жиру М. Искусство во Франции с 1900 по 1930 г. // Москва—Париж. Т. 1. С. 45—46.

² Арватов Б. Две группировки // Зрелища. 1922. № 8. С. 9.

надпись, сделанная Рославцем в 1916 году на обложке «*Quasi poème*», оформленной Давидом Бурлюком. Адресованная Василию Каменскому, она называет еще одного из яростных ниспровергателей традиции, который так же, как и его друг, композитор Рославец, стал мэтром.

Отрицание-утверждение школы, ясно прослеживающееся в творчестве Рославца, достигает апогея в его теоретической концепции. Задуманная автором как своеобразный футуристический манифест, она постепенно стала исходным пунктом в построении школы, завершающей систему. Реализация этой программы оказалась в силу политико-идеологических и социо-культурных причин невозможной. И здесь Рославец был не одинок — его удел, каждый по-своему, разделили Филонов и Малевич, Маяковский и Хлебников, Татлин и Мейерхольд — художники-пророки, провозгласившие законы «искусства будущего», безоговорочно верившие в осуществимость утопии.

Рославец и Шёнберг

Рославца называли и по сей день продолжают называть «русским Шёнбергом», «автором первых атональных сочинений в России». Параллели «Рославец — Шёнберг», «Рославец — Дебюсси» появились в критической литературе и привились в ней с легкой руки Вячеслава Каратыгина. Его статья «Новейшие течения в русской музыке» завершается упоминанием

«москвича Рославца, только что выступившего на поприще композиторской деятельности. Изданные им опусы (струнный квартет, квинтет для гобоя, двух альтов, виолончели и арфы, скрипичная соната, романсы) свидетельствуют о том, что этот автор претендует на позицию самого радикального из всех наших новаторов. Влияния Шёнберга и новых французов, пока что, являются в сочинениях Рославца преобладающими. По-видимому это человек талантливый, но каковы истинные размеры его таланта и как будет протекать процесс его оформления и индивидуализации — вопросы будущего, на которые сейчас трудно дать сколько-нибудь определенный ответ»¹.

Суждение влиятельного критика вызвало разноречивые реакции. Сам по себе отзыв Каратыгина сильно контрастировал рецензии Мясковского, с самого начала отстаивавшего творческую независимость Рославца. По его словам,

«есть один художник, гармоническому стилю коего как будто родственна гармония Рославца, это Арнольд Шёнберг. Но в лице Рославца мы видим величину крупную и самобытную, ибо все указанные

¹ Каратыгин В. Указ. соч. С. 109.

сближения, именно не более как сближения: во всех лежащих перед нами романах (“Трех сочинениях для пения и фортепиано” и “Грустные пейзажи”. — *М. Л.*) чувствуется какая-то личная нота, какой-то общий тон, присущий лишь данной художнической личности, и тон, хоть трудно сейчас уловимый, но несомненно свидетельствующий и о своеобразном душевном складе автора, и об оригинальности и недюженной силе его музыкального мышления»¹.

Позже другой представитель «современничества», Евгений Браудо, вспомнит начало творческого пути Рославца и вызванные им споры:

«Автор настоящей заметки помнит, какую сенсацию произвело лет десять тому назад появление первых опусов Рославца. В молодом композиторе хотели видеть попутчика новейших западно-европейских музыкальных течений. Но Рославец в такой же мере не исчерпывается определением “русского Шёнберга”, в какой последний может быть назван немецким Дебюсси»².

Отмечая «большое достижение» — «результат глубоко продуманной творческой системы», критик приходит к выводу:

«Именно в этой продуманности, умении преодолевать хаос звуков ясной точной мыслью разгадка того, почему среди десятков ищущих Рославец — мастер, вождь»³.

Одни эти оценки современников опровергают миф о Рославце как эпилгоне Шёнберга, навязанный истории музыки рапповскими критиками — В. Белым, Ю. Келдышем, Л. Лебединским и др.

Сам Рославец весьма неоднозначно относился к творчеству Шёнберга и, постоянно возвращаясь к его музыке и идеям, колебался в их оценке. Понять Шёнберга во многом означало для него осознать себя и свое время.

Рославца и Шёнберга сближали оценки критиками их музыки как порывающей с прошлым, отрицающей традицию, устремленной в будущее. Прогноз Мясковского о возможной враждебности публики по отношению к Рославцу мог быть с легкостью перенесен на Шёнберга: известны крайне негативные реакции на ранние его опусы.

Обоих композиторов отличала фантастическая работоспособность и фанатическая вера в избранничество, предначертанность пути. Шёнберга и Рославца сближали любовь к красоте, чистоте структуры, интеллектуализм. Как известно, Шёнберг учил об огромном напряжении, необходимом для постижения музыкальной идеи, ее красоты, логики изложения и

¹ *М[ясковский] Н.* Указ. соч. С. 543.

² *Браудо Е.* На концертах (О Рославце и Гр. Крейне) // Новый зритель. 1924. № 13. Цит. по: РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 99. Л. 28.

³ Там же. Л. 28.

развития, постоянно связывал интеллектуальный ход в музыке и математике¹. В духе представлений о музыке как «математической дисциплине» звучал постулат Шёнберга о первенстве теории над практикой. Характерен его афоризм: «Хотя как композитор Берг был прав, с точки зрения теории он ошибался»². При этом Шёнберг подчеркивал, что создает двенадцатитоновые *композиции*, а не *двенадцатитоновые* композиции.

Для Рославца, постоянно размышлявшего о природе творчества, также главным оказывалось подчинение интуиции рациональному началу. В автобиографической заметке композитор утверждал:

«Я знаю, что творческий акт — это не какой-то мистический “транс”, не “божественное” “наитие”, а момент высшего напряжения человеческого интеллекта, стремящегося “бессознательное” (подсознательное) перевести в форму сознания»³.

Главным для него было осознание новых и точных законов, выработка строгой, сходной с математической теорией, системы — это отмечал и сам композитор, и его соратники. Метод Рославца не оставлял места романтическому «произволу» — он отвечал старинным представлениям о «технэ», сочетающем знания ученого и умение, мастерство ремесленника. «Организатор звуков», а не «музыкальный поэт» — таким представлял себя и композитор, и его единомышленники.

В поиске новых закономерностей звуковой организации и Рославцем, и Шёнбергом руководило не стремление к самовыражению любой ценой — их интересовала объективная, надперсональная сущность искусства. Слова Рославца о разрыве со школой и началом собственного пути совпадают по сути с известными мыслями Шёнберга, высказанными в письме Н. Слонимскому от 3 июня 1937 года: «Я — консерватор, вынужденный быть радикалом»⁴. Скрытый академизм, по-разному сказывавшийся в творчестве этих мастеров, также их объединял. Однако в системе обучения композиторы расходились: если Шёнберг воспитывал своих учеников на классических формах, то Рославец учил своей системе, активно внедряя ее в практику.

Когда говорят о связях и расхождениях между Шёнбергом и Рославцем, часто смешивают категории, относящиеся к различным понятийным рядам: к ним относятся классическая додекафония и «недодекафонная серийность»⁵, вопрос о приоритете в изобретении новой гармонической системы, методологические основания, техника композиции.

¹ Schoenberg A. Style and Idea. New York, 1950. P. 97.

² Vlad R. Storia della dodecafonia. Milano, 1958. P. 72.

³ Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 136.

⁴ Ruffer J. Die Komposition mit zwölf Tönen. Berlin, 1952. S. 51.

⁵ Perle G. Serial composition and atonality. An introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern. Berkely and Los Angeles, 1963.

В какой степени Рославец мог быть знаком с музыкой и идеями Шёнберга? В 1923 году была опубликована статья Рославца о «Лунном Пьеро». Сам композитор вспоминал:

«кажется, весной 1912 г. мне попались некоторые сочинения позднего Шёнберга, которые показались мне тогда какой-то музыкальной “абракадаброй” и потому надолго выпали из поля моего зрения»¹.

В автобиографической заметке 1924 года, содержащей эти слова, сжато сформулированы принципы «новой системы организации звука». Идеи, описанные Рославцем, сходны с некоторыми принципами классической додекафонии. Однако, хотя Шёнберг и разрабатывал свою систему уже в 1914—1915 годах, его идеи нашли последовательное выражение в Сюите для фортепиано ор. 25 (1924—1925) и в некоторых частях орр. 23 и 24. Новые композиционные принципы Шёнберга были провозглашены Э. Штайном в 1924—1925 годах. Развитие система Шёнберга получила в трудах более поздних теоретиков — Й. Руфера, Х. Аймерта — автора первого учебника додекафонии, Р. Лейбовица, Э. Кшенека и др. Заметим, что в СССР додекафонная система Шёнберга была впервые упомянута А. Веприком, негативно оценившим ее как «теорию атонализма», проявление конструктивизма и «поворот к схоластике старо-нидерландской школы», выражающих смятение, царящее среди мелкой буржуазии на Западе².

Таким образом, ни о каком знакомстве Рославца с принципами классической додекафонии говорить не приходится. Характерно, что имена А. Шёнберга и Э. Штайна не фигурируют в его специальных теоретических разработках. На Рославца не могла повлиять и теория Й. М. Хауэра, шедшего к двенадцатитоновой технике самостоятельным путем и предложившего альтернативную теорию тропов, оформленную в трактате 1925—1926 года³. Рославец сформулировал основные принципы «новой системы организации звука» до публикации первых известий о классической додекафонии и «теории тропов». Первое упоминание новой композиционной техники Рославца относится к 1915-му — в нем композитор еще не пользуется понятием «синтетаккорд», однако достаточно полно освещает основы своей системы⁴. В автобиографической заметке Рославец утверждал, что «новая система организации звука» складывалась в 1913—1919 годах. Однако опыты Рославца, относящиеся к его консерваторским годам, показывают, что формированию системы

¹ Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 136.

² Веприк А. Об атонализме // Пролетарский музыкант. 1931. № 5. С. 36-37.

³ Hauer J. Zwölftontechnik. Wien, 1926.

⁴ Рославца Н. Дружественный ответ Арс. Авраамову // Музыка. 1915. № 219. С. 256—257.

предшествовала подготовительная стадия, упоминаемая в автобиографии композитора¹.

В законченном виде техника синтетаккорда была применена композитором в «Трех» и «Четырех сочинениях для голоса и фортепиано», а также в Ноктюрне-квинтете, Первой скрипичной сонате и других композициях 1913—1914-го. Дальнейшая теоретическая разработка системы относится к 1920-м годам (среди наиболее значительных материалов, сохранившихся в архиве, выделяются работы 1926—1927 годов²) — в это время конкретизировались и применялись в педагогической практике высказанные ранее и уже примененные на практике принципы, а также разрабатывались новые идеи.

Рассматривая вопрос о приоритете Рославца, необходимо помнить о своеобразии созданной им «новой системы организации звука». Подчеркнем, что речь идет о самостоятельной, завершенной и оформленной системе, к которой не подходят такие характеристики, как «формы, предваряющие додекафонию». Принципы действия синтетаккорда сходны с серией — его действие распространяется и на горизонталь, и на вертикаль. Однако, в отличие от классических серий, синтетаккорды Рославца не обязательно состоят из 12 звуков: число звуков избирается индивидуально для каждого сочинения и колеблется, как правило, от шести до восьми. Активно прибегая к полифоническим методам организации ткани, Рославец безусловно ориентировался не столько на опыты своих зарубежных коллег, сколько на фундаментальную отечественную традицию, переданную ему в консерваторские годы. Уместно напомнить здесь также о гениальном прогнозе С. И. Танеева, задолго до западно-европейских теоретиков высказавшего мысль о том, что именно контрапункт возьмет на себя главные конструктивные функции в музыке будущего после распада классической системы³.

Особый вопрос составляет то, что и Рославец, и Шёнберг, и Веберн, и Берг, и Барток, и некоторые другие композиторы в 1910-е годы, ощущая кризис звуковысотной системы и необходимость нового закона, искали пути преодоления «свободной атональности». Возможности, найденные этими художниками, в дальнейшем сложились в самостоятельные художественные системы. В этом случае можно говорить о движении по сходному пути. При этом показательно то, что Рославец в дальнейшем отрицал экспрессионизм, — вероятно, именно эта стилиевая доминанта творчества Шёнберга до 1912 года — времени, когда Рославец впервые услышал его музыку, — оказалась для него неприем-

¹ Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 133—136.

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Необходимо отметить то, что архив композитора сохранился не полностью, — вероятно, пропали не только некоторые композиции, но и теоретические работы.

³ *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1909. Вступление.

лемой. Шёнберг олицетворял для Рославца произвол — иной, чем у Дебюсси и других «анархистов», но все-таки произвол и неорганичность. То, что и как Рославец описывает и оценивает в музыке Шёнберга, свидетельствует о полемике со «свободной атональностью», доказывая в очередной раз незнание им принципов додекафонии, изложенных в середине 1920-х годов. В то время, как другие композиторы искали новые формы композиционной организации, преодолевающие «хаос» свободной атональности, Рославец уже нашел систему и претворял с 1913 года ее принципы с железной последовательностью, отмеченной уже в первом критическом отзыве Н. Мяковского.

Наконец, необходимо разобраться в эстетических предпосылках, повлиявших на формирование системы Рославца: круг исканий композитора был во многом предопределен общей историко-культурной ориентацией, сложившейся в России в 1910—1920-е годы. Самобытность и независимость русской традиции «философского авангарда» сказала здесь с особой силой.

«Аналитическое искусство»

В разных видах искусства возникла потребность в «новом законе». «Новая система организации звука» сформировалась в условиях, породивших абстрактное искусство, «беспредметность» и «аналитическое искусство» в живописи.

В поисках объективных источников прекрасного складывалось целое художественное направление. Чрезвычайно интересен путь, пройденный Василием Кандинским. Связи этого художника с Шёнбергом широко известны; с Рославцем — практически нет. Сопоставим некоторые факты. Организовав «Новое мюнхенское объединение», Кандинский приглашает участвовать во второй его выставке (сентябрь 1910 года) Давида и Владимира Бурлюков — художников, близких Рославцу¹. В 1910-м состоялась первая выставка «Бубнового валета», в которой были представлены работы Д. И. В. Бурлюков, К. Малевича, А. Лентулова, а среди приглашенных мюнхенцев — В. Кандинского². В феврале 1912-го открылась вторая выставка объединения «Синий всадник», на которой из художников, непосредственно связанных с Рославцем, выставлялся Казимир Малевич. Четыре рассказа Кандинского были опубликованы в изданном в том же году сборнике футуристов «Пощечина обществу вкусу»³. И хотя Кандинский и выступил с протестом против этой публикации, осуществленной без его согласия, вероятно, что-то важное и родственное привлекло в его произведениях футуристов.

¹ См.: Василий Васильевич Кандинский. Каталог выставки. Л., 1989. С. 13.

² См.: *Коган Д.* Владимир Бехтеев. М., 1977. С. 28.

³ См.: Василий Васильевич Кандинский. Каталог выставки. С. 15.

Кроме того, необходимо учитывать и другие связи: до 1922 года Кандинский являлся одним из самых активных деятелей ИЗО Наркомпроса — в то же время в МУЗО НКП разворачивалась деятельность Рославца и других «современников». В 1921 году в основу деятельности РАХН, переименованной в 1925-м в ГАХН, были положены постулаты, разработанные Кандинским и касающиеся анализа элементов искусства. В то время, как Кандинский был вице-президентом РАХН, в работе ее правления активно участвовал Л. Сабанеев — в частности, он присутствовал на обсуждении проекта организации в Германии отделения РАХН¹. Налаживание зарубежных связей и деятельность, развернутая Кандинским и его сподвижниками, была во многом сходна с мероприятиями, организованными АСМ. Напомним, что и сам Рославец был непосредственно связан с РАХН/ГАХН — как один из лидеров АСМ, работавшей в рамках академии, — в числе прочего, в залах РАХН/ГАХН проходили концерты из его произведений или с участием композитора.

Еще более значительны аналогии, напрашивающиеся при сравнении теоретической деятельности этих мастеров. Сознательный искатель законов «новой красоты», Кандинский разрабатывал теорию «чисто живописных средств», искал объективных оснований прекрасного, элементы искусства — предметом анализа стали краска, форма, цвет, движение, ритм². Язык этого нового искусства должен был обладать научной точностью: по мысли Кандинского, «последним абстрактным выражением в каждом искусстве является число». В тезисах к докладу «План работы секции изобразительных искусств», прочитанном Кандинским 21 июля 1921 года, были предложены аналитический и синтетический методы изучения искусства³. Разработанный художником проект, обсуждавшийся всей академией, стал руководством для деятельности возглавляемого Кандинским направления⁴. Представляется возможным, что дебаты относительно аналитического и синтетического методов отразились на теоретической концепции Рославца, в которой эти понятия относились к основополагающим.

Сознательная аналитическая установка разделялась многими художниками начала XX века. Ценность исследовательского, дополняющего творческие эксперименты опыта отстаивал Валерий Брюсов, выступавший не только как поэт, но и как теоретик стиха⁵. Анализ слагаемых стиля, а также движения и жеста был произведен в исследованиях Андрея Белого⁶. Отчетливо аналитические стремления окра-

¹ Перцева Т. М. В. Кандинский и ГАХН // В. В. Кандинский. Каталог выставки. С. 56.

² *Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst.* Bern, 1962.

³ Перцева Т. М. Указ. соч. С. 59.

⁴ Василий Васильевич Кандинский. Каталог выставки. С. 63—65.

⁵ Брюсов В. Опыты по метрике и ритмике, эвфонии и созвучиям, по строфике и формам. Пг., 1918. Предисловие.

⁶ См.: Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1934.

шивали искания Камерного театра в период постановки «Адриенны де Лекуврер» и «Федры» — по мысли А. Таирова, образ складывался из первоначальных простейших эмоциональных элементов¹.

Выход к объективным основам искусства, к чистым формам, своеобразному пуризму намечался и в других направлениях изобразительного искусства. К наиболее оригинальным относится «лучизм» Михаила Ларионова — одного из родоначальников беспредметного искусства, также анализировавшего элементы живописи — «комбинацию цвета, его насыщенность, отношение цветовых масс, углубленность, фактуру»². Лучизм живописный имел отражение в поэзии — сходные идеи исповедовал Алексей Крученых³. Поэтический лучизм использовал свободное размещение букв, типографских знаков, отдельных слов и фраз, несущих зрительный образ стиха. Особый интерес представляли рукописные книги русских футуристов — А. Крученых, М. Ларионова, Д. Бурлюка и др. К опытам сближения живописного и поэтического «лучизма» относились и произведения В. Каменского, преобразовавшего стих в направлении синтеза с живописью и высвободившего абстрактные представления о пространстве, линии, непрерывности и дискретности, объемности и разреженности, сгущенности, цвете и свете, в которых обнаружилась значительная суггестивная сила. С этим полем исканий непосредственно соприкасался и Рославец.

Иной способ преображения реальности предлагал кубизм. Обосновывая собственные эксперименты, Аристарх Лентулов искал подтверждения методу кубизма у старых мастеров — они виделись ему как преобразователи реальности, исследователи новых возможностей форм и плоскости. Художник говорил:

«Да, я еще раз подтверждаю свою мысль о кубизации вещей. Пусть не удивляет вас, что, смотря на “Вечерю” Леонардо, я испытал это ощущение. Я радовался, и слезы восторга душили меня от полноты сознания, что сила впечатления от этой вещи обязана на 50 % кубистическому состоянию ее рельефа, с каким она выпирает из плоскости сцены. Если принять во внимание связь этих кубистических форм с подлинным реальным ощущением, т.е. не кубизм ради кубизма, а раскубление формы и плоскости, вызываемое действительными наблюдениями и вытекаемое логически верно. Тогда картина становится ясной, не требующей доказательств»⁴.

¹ Державин К. Книга о Камерном театре. Л., 1934. С. 112—114. Таиров (настоящая фамилия — Корнблит), Александр Яковлевич (1885—1960) — театральный режиссер, создатель Камерного театра в Москве.

² Ларионова М. Лучизм. М., 1913.

³ См.: Третьяков С. М. Бука русской литературы (Об Алексее Крученых). 1922.

⁴ Лентулова М. Указ. соч. С. 38.

Но вслед за «сочинением вещи», реальности, игрой с материалом, объемами, плоскостью, линиями — той стадией кубизма, которую Я. Тугенхольд назвал «эпикурейской», — наступал предел и начинался живописный «пуризм» или выход за пределы реальности, данной в непосредственном восприятии. Характерно, что

«в 1911 году Малевич и Андре Бретон признали “Мужчины с кларнетом” Пикассо “ключевым” произведением для будущего, заключающим в себе все, что, как оказалось, придет после 1915—1916 годов. “Пикассо достиг монументальности и динамического содержания только в ‘Мужчине с кларнетом’ — произведении настолько сильном, что само живописное начало в нем ступенькается. Динамический характер форм в этой картине знаменует собой последний момент кубизма, после чего дальнейшее динамическое развитие находит свое выражение в футуризме и супрематизме” (Малевич). “‘Мужчина с кларнетом’ является осязаемым доказательством того, что мы все еще пытаемся узнать, а именно — что наш дух упорно взывает о некоем будущем контингенте и что любой человек способен сопровождать неизменно прекрасную Алису в страну чудес” (Андре Бретон)»¹.

Выход к беспредметности открыл и супрематизм, провозглашенный в 1915 году Казимиром Малевичем. «Черный квадрат» — «нуль фом» олицетворял поворот к новому творчеству. Суть его виделась в творческом перевоссоздании реальности: как утверждалось в манифесте 1919 года,

«мы предлагаем освободить живопись от рабства перед готовыми формами действительности и сделать ее прежде всего искусством творческим, а не репродуктивным. Эстетическая ценность беспредметной картины в полноте ее живописного содержания. Навязчивость реальности стесняла творчество художника, и в результате здравый смысл торжествовал над свободной мечтой, а слабая мечта создавала беспринципные произведения искусства — ублюдки противоречивых мирозосерцаний»².

Иначе реализовал на кубизм Павел Филонов, искавший скрытой органики и противопоставивший изначально заданному «канону», предполагающему волевое, «предвзятое», по словам художника, отношение к форме, — познанный и выявленный «закон ее развития» (работа «Канон и закон», 1912)³. Описанный художником метод органического роста, вызревания произведения, подобный биологическому росту, противопоставленный механическому конструированию —

¹ Жиру М. Указ. соч. С. 42.

² Цит. по: 1920—1930. Живопись. С. 31.

³ Ковтун Е. Ф. Павел Николаевич Филонов. С. 28.

«организм» против «механизма», — оказался близким Хлебникову и повлиял на Заболоцкого. Открытая Филоновым «чистая эволюционирующая форма», основанная на законах внутреннего роста, органического становления, вызывает отчетливые ассоциации с ключевой для Веберна концепцией «прастарения», а также с проповедуемой Рославцем теорией своеобразного разрастания или «прорастания» синтет-аккорда, постепенно охватывающего художественное целое, все его уровни.

Неочевидные связи между такими разными системами, как «аналитическое искусство» Филонова и «новая система организация звука» Рославца были глубоко обоснованны. Известно, насколько глубоким было влияние Павла Филонова на Михаила Матюшина — художника, лично связанного с Рославцем: на стихи Елены Гуро, жены Матюшина, Рославец написал «Песенку Арлекина», а в письмах Казимира Малевича к Матюшину неоднократно упоминается композитор как близкий знакомый обоих.

«Аналитическое искусство», по мысли Филонова, было способно выявить неисчислимое множество свойств, в то время как другие системы схватывали лишь отдельные немногочисленные качества¹. Характерно и другое: хотя Филонов и противопоставлял себя всей современной живописи, по его мнению, «аналитическое искусство» повлияло на экспрессионизм и супрематизм². Перекресток истории и культуры породил многочисленные эхо и резонансы в творчестве.

¹ Ковтун Е. Ф. Павел Николаевич Филонов. С. 54.

² Там же. С. 106.

1907—1913—1919: становление «НОВОЙ СИСТЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ЗВУКА»

В опубликованной автобиографии Рославец точно описал движение от хаоса к закону, приведшее его от недовольства академической рутинной через «свободную атональность» к технике синтетаккорда. Все дальнейшее развитие «новой системы организации звука» было пронизано движением — доминировала идея органического роста, становления: от интуитивного постижения основ собственного стиля композитор постепенно перешел к их разработке и формулировке, а затем распространил действие его принципов на ритм, контрапункт, форму. Завершающей стадией явилось создание теории и новой педагогики.

Музыка консерваторских лет и периода кристаллизации «новой системы» — убедительное подтверждение описанного композитором перехода от традиционной школы к «беспорядку» и, наконец, — к «новой системе». Период выбора собственного стиля и установления правил, в свою очередь, был подчинен последовательному росту: вызревание стилевых зерен сменялось в нем организацией в достаточно жесткими законами, определяющими все уровни композиции, хаос свободной хроматики — космосом синтетаккорда. Однако найденные Рославцем новые принципы оказались внутренне неоднозначными, а действие синтетаккорда обнаруживало сходство с принципами нескольких систем: серийности, неомодалности и расширенной тональности.

Тенденции к эксперименту и стабилизации были также характерны для развития других выразительных средств — особенно важны открытия Рославца в области темброкрасочности, ритмики, музыкального времени и жанровой среды.

Рассмотрим основные этапы творческой эволюции в период формирования и кристаллизации «новой системы организации звука».

Ante lucem

Созданная летом 1907 года композиция «Rêverie» для скрипки и оркестра производит впечатление первой пробы сил в незнакомом составе. Это явно ученическая работа — даже почерк молодого композито-

ра не вполне уверен и тверд. Гармонический язык прост, развитие не выходит за рамки избранной тональности *c-moll*. Работая с новым для себя составом, композитор скорее следует установившимся академическим представлениям о симфоническом развитии, чем высказывает какие-либо собственные устремления. Отсюда — попытки динамизации, ориентация в развитии на кульминации, их соотнесение в форме. Однако, заботясь о насыщенном динамическом рельефе, превышая каждый раз достигнутый ранее уровень напряжения, композитор еще не владеет искусством подготовки и постепенного изживания кульминаций, — в композиции возникает заметный дисбаланс. Незрелость сказывается также в перегрузке ткани общими формами движения — тематическая насыщенность в «*Rêverie*» явно недостаточна.

При всей наивности письма, «*Rêverie*» обнаруживает некоторые тенденции, которые весьма плодотворно будут развиты композитором в дальнейшем. Прежде всего это особенности самого состава, в котором выделяются солирующая скрипка и характерная для зрелого стиля Рославца арфа; намечено, пока робко, присутствие ударной группы (литавры). Интересна также трактовка избранного материала — в оркестре отчетливо сказывается камерная тенденция и обнаруживается стремление дифференцировать голоса в оркестровой ткани. Наконец, сам жанровый облик произведения — мечтательно-задумчивый, романтически-поэзный — предвосхищает инструментальные решения Рославца в пору его близости к символизму. Но, хотя избранная модель одночастного симфонического произведения поэмого типа окажется в дальнейшем одной из важнейших для композитора — Рославец не раз обратится к ней в разных произведениях, — сам путь, избранный в «*Rêverie*» и явно напоминающий об академической традиции «московской школы», окажется тупиковым: Рославец откажется от него, приступив к поискам собственного стиля.

Явный шаг вперед демонстрирует Симфония *c-moll*, в которой сохранена тональность «*Rêverie*». Написанная в 1910 году, она демонстрирует уже гораздо большую уверенность в своих силах, достаточное владение оркестром. Композитор словно оказывается на распутье: отойдя от академической традиции и ориентируясь уже на скрябинские одночастные поэмы, он все еще остается пока в зависимости от языка той старой школы, от которого уже во многом готов отказаться. Композиционное решение — сонатно-циклическая одночастная форма, метод жанровой трансформации лейтмотивов и сами темы вызывают ассоциации с симфоническими произведениями Скрябина. Ориентация на Скрябина сказывается также в темповой организации симфонии Рославца — медленное вступление контрастирует основной частью, а противопоставление двух сфер — главно-связующей и побочно-заключительной — подчеркнуто сменой темпа: *Andante* в

Нотный пример 1

Симфония c-moll

Вступление

Tz-bell (B)
al
mf
dim.

Colli e Bassi
pp
cresc.

Главная партия

Allegro moderato

Vni I

Побочная партия

Andante

p

побочной усиливает в ней черты самостоятельной медленной части. Впрочем, подобная композиционная структура ко времени написания Симфонии Рославца достаточно стабилизировалась в рамках романтической традиции и развивалась многими современниками композитора разных поколений. Необычно общее решение симфонии как одночастной, ломающее каноны жанра.

Позднеромантическая лексика определяет облик тем — композитор опирается на протяженные мелодические линии, использует метод жанровой трансформации, подчиняя ему классическую мотивную работу. Основной интонационный комплекс задается уже во вступлении — лежащие в его основе мотивы раздумий и зова, напоминающие о Скрябине, прорастают в главных темах произведений (см. нотный пример 1).

Нотный пример 2

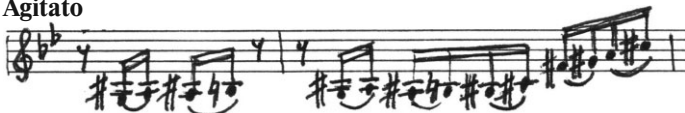
Симфония с-moll

Первый раздел разработки



Второй раздел разработки

Agitato



Третий раздел разработки

Semplice



Принцип сквозного развития лейтмотивов доминирует в разработке, три основных раздела которой демонстрируют новые модификации лейтмотивного комплекса (см. нотный пример 2).

Исходя из концепции романтической поэмы, композитор многое в ней корректирует. Так, весьма необычно тяготение к экстенсивному решению формы — все основные разделы заканчиваются спадом звучности и замедлением темпа или движения. Зона «медленной музыки» оказывается центральной в симфонии — здесь композитор намечает путь к медитативной статической композиции, развитой в более поздних сочинениях, — в некоторых из них Рославец применит остро экспериментальные формы. «Рассредоточенная медленная часть» охватывает вступление, побочную тему — центр тяжести экспозиции, усиленный весьма монументальной кульминацией, значительной «внутренней кодой» (от раздела *Lento*), приходящейся на заключительную партию.

Общее решение разработки вступает в противоречие с экстенсивным планом симфонии — начинаясь на тихом звучании, она приобретает затем характерные черты динамической середины, в которой

средствами нагнетания служат достаточно интенсивная мотивная работа, полифонические приемы развития, гармоническая неустойчивость. Подобная «раздвоенность» динамического и экстенсивно-статического планов подчеркиваются неоднозначным истолкованием кульминации: если первая волна развития завершается тихим звучанием, истаивающим в трелях, вибрирующей среде, то вторая волна увенчивается динамическим пиком, а перед третьей вершиной композитор вводит очередное замедление темпа. Отраженная в репризе сонатной формы, линия «тихой медленной музыки» завершается в коде симфонии. Прием «композиционного тормоза» — систематические замедления на гранях формы, а также экстенсивное решение — начало разделов на тихом звучании и спад звучности в их конце — рождают в симфонии «встречный ритм», противоречащий традиционным представлениям о сонатности. Особенно заметным подобное нарушение привычной композиционной логики становится в условиях достаточно конвенциональной, хотя и разнородной, интонационно—гармонической лексики.

Внутренняя раздвоенность формы зафиксирована в чрезвычайно индивидуализированных ремарках композитора, в свою очередь напоминающих о Скрябине («Intimo», «Pienamento», «Solennemente» и т. д.), в камерном прочтении оркестрового состава — симфония насыщена ансамблевыми и сольными эпизодами (особенно активна группа деревянных духовых, Рославец использует соло скрипки, виолончели и трубы), дифференцированно трактуется струнный квинтет. «Полифоничность» стиля сказывается в том, что Рославец, опираясь на лейтмотивы томления, зова, раздумья, мечты, полета, воли, достаточно устоявшиеся у Скрябина, выходит к совершенно индивидуальным тембровым решениям. Особенно выделяется в этом отношении раздел «Intimo» в экспозиции: ткань вибрирует, светится, заполнена мотивами-точками, тянущимися линиями и арабесками, темброво и артикуляционно дифференцирована (см. нотный пример 3).

Подобный интерес к разнородной полихромной звуковой среде предвещает выход к панмелодической и пантематической концепции симфонической поэмы «В часы Новолуния». И если в ранних произведениях Рославец постепенно приближается ко все более индивидуальным гармоническим структурам, постепенно отходя от классико—романтической аккордики и традиционных функциональных связей и подготавливая, тем самым, «новую систему организации звука», технику «синтетаккорда», то не менее интересен его путь к новой форме и звукокрасочности. Симфония c-moll оказывается одной из вех на этом пути — в ней возникает такое внутреннее противоречие между динамикой и статикой в композиции, что в дальнейшем композитору останется лишь развести эти начала до полярного контра-

ста. Предел статики будет достигнут в симфонической поэме «В часы Новолуния», предел динамики — в «Комсомолии». Наконец, если в раннем творчестве нащупывается путь к новым «гармониеформам», то одновременно разрабатываются и возможности тембра, краски, звукового колорита. Технику синтетаккорда, к которой композитор неизбежно придет в процессе разведки новой звуковой логики, справедливо сопоставляют с серийной композицией. Но никто еще не задумался над тем, что в начале века, постепенно преобразуя академическую традицию, Рославец взрывает само представление о звуке и завоевывает такие явления, которые в камерном составе аналогичны «Klangfarbenmelodie», а в оркестровом предвосхищают сонористику второй половины XX века, стирая грань между звуком и шумом.

Но пока Рославец платит дань школе, пробуя разные составы, формы и формулы. Произведения этой поры чрезвычайно пестры. Среди явно ученических работ, примыкающих к выполненным по классу форм у А. А. Ильинского, первая часть струнного квартета F-dur¹, «Менуэт» G-dur для струнного квартета (1907), «Серенада» D-dur для двух скрипок (1909), «Лирическая поэма» F-dur для скрипки и фортепиано, «Танцы белых дев» для виолончели и фортепиано (1912)². В некоторых из них заметны попытки расширить мажоро-минорную систему в сторону хроматики.

Из произведений, написанных в те годы, наибольший интерес представляют «Три поэмы для скрипки и фортепиано»³. В «Роёте doulougeux» композитор все еще склоняется к компромису — интенсивная хроматика замыкается в благополучные академические каденции. При этом индивидуализация ритмики — Рославец переходит к «плывущему» метру, снимает ощущение сильной доли, окончательно разрушая и без того размытый в переменном размере такт, — декоративная проработка ткани и острота созвучий — все это свидетельствует о становлении нового стиля (см. нотный пример 4).

В пряных звучаниях и орнаментальном решении ткани двух остальных поэм отзывается стилистика позднего Скрябина; в миниатюрах Рославца явно слышны отзвуки характерных мотивов томления, волны и полета.

Несколько проще — «Романс» и «Арабески» для скрипки и фортепиано, однако фигурационное письмо, сплетение линий и красочность гармонических пятен, а также явная тенденция к эмансипации доминанты связывают Рославца с эстетикой и поэтикой символизма и модерна и предвещают выход к системе «синтетаккорда»⁴.

¹ ГЦММК. Ф. 373. Ед. хр. 2.

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 17, 19, 26, 21.

³ Там же. Ед. хр. 20.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 20.

Нотный пример 4

«Poème douloureux»

Lento

The musical score for 'Poème douloureux' is written for piano and violin. The tempo is marked 'Lento'. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The score shows a complex chromatic progression with various accidentals and dynamics. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and later moves to a fortissimo (*pp*) dynamic. The violin part features triplets and other rhythmic patterns. The key signature changes from C major to B-flat major and then to A-flat major.

Нотный пример 5

The musical score for 'Poème douloureux' shows a chromatic scale in the violin part. The notes are numbered 1 through 11, indicating a sequence of 11 notes. The scale starts on a G4 and moves chromatically up to a G5. The key signature is B-flat major. The score includes various accidentals and a triplet at the end.

В тот же круг входят «Rêverie» C-dur (1908), «Morgenstimmung» B-dur (1907), «Элегия» g-moll, «Серенада» G-dur (1908) для скрипки и фортепиано¹. Особое пристрастие к скрипке композитор сохранит на всем протяжении своего творческого пути. В некоторых случаях достаточно простые по тонально-гармоническому, жанровому и фактурному решению, эти пьесы расцвечены хроматическими инкрустациями.

Интенсивные поиски в сфере хроматики отчетливо сказываются в набросках к ранней скрипичной сонате, хранящихся в архиве². Сохраняя тональную основу, композитор насыщает одну из тем неаккордовыми звуками, приближаясь к двенадцатизвучному комплексу, рассредоточенному по горизонтали. В этой теме преобладают центробежные тенденции — остов *c—moll* намечен в ней условно, почти не воспринимается в рассредоточенном, расплывленном виде (см. нотный пример 5).

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 18.

² Там же.

Нелишне отметить тяготение Рославца к определенным жанрам, обнаруживающееся уже в раннем периоде творчества, — композитор сознает две композиции под названием «Rêverie» для разных составов — скрипки с оркестром и скрипки с фортепиано.

Трудно сказать, каков был замысел композиции «Ave Maria» для хора a cappella на слова Эллиса, от которой уцелела лишь одна партия, — однако очевидно что композитор не переступил в ней тональной черты¹.

В период, предварявший создание «новой системы организации звука», Рославцем были написаны также вокальные миниатюры, предвосхищающие мистерию «Небо и земля»². Среди них встречаются очень простые по языку — таковы романсы на слова К. Бальмонта «Зарница» и «Цветок» (1909). Судя по указаниям в рукописи, они задумывались как цикл. Выдержанные в речитативном стиле, романсы не выходят за рамки традиционной тональности. Композитор еще недостаточно владеет фортепианными ресурсами — фактура и регистровка этих миниатюр довольно однообразны.

Значительно большее приближение к индивидуальной системе демонстрирует романс «Морана» («Поля вечерние») на слова К. Бальмонта — Рославец находит в нем микроячейку-клетку и варьирует ее в процессе развития. Хотя эти приемы довольно наивны и их применение пока механично, композитор отходит в романсе от традиционного мажоро-минора, избирая увеличенный лад (см. нотный пример б).

Именно звукокрассочные комплексы, изыскиваемые в рамках целотонных созвучий, станут в дальнейшем «визитной карточкой» гармонического стиля Рославца. Это отчетливо осознавал и сам композитор, подчеркивавший опору на уменьшенное трезвучие у Шёнберга и на увеличенное — в собственном творчестве³.

Среди романсов, датируемых по пометкам на полях рукописи 1910—1911 годами, выделяется миниатюрный цикл на стихи Вячеслава Иванова и Александра Блока. В первом романсе — «Лебеди» — обнаруживаются некоторые свойства, постепенно становящиеся характерным отличием вокальной лирики Рославца, — преобладающая речитативность, гибкость и прихотливость мелодического и фактурного плетения, декоративность, присущие модерну. При этом композитор явно выходит за рамки доступных ему средств и даже нотации, вводя индивидуальные обозначения. Достаточно необычна избранная Рославцем тактовая система — размер 15/8 (см. нотный пример 7).

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 94. Эллис (настоящее имя — Лев Львович Кобылинский) (1879—1947) — поэт и критик, один из основателей символистского кружка «Аргonautы» (1903) в Москве. С 1911 года жил за границей.

² Там же. Ед. хр. 47.

³ Там же. Ед. хр. 6. Л. 25.

Нотный пример 6

«Морана» («Поля вечерние»)

Нотный пример 7

«Лебеди»

*) Ноты со знаком ||o|| оставить звучать на весь такт

Эксперимент со звуковысотной организацией постепенно высвобождает композитора из оков мажоро-минорной системы — Рославец переходит к индивидуализированным созвучиям, опирающимся на целотоновость. При этом контуры избранного лада оказываются замаскированными, в отличие от ранних композиций, в которых они достаточно ясно прослушивались. Одновременно совершаются изменения в форме — вуалируется реприза, непрерывный рост и становление становятся все более ощутимыми. В цикле на стихи Вяч. Иванова и А. Блока Рославец полностью отказывается от трезвучия. По сути дела, он вплотную приближается к технике синтетаккорда — примененные созвучие можно назвать «ранними формами синтетаккорда». Достаточно сравнить приведенный в нотном примере 8 фрагмент с окончанием романса, где возвращается исходное созвучие.

В романсе на слова А. Блока «Я сегодня не помню, что было вчера» действие ранних форм синтетаккорда распространяется и на вертикаль, и

Нотный пример 8

«Лебеди»



на горизонталь: звучащее в начале семизвучие аналогично синтетаккорду, в следующем такте дается его развертка в партии солиста и фортепиано. С 7-го такта звучит повторение исходного построения в транспозиции от *e*. Озвучивая стихотворение Блока, Рославец вновь опирается на индивидуальный звуковой комплекс, созданный на основе увеличенного лада.

Композитор несколько не преувеличивал, утверждая, что постепенно нащупал в хаосе звуков наиболее характерные для себя гармонические структуры¹. Его раннее творчество отличают поиск и отбор — опора на увеличенный лад и последовательная индивидуализация возникающих созвучий. В дальнейшем сходные по сонорике синтетаккорды будут использованы в композициях «Волково кладбище» и «Кук» из цикла «Четыре сочинения для пения и фортепиано» — своеобразных вариациях на тритон.

В ранних вокальных миниатюрах Рославец порой отказывается и от традиционных жанровых обозначений «песня» и «романс»; следующий шаг приведет его к концепции «Opus-Musik» — системе «compositions», «сочинений» для разных составов. Наконец, заметно преобладание медленных состояний, тихой, сосредоточенной и углубленной лирики, типичны и образы произведений — декоративные, порой изысканные, предполагающие не столько передачу эмоций, сколько их изображение и стилизацию.

К миниатюрам на стихи Вяч. Иванова и А. Блока примыкают романсы на стихи Н. Гумилева «Беатриче», частично сохранившийся (или реализованный) цикл на стихи А. Белого, М. Волошина, А. Блока и Н. Гумилева (в рукописи отсутствует обещанный в заголовке № 1 — «Осень» на стихи А. Белого)². Созданные в 1910—1911 годах, они менее радикальны по гармоническому языку и колеблются между расширенной тональностью и атональной организацией, испытанными в стихотворении Баль-

¹ Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 133—134.

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 48. Волошин (Кириенко-Волошин), Максимилиан Александрович (1877—1932) — поэт, художник, теоретик искусства. Был близок символизму.

монта «Морана» и цикле на слова Вяч. Иванова и А. Блока. Фактурное узорочье, все более декоративное истолкование фортепиано и образная система объединяют все эти достаточно разные произведения на стихи поэтов-символистов и акмеистов. До «новой системы организации звука» — всего лишь шаг, но чтобы сделать его, потребуются время.

«Небо и Земля»

К 1912 году творчество Рославца предвещает перелом от «старого» к «новому», готовящийся в его стиле, и сам дух времени «итогов и канунов», пронизывающий культуру. Мистерия «Небо и земля» запечатлевает предчувствия, ожидания и пророчества, оказываясь рубежным в творческой эволюции композитора и репрезентативным для искусства того времени. Катастрофичность сознания сказывается в сюжетной основе — композитор обращается к байроновской версии легенды о всемирном потопе. Рославца неизбежно должен был привлечь символизм как необходимость «выразить новое содержание жизни» и одновременно — как «ощущение конца»¹. Символизм олицетворял тягу к соборности, утраченной цельности, стремление к воссозданию разрушенных связей, передавал «мечту о гармонии», «жажду грезы, эмоций и поэзии», какой она представлялась поэтам и художникам. Одновременно символизм усилил до предела ощущение итогов и канунов — достаточно вспомнить «Петербург» А. Белого, с которым переключались произведения других художников — «Метель» Г. Чулкова с ее «сатанинским маскарадом» и др.; катастрофичность сознания в преддверии Первой мировой войны и позже отзывалась в русской культуре — назовем «Поэму без героя» А. Ахматовой, воссоздающую «адскую аркеллиаду» Петербурга 1913 года². Мистерия «Небо и Земля» вписывается в эту традицию, отражая именно символизм, невзирая на то, что в 1910-м тот, по словам А. Блока, переживал острый кризис. Символизм после символизма — так можно определить образный строй мистерии Рославца, символизм как содержание — вне хронологии.

Подобная двойственность содержательного плана — столкновение «конца» и «начала», сформулированная Брюсовым, — сказалась в языке мистерии Рославца, в стилистике этого произведения, написанного в «смешанной технике». Сохранился полный клави́р мистерии и партитура второй и третьей сцен³. В произведении причудли-

¹ Брюсов В. Дневники. М., 1927. С. 13.

² Чулков, Георгий Иванович (1879—1939) — поэт, писатель и критик. Ахматова (настоящая фамилия — Горенко), Анна Андреевна (1889—1966) — поэт, переводчик. В молодости принадлежала к кружку акмеистов.

³ Клави́р хранится в РГАЛИ (ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 49); партитура второй и третьей сцен — в ГЦММК (ф. 373, ед. хр. 14).

во переплетается манера ученика и мастера. Некоторое однообразие интонационной сферы, сплошного декламационного речитативного стиля контрастирует тщательно выверенной драматургии, строгой архитектонике, владению крупной формой.

Рославец последовательно применяет в мистерии систему лейтмотивов, отчетливо напоминающую о Скрябине: лейтмотивы запечатлевают основные образные сферы, развитие действия и его символическое истолкование. Усваивая высокую лексику романтического стиля Байрона, композитор переосмысляет ее в символическом ключе, усиливая мотивы предчувствия, ожидания, катастрофы.

Единая образная шкала задается уже в самом начале первой сцены. Тайнственные зовы, заклинания, призывы пронизывают всю ткань. Безмолвие, молчание передаются медленным темпом и движением, тихой звучностью. Атмосфера ожидания подчеркивается остродиссонантной вертикалью — доминируют краска увеличенного трезвучия, заостренная интервалика (см. нотный пример 9).

Эти мотивы, олицетворяющие стихийные силы, дополняются темой раздумий — размышляющие, испытывающие сомнение герои появляются на сцене, усиливая общее сумрачное настроение, предчувствие катастрофы.

Начальному образному комплексу подчинено основное действие — ничто не нарушает ситуацию безмолвия и ожидания. Некоторый контраст вносит эпизод полета, в котором выделяются звукописные детали, напоминающие лейтмотивы-символы Скрябина и романтические традиции передачи движения.

Лейтмотивы призыва сопровождают Азу и Аголибаму и противостоящих им Ирада и Иафета — в эпизоде, посвященном этим героям, кристаллизуется тема скорби, предвещающая тематизм заключительной фуги (см. нотный пример 10).

Следующий затем эпизод Ноя и Сима развивает сложившийся образно-интонационный комплекс. Уравновешенность сцене придает заключение, корреспондирующее вступительному *Lento*.

Вторая сцена позволяет судить о трактовке Рославцем оркестрового состава, которую отличает тяготение к ансамблевому и сольному его прочтению (особенно выделяются соло виолончели, активная медь, *divisi* альтов), темброкрасочности. Новаторское тембровое решение составляет разительный контраст оперным штампам: демоническая фантастика (хор Духов Земли, «глухие звуки», «хохот» и т. п.) выдержана в традициях романтической оперы с неизбежными уменьшенными септаккордами и мелодекламацией. Как указывалось, конфликт достаточно избитых средств и новаторской звуковысотной организации возникает уже в первой сцене, в которой тональные фрагменты чередуются с атональными или выдержанными в системе увеличенного

Нотный пример 9

«Небо и Земля»



Нотный пример 10

«Небо и Земля»



Нотный пример 11

«Небо и Земля»

Musical score for Example 11, including a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The score is written on three staves: a vocal line on a treble clef staff, and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The vocal line includes the lyrics: "Где бы ни был ты, о, Са-ми-а-за мой, па-". The piano accompaniment provides harmonic support with chords and single notes.

лада. В начальной сцене складывается и внутреннее противоречие в решении отдельных эпизодов — особенно показателен в этом отношении монолог Аголибамы, в котором «старая тональность» преобразуется под воздействием «импрессионистских» параллелизмов, расцветивающих мелодический контур (см. нотный пример 11).

Нотный пример 12

«Небо и Земля» Хор смертных

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is labeled 'T.' (Soprano) and the bottom staff is labeled 'B.' (Bass). The Soprano part features a melodic line with a dashed line labeled 'A' below it. The Bass part features a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

Зем-ля и не-бе-са в од-но со-е-ди-лись, Ие-

Handwritten musical notation for the second system. The top staff is labeled 'T.' (Soprano) and the bottom staff is labeled 'B.' (Bass). The Soprano part continues the melodic line. The Bass part continues the rhythmic accompaniment. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

го-ва, по-ща-ди! Ие-го-ва

Вторая сцена выделяется своей пестротой и неоднозначностью в и без того неоднородном стилистическом контексте мистерии. Срыв в оперные штампы болезненно сказывается на композиционном уровне. Лучшие эпизоды во второй сцене связаны с повторяющейся ситуацией прощания (прощание Азы с Азасилом, Рафаила с землей) — мотив ожидания воспринимается в них как предвестие грядущей катастрофы.

Начало третьей сцены предвещает тембровое решение некоторых эпизодов симфонической поэмы «В часы Новолуния» — особенно интересно красочное истолкование деревянных духовых, валторн, литавр и струнных. Хотя Рославец и в этой сцене не свободен от трафаретов романтической оперы в изображении бушующей стихии, драматургический процесс здесь поглощает отдельные детали. Неуклонное нагнетание напряжения подводит к кульминации-развязке — слово-тему произведения возвещает хор смертных, исполняющий двойную фугу (см. нотный пример 12).

Излюбленный Рославцем в ранний период его творчества тональный контекст (с-moll) преобразован под воздействием хроматики. Заключение, содержащее основные мотивы произведения, приводит

их к интонационному синтезу, в котором доминирует лейтмотив зова. Повисающая в конце «тема ожидания» противоречит искусственному разрешению гармонического напряжения — заключительный C-dur воспринимается как инородное тело. Образный диссонанс, запечатленный в темах и гармонии мистерии Рославца, остается в памяти — пока композитору удастся снять конфликт чисто внешним путем.

«В часы Новолуния»

Если мистерия «Небо и Земля» олицетворяла некий композиционный предел, стремление вырваться из пут академических правил, а старое и новое переплетались в концепции произведения и взаимодействовали во всех выразительных средствах, то симфоническая поэма «В часы Новолуния» — образец экспериментального творчества Рославца. Это произведение занимает особое место в эволюции композитора: связанная с «атмосферой ожидания», с мотивами—символами, ощутимыми в ранних романах и мистерии, поэма доводит их до логического предела и отрицания. Симфоническая поэма «В часы Новолуния» во многом гораздо более радикальна, чем камерные сочинения, созданные Рославцем в 1910-е годы и предвещающие чеканные, литые формы новой академической традиции, к которой Рославец закономерно придет в 1920-е годы. «В часы Новолуния» — образец эксперимента в чистом виде: новаторство Рославца проявляется в концепционном плане, в образно—выразительной сфере и языке. Эти особенности позволяют предположительно датировать композицию 1912—1913-м годом.

В уцелевшем черновике партитуры (без заголовка «В часы Новолуния») отсутствует конец. Основной материал представляет почти полный комплект оркестровых партий — двух флейт, двух гобоев, английского рожка, двух кларнетов, бас-кларнета, двух фаготов, четырех валторн, частично — первого тромбона, арфы, струнных; утрачены партии флейты пикколо, трех труб, второго и третьего тромбона, тубы ударных, челести¹. На основе сохранившихся оркестровых партий, дополненных материалами черной партитуры, в 1988—1989 годах автором этих строк была осуществлена реконструкция и редакция произведения. Согласно этой реконструкции симфоническая поэма «В часы Новолуния» была впервые исполнена симфоническим оркестром Радио Саарбрюкена под управлением Хайнца Холлигера 14 июня 1990 года (см. илл. 24).

Понятие «Новолуние» и, соответственно, поэма Рославца приобрели в последнее десятилетие культовый статус: название «В часы

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 3, 4.

Новолуния» носила музыкально-визуальная инсценировка Эберхарда Клоке, осуществленная летом 2000 года в Германии в рамках ЭКСПО 2000; под программным подзаголовком «Новолуние» прошли концерты Базельской симфонии под управлением Фабриче Боллона (21—23 марта 2009-го, Базель, Женева, Цюрих), в которых была исполнена поэма Рославца. Не обошел вниманием творчество композитора и скандально знаменитый пиратский портал «Pirate Bay», предлагавший пользователям несколько произведений Рославца, в том числе и вышеупомянутое исполнение поэмы «В часы Новолуния» под управлением Х. Холлигера.

По нашему убеждению, поэма «В часы Новолуния» связана с творчеством Жюль Лафорга. Тема луны пронизывает все творчество этого поэта, о чем свидетельствуют его стихотворения, опубликованные в России в первые десятилетия XX века, — «Жалоба провинциальной луне», «Литания новолуния», «Переклички нескольких Пьеро», «Лунное соло» и др.¹ С творчеством Лафорга русского читателя впервые познакомили В. Брюсов и М. Кузмин. Но весьма вероятно, что Рославец самостоятельно изучал его стихи в подлиннике. Так или иначе, творчество Лафорга оказало на композитора значительное влияние — позже Рославец обратился к нему в симфонической поэме «На смерть земли» (утрачена).

Исходный пункт концепции Рославца — идея скрябинской монотематической композиции, символистской драмы в духе «Поэмы экстаза» и «Прометей». Основной контур подчинен волновой организации, для которой характерно последовательное превышение достигнутого кульминационного уровня, наращивание напряжения вплоть до коды. Воспроизводя схему скрябинской поэмы, Рославец радикально ее переосмысливает: опираясь на принципиально отличный от скрябинского тематизм, отказываясь от установившихся приемов динамики формы, композитор открывает основы статической композиции, выходит к последовательному применению тембро-красочности, ансамблевому и сольному прочтению оркестрового состава. Главной композиционной единицей становятся тембр и артикуляционная краска. Парадоксальным образом композиция 1910-х годов предвосхищает и сонористику, и пуантилизм.

Новая оркестровая концепция Рославца основана на уравнивании в правах всех групп избранного состава — композитор решает оркестровое целое как огромный организм, состоящий из разноокрашенных, внутренне подвижных звуковых клеток. Интенсивное движение объединяет это органическое целое, однако изменения в темброво-

¹ Французские лирики XIX века. Переводы в стихах и библиографические примечания Валерия Брюсова. СПб., 1909; Ж. Лафорг. Феерический собор. Вступительная статья, переводы, примечания и библиография Валерия Брюсова, Н. Львовой, В. Шершеневича. М., 1914.

оркестровой организации сказываются исподволь: проявляясь поначалу на микроуровне, постепенное внутреннее варьирование преобразует исходный материал, перерастая в новое качество. Огромное оркестровое полотно, наполненное внутренне независимыми и относительно законченными, но сообщающимися, реагирующими друг на друга клетками, напоминает опыты «аналитической живописи» Филонова, призывавшего к воссозданию биологического роста в живописи и выращивавшего каждый «атом» органического целого. Решение, найденное Рославцем, отличают декоративная красочность и тематическая наполненность — избранный состав состоит из множества голосов, каждый из которых предстает как носитель индивидуального тематизма и самостоятельной краски, подчиненных концепции вызревания, непрерывного роста, продвижения основной идеи, не дробящейся, не делящейся на стадии, а претерпевающей внутреннее становление, непрерывный метаморфозис.

Подобная концепция разделялась в своих основах многими современниками Рославца. Подтверждением может служить «реакция на импрессионизм», характерная для разных художников. Живопись французских мастеров, известных московскому зрителю в первую очередь по щукинскому собранию, привлекала, по замечанию Г. Пospelова, «прежде всего как образец живописной фактуры» — именно здесь коренился переворот в осознании пространства картины. По словам исследователя,

«здание живописной фактуры, своего рода зрительно ошупываемое тело или рельеф картины более всего и волновали художников новейшей формации. Это и был один из подходов к собственному пространству живописи, ради которой поздний Моне пожертвовал пространством изображения»¹.

Гениально запечатлел внутреннее живописное движение в «Соборах» Моне из щукинской коллекции Николай Бурлюк в 1912 году:

«Здесь близко под стеклом росли мхи, нежно окрашенные тонко оранжевыми, лиловатыми, желтоватыми тонами, казалось — и было на самом деле — краска имела корни своих ниточек — они тянулись вверх от полотна»².

Именно внутренний рост и движение определяли новую пространственную концепцию:

¹ *Пospelов Г. О движении и пространстве у Сезанна // Импрессионисты. Их современники. Их соратники. М., 1976. С. 118—119.*

² Там же. С. 118.

«...Московские живописцы замечали и другой оттенок фактуры Моне. Они воспринимали ее как нечто органически растущее (“Здесь близко под стеклом росли мхи”, “краска имела корни своих ниточек”). Любопытно, что и К. Малевич, говоря об этих же картинах, употребил совершенно то же выражение, причем очень настойчиво, повторяя его раз за разом. По его словам, цветные пятна у Моне “шевелятся, растут бесконечно”. “Весь упор Моне сведен к тому, чтобы вырастить живопись, растущую на стенах соборов”. Фактура “Собора вечером” действительно как бы слоится на глазах у зрителя. Она ощутимо “растет”, напластовывая, вытягивая, наращивая мазок за мазком. Художники XX века очень зорко улавливали здесь возникающее собственное движение живописи, для которого Моне пожертвовал к 90-м годам избранным движением света и световоздушной среды»¹.

Сходные процессы происходили в музыкальном искусстве — достаточно сопоставить становление концепции «новой системы организации звука» у Рославца и додекафонной серийности у Веберна, опиравшегося на натурфилософскую концепцию «прарастения» Гёте. Характерно, что именно в поиске внутренней органики, живого, а не механического роста, вырастает изображение движения в нескольких течениях новой музыки и живописи. Здесь обнаруживается важное различие русского и итальянского футуризма. Если в манифесте 1909 года Маринетти утверждал красоту «всесокрушающего движения» в поэзии, а в 1910-м аналогичные идеи по отношению к изобразительному искусству высказывали Боччони, Карра, Северини, то русские художники пошли по иному пути. Независимость от Запада провозглашалась с самого начала и в манифестах, и в творчестве Хлебникова и Филонова, Рославца и Лурье. Проблема «органического развития и роста музыкальных произведений» была детально рассмотрена в работе А. Лурье 1922 года — задолго до «энергетических» штудий Асафьева².

Концепция органического роста, внутреннего движения, столь сильно отозвавшаяся в работах разных мастеров 1910-х годов, определила решение симфонической поэмы «В часы Новолуния». Срастание тематизма и краски, внимание к микроизменениям, сказывающимся в процессе становления основной идеи, подготовили радикальный переворот в композиционной технике и средствах выразительности. В симфонической поэме Рославца стерта грань между фактурой, гармонией и тематизмом — в результате возникает единая темброкрасочная среда, в которой все изменения тембра сказываются на тематизме, а основными факторами формообразования становятся изменения плотности, сплетения линий и пятен, тембровые модуляции. Заявленная в полной мере в

¹ Там же. С. 119.

² Лурье А. Голос поэта (Пушкин) // Орфей. Кн. 1. Пб., 1922. С. 35—61.

симфонической поэме Рославца, новаторская звукоокрасочная концепция оставалась долгое время совершенно неизвестной — так же, как и радикальное преобразование звуковой среды и выход к пространственно—временной композиции. В значительной мере эксперимент 1912—1913 годов сравним с сонористическими композициями 1960-х, сформировавшими самостоятельное направление в музыке второй половины XX века, а к симфонической поэме Рославца вполне применимы описания музыкальной статики «неопрессионизма», получившие законченное концептуальное выражение в «микрополифонии» Д. Лигети.

В своей поэме Рославец обнаруживает новое осознание тематизма, выходя к пантематическому, панмелодическому решению. Все в ткани тематично, а избранный материал порывает с классическими представлениями о выразительных средствах. Тематичны фактура и тембр — их преобразования столь же значимы в форме, сколь и собственно «тематические» элементы — здесь Рославец открывает микромир, обращаясь к мотивам-точкам, пятнам, аккордам, трелям, фактурным фигурам (см. нотный пример 13).

Масштабы тематической единицы не превышают фразы. Опора на микротематизм знаменует, в сущности, выход к пуантилистическим идеям, при этом статическая композиция не замыкается сама на себя, ткань не становится вязкой и неподвижной — она наполнена самостоятельными живыми, подвижными «клетками».

В микротематизме симфонической поэмы «В часы Новолуния» нетрудно уловить сходство с мотивами-символами Скрябина (мотивы зова, томления, полета, заклинания), однако все они поглощены красочной тканью, растворены в ней.

Красочно-декоративно и функционально-тематично решаются проблемы агогики и артикуляции — композитор и здесь опирается на идею бесконечного метаморфозиса, органического роста, выстраивая прихотливое целое из темброб звуковых и артикуляционных «клеток» *con sordini, senza sordini, pizzicato, sul ponticello*, глиссандо, флажолетов. Особенно выделяется «флажолетная зона» внутри третьей волны развития (перед ц. 15 и далее), где композитор постепенно переходит от растворенных тематических элементов к краске как таковой.

Кроме того, тембр служит драматургическим сигналом, оповещая о переходе к новой стадии — часто на грани формы, в начале новой волны развития, вводится тембровый знак: например, звучание там-тама перед ц. 19 предвещает начало пятой фазы действия, в которой ударные доводят свою активность до предела.

Чуткость к краске сказывается в расслоении составов — от ансамблевого музицирования до сольного. Предельно дифференцированно трактуются струнные — в виртуозно-сольном ключе истолкованы все партии этой группы, вплоть до контрабасов. Чрезвычайно развиты и

подвижны партии деревянных и медных духовых (особенно валторн и труб), самостоятельная роль отведена ударным — литаврам, там-таму. Тематически истолкован излюбленный Рославцем тембр арфы — ее функция многозначна и не сводится к орнаментально-декоративной роли. Тембровое расслоение усиливается принципиальной переменностью функций голосов — ансамблевая и сольная логика дополняют друг друга, каждый инструмент может превратиться в любой момент из основного в подчиненный, фоновый и наоборот. Исчезают барьеры между тембрами — Рославец предпочитает мягкие наплывы изолированным краскам, использует нетрадиционные сочетания тембров и отказывается от традиционной оркестровой иерархии.

Сочинение тембра, звука и краски сопровождается сочинением формы. Композитор применяет новаторское решение, сращивая форму с драматургией — можно говорить о прочтении композиции по драматургическому принципу и выделить шесть зон (волн или фаз) в развитии сквозного микротематического комплекса. Следы скрябинской поэчности прослеживаются в темповой и динамической организации — от *Lento* к заключительному *Presto*, от предельно тихого звучания на грани с тишиной к итоговому фортиссимо. Отказываясь от репризы/коды, доводя звучания до максимума и внезапного обрыва, Рославец новаторски применяет в симфонической поэме «В часы Новолуния» открытую форму, выстроенную по принципу *crescendo*.

Уникальность концепции Рославца связана и с тем, что интонация «ожидания», столь значимая для раннего периода его творчества, подобна слово-теме: изменения, происходящие на микроуровне, не затрагивают качества — все, что совершается в музыке, подчинено одному состоянию. Преобладание тихой звучности (*p* и *pp*), медленных и сверхмедленных темпов, особенности звукоокрасочной композиции, индивидуальная трактовка формы, противоречащая классическим канонам, — в симфонической поэме Рославец открывает и последовательно разрабатывает музыкальную статику. Необычность временной организации усиливается новыми тактовыми структурами, активным сочинением «новых ритмоформул» — Рославец использует неклассические размеры $9/8$ и $15/8$, отдает предпочтение свободному делению длительности, отказывается от четных делений. Неповторимость движения и процесса запечатлена в кульминациях — в композиции преобладают тихие звучности и краткие кульминации-вспышки. Текучесть формы усиливается по мере приближения к концу — грани между разделами становятся все более размытыми и условными.

Проникая в глубь звука, создавая пространственно-временную композицию, статическую звукоокрасочную форму, Рославец разведывает пограничные зоны — между безмолвием, звуком и шумом, тембром, фактурой, гармонией и тематизмом. Найденные в симфониче-

ской поэме «В часы Новолуния» возможности радикально меняют представления о границах музыкального текста, произведения. Создавая новые выразительные средства — единые звуковые комплексы, в которых сливаются элементы, в рамках классико-романтической традиции наделенные самостоятельностью и относительной независимостью, Рославец находит «новый синтез» и открывает ту «землю обетованную», осваивать которую станут гораздо позднее другие мастера.

Скрытый театр

В центре внимания композитора в период становления «новой системы организации звука» — камерная музыка. Миниатюрные формы оказались наиболее адекватными новаторской композиционной технике, последовательному воплощению идей Рославца.

В созданном композитором мире музыка не столько следует за текстом, сколько расшифровывается словом, хотя Рославцу присуща чрезвычайная чуткость по отношению к стиху, слову как таковому. Никогда композитор не обращается к «сырым» эмоциям, ему необходим их проводник — словесный текст. Рославец исходит из фонетики и ритмики текста, звучания отдельных синтагм, слов и даже слогов. Действенность и активность в передаче текста всегда сочетаются у него с некоторой остраничностью. Подобное отношение к словесному тексту и его образной системе в вокальной лирике Рославца, думается, было во многом продиктовано общей ситуацией, сложившейся в культуре его времени. Композитор был тесно связан с теми художниками, которые воспринимали жизнь и искусство под знаком стиля и театрализации. «Преображенная реальность» стилистов не допускала романтического произвола, подчинения чувству как таковому, выражения его в стихийной полноте. Стилизация эмоции как стилизация самой жизни — эта установка объединяла художников различных направлений — от представителей символизма и модерна до футуристов.

Стилизация и театрализация — рядоположные качества. Ретроспективные чаяния «стилистов» и бунтарство футуристов смыкались в обостренном переживании «отчужденности», «странности» действительности во всех ее проявлениях — от обыденной реальности до искусства. Недаром все лагеря русского искусства 1910-х годов испытали сильнейшее влияние со стороны книги Н. Н. Евреинова «Театр как таковой», автор которой писал о «бацилле театральной игры в каждом дневном обиходе», о «самодовлеющей театральнойности» окружающего мира¹.

¹ *Евреинов Н. Н. Театр как таковой.* СПб., 1912.

Идеи театрализации развивали Д. Философов и Ф. Сологуб, для символистов театрализация означала, как правило, приближение к мистерии¹. В концепции Вячеслава Иванова «всенародный театр—действие», «соборное действие» представляли как единственное средство обрести гармонию и возродить жизнь и искусство². Теория «театра как такового» непосредственно и чрезвычайно сильно повлияла на Мейерхольда³. В дальнейшем обнаружилась полемика с идеями «соборности»: например, становление концепции имажинистского спектакля А. Таирова проходила в полемике с апологетами «соборного действия»⁴. Знаменательно, что формирование большинства новых театральных концепций приходится на 1910-е годы — время авангардных исканий в живописи и возникновении новых гармонических систем в музыке.

Театрализация сказывалась не только в искусстве, но в поведении, обыденной жизни. Михаил Врубель помимо спектаклей оформлял еще и собственную жизнь — великолепные костюмы, и сценические, и повседневные, своей жены, певицы Надежды Забелы-Врубель. Стилизованным — вплоть до эксцессивного — было поведение многих символистов — Вячеслава Иванова и Лидии Зиновьевой-Аннибал, Александра Блока, Валерия Брюсова, Андрея Белого, Федора Сологуба и Анастасии Чеботаревской, Леонида Андреева, Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Мережковского и др. Стилизация стала необходимой частью существования Николая Клюева и Сергея Есенина, воскрешавших в своем искусстве и жизни «уходящую Русь». Стилизованным было поведение акмеистов — достаточно вспомнить экзотические мотивы и тему конкистадоров в поэзии Николая Гумилева, следовавшего в жизни избранным ролям искателя приключений-путешественника, Дон-Жуана и Героя, или «ложноклассическую шаль» Анны Ахматовой, твердо верившей в свою роковую роль «черной женщины». «Стилисты» «Мира искусства» буквально исповедовали театральность и в сюжетах своих картин, и в страстной любви к оформлению спектаклей, к самому театру во всех его формах. Они же занимались дизайном интерьеров и костюмов — не случайно Леон Бакст стал законодателем парижской моды. Театрализованным было поведение футуристов, шокировавших обывателя раскрашенными лицами, желтыми кофтами, редисками в петлицах и т. п. Позднее концепция театрализации остро отозвалась в искусстве послереволюционной России, определив многое в деятельности Пролеткульта, идеях и формах «массовых действий», в агитационном искусстве.

¹ Философов, Дмитрий Владимирович (1872—1940) — публицист, литературный критик, двоюродный брат С. П. Дягилева, близкий друг А. Н. Бенуа и Мережковских. С 1920 года — в эмиграции.

² См.: *Иванов Вяч.* Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1918.

³ См.: *Мейерхольд В.* Театр — к истории и технике // Книга о новом театре. СПб., 1908.

⁴ *Таиров А.* Записки режиссера. М., 1921.

В вокальных произведениях Рославца 1910-х годов в сильнейшей степени отразились идеи театрализации — композитор создал своеобразный театр разыгранных, изображенных эмоций. Именно вокальная «лирика» — не в традиционно-романтическом, а в первоначальном, «родовом» ее понимании — оказывается определяющей сферой его музыкального мира.

В 1910-е годы композитор работает над вокальными циклами и отдельными произведениями для пения и фортепиано. Поиски новой выразительности и новой жанровой системы отражаются в том, что Рославец отказывается от привычных обозначений «песня» или «романс», ощущая их стертость, слишком явные ассоциации с исчерпанной романтической традицией. Следуя концепции *Opus-Musik*, разрабатывая новые выразительные средства, жанровые и композиционные решения, композитор создает «Три сочинения для пения и фортепиано» (1913), «Четыре сочинения для пения и фортепиано» (1913—1914). К этому же периоду относится замысел цикла «Грустные пейзажи» на стихи П. Верлена (весна 1913 года), в который должны были войти три композиции — «Осенняя песня», «Закат», «Благословенный час». Последнее произведение объявлено как изданное в аннотации к «Четырем сочинениям для пения и фортепиано» Рославца, однако до сих пор не найдено. Не исключено, что оно не было написано; во всяком случае, эта композиция не была доведена до печати — в аннотации к более позднему вокальному сочинению «Полет» на слова В. Каменского «Благословенный час» уже не упоминается в числе изданных сочинений Рославца¹.

Фортепианная фактура «Грустных пейзажей» отражает декоративные установки модерна — определяющим оказывается принцип арабески, фактурных плетений, вязи. Пряная красочность усиливается терпкими звучаниями избранных гармонических комплексов, остродиссонантными структурами синтетаккордов. В «Грустных пейзажах» определяется позиция композитора по отношению к слову — строго следуя просодии, Рославец сочиняет собственные «новые ритмоформулы», ориентируясь более на строфику, чем на ритмическую структуру избранной стопы. В «Осенней песне» и «Закате», кроме ориентации на строфическую организацию, заметно приближение к зеркально-симметричной форме — первая и последняя строфа наиболее устойчивы, фортепианное вступление частично варьируется в коде. Однако строгая звуковысотная централизация отсутствует в этих композициях — избирая синтетаккорд и демонстрируя его в начале, композитор использует множество его транспо-

¹ Ср. обложки изданий: Ник. Рославец. Четыре сочинения для пения и фортепиано. Игорь Северянин. Маргаритки. М., б. г.; Полет. М., б. г.

зий и не возвращается к исходной структуре в репризно-кодовых участках формы.

Дальнейший поиск новых выразительных средств осуществляется в цикле «Три сочинения для пения и фортепиано». На сей раз Рославец обращается к стихам русских символистов В. Брюсова («Сумрак тихий») и А. Блока («Ты не ушла», «Ветр налетит»). Свои композиции Рославец послал любимому поэту, о чем свидетельствуют слова из записных книжек А. Блока, занесенные туда 14 марта 1914 года:

«Еще два романса на мои слова от Н. Рославца из Москвы»¹.

В цикле обнаруживаются мотивы-символы, знакомые по мистерии и симфонической поэме «В часы Новолуния», — в вокальных миниатюрах они подчинены либо «изображению» состояния и эмоции, либо передаче звукописных деталей текста; при этом какой-либо скрытой программы в произведениях нет. Рославец создал своеобразный скрытый театр, в котором действуют символы чувств и настроений. Обращаясь к условному музыкальному словарю, знакомому слушателю по символистским концепциям, Рославец не ставит целью внушить то или иное чувство слушателю, а изображает его, делает узнаваемым. В цикле на стихи русских поэтов-символистов композитор далек от буквалистской точности в передаче поэтического текста, прибегая к повтору строк. Более всего его интересует музыкальная логика, и он находит ту устойчивую модель, которая станет характерной для его творчества. Постоянно решая вопрос о соотношении статики и динамики, сквозного развития и законченности, Рославец тяготеет к репризным или зеркально-симметричным структурам. Фактурная и тематическая симметрия заметна во всех «Трех сочинениях для пения и фортепиано», написанных в технике синтетаккорда, но лишь в одном из них — композиции «Ты не ушла» — композитор применяет прием звуковысотной централизации.

В основе звуковысотной организации композиции «Ты не ушла» лежит восьмизвучие $as - b - ces - des - d - es - e - g^2$. В процессе развития число звуков колеблется от шести до восьми; константными (в исходной форме синтетаккорда) являются as, b, ces, es, e, g ; «дополнительными» — des и d . Подобная свобода в обращении с синтетаккордами осознавалась самим композитором, разъяснившим свой метод в комментарии к композиции «Кук» (см. ниже). Звуковой комплекс синтетаккорда, подобный серии, допускает 11 транспозиций и 8 позиций — синтетаккорд в «основном виде», или «нулевой позиции»,

¹ Александр Блок. Записные книжки. 1901—1920. М., 1915. С. 216.

² В статье: *Холопов Ю. Н.* Проблема тональности в русском и советском теоретическом музыкознании, ошибочно указана «шестизвучная серия» // Вопросы методологии советского музыкознания. М., 1981. С. 109.

и семь обращений («позиций»)¹. Отличия от серийной техники заключаются в количестве звуков и переменности их числа — 6—8, а не 12; кроме того, Рославец применяет октавные дублировки. Действие синтетаккорда распространяется на вертикаль и горизонталь, избранный комплекс понимается одновременно как звукоряд и аккорд.

В начале вокальной композиции «Ты не ушла» строго применяется шестизвучный вариант синтетаккорда (см. нотный пример 14)

В серединных разделах и в конце композитор выходит к восьмизвучию. Соединяя разные позиции и транспозиции, композитор заботится о нормах «нового голосоведения», как он сам определяет их в более поздних теоретических работах. Особенно значимы для «нового голосоведения» общие звуки, соединяющие соседние варианты синтетаккорда, — в серийной технике этот прием называется «мостом» (см. нотный пример 15).

В конце Рославец замыкает композицию, возвращая синтетаккорд к его первой позиции и основному виду (нулевой транспозиции):

В первую очередь, именно этот прием централизации позволил Рославцу позже говорить о замене тональности синтетаккордом, а также о подобии тональной организации, возникающем в рамках «новой системы организации звука».

В Трех сочинениях для пения и фортепиано особую значимость приобретают те изобразительные детали, ритмические и тематические рисунки, которые связаны с мотивами-символами и орнаментальными узорами, арабесками. Нетрудно уловить тематическую близость композиции «Ветр налетит» с более поздней «Полет», а также с фортепианными этюдами и другими сочинениями.

Новый этап в становлении системы Рославца связан с одним из лучших его циклов — «Четырьмя сочинениями для пения и фортепиано». Именно к композиции «Кук», входящей в этот цикл, относится первое опубликованное разъяснение композитором собственного метода. В 1915 году Рославец писал:

«...в основе гармонического строения “Кука” <...> лежит “гамма”, звукоряд, состоящий из восьми звуков: (*c*), *d*, *es*, *f*, *ffs*, *as b*, *h*⁴²».

Интересно, что в этой статье Рославец говорит о «звукоряде», «гамме», пока не употребляя термина «синтетаккорд»; с подобным модальным пониманием техники синтетаккорда согласуются пометки Рослав-

¹ Понятия «позиция» и «транспозиция» применительно к синтетаккорду и их применение впервые введены и описаны в статье автора: *L'eredita die N. A. R. ne campo della teoria musicale // Musica/Realta* 12 (1983). P. 41—64; венг. пер.: *Magyar Zene*. 1987. № 3. 230—243. См. также: *Lobanova M.* «Das neue System der Tonorganisation» von Nikolaj Andreevič Roslavce // *Die Musikforschung*. 2001. 54. S. 400—428.

² *Рославец Н.* Дружественный ответ Арс. Авраамову. С. 256.

ца в более поздних его произведениях. Уцелевшие теоретические записи Рославца также свидетельствуют о том, что композитор понимал синтетаккорд и как созвучие, и как ладово-звукорядную структуру — в архивных материалах встречаются соединения синтетаккордов, наряду с их горизонтальными развертками (см. об этом ниже). Характерно, что, говоря о восьмизвучном звукоряде «Кука», Рославец помещает один звук — *c* — в скобки. Тем самым подчеркивается мобильность синтетаккорда — как и в композиции «Ты не ушла», число звуков синтетаккорда колеблется в разных разделах композиции, а звук *c* является дополнительным. Рославец отчетливо сознавал и ясно декларировал подобную свободу в обращении с избранным звуковым комплексом; по его словам,

«гармонии в “Куке” хотя и семизвучны, но, в своем развитии, имеют некоторый, так сказать, уклон в сторону “восьмизвучия” — уклон, при более внимательном гармоническом анализе сочинения представляющий вполне заметным»¹.

Синтетаккорд, названный Рославцем в статье 1915 года, демонстрируется в самом начале произведения в неполном виде — опущен звук *c*, заключенный в определении Рославца в скобки (см. нотный пример 16).

В начальном построении — до повторения рефрена «Кук» — варьируется заданный комплекс. Характерно, что Рославец выделяет внутри звуковых комплексов остро-характерные интервальные группы — определяющей является краска тритона, усиленная дублировками — всячески подчеркиваемая в интервальном «каркасе», так что сцепление двух тритонов всегда ясно прослушивается. Выделяя этот «конструктивный интервал» и его краску, Рославец определяет свою позицию по отношению к новой звуковисотной системе, в которой равнозначными оказываются звукокрасочность, сонорика и конструктивная роль синтетаккорда, организующего всю ткань².

«Кук» — смелый экспериментальный опус на стихи эгофутуриста Василиска Гнедова. Как поэт сочиняет «новое слово», так и композитор — «новые гармониеформы». Понятно, почему Рославца так раздражало совершенно нелепое истолкование «Кука» в «послании» Арсения Авраамова, усмотревшего в сочинении «гармонический минор»³. Создавая прихотливый мир этого «театрализованного» стихотворения, Рославец добивается единства, до предела усиливает централизацию ткани — так, в начальном построении он соединяет

¹ *Рославец Н.* Дружественный ответ Арс. Авраамову. С. 256.

² Термин «конструктивный интервал» введен в работе: *Traimer R.* Belá Bartóks Kompositionstechnik dargestellt an seinen sechs Streichquartetten. Regensburg, 1956.

³ *Рославец Н.* Дружественный ответ Арс. Авраамову. С. 256. Послание Арс. Авраамова («Дружественное открытое письмо композитору Н. Рославцу») было помещено в журнале «Музыка» (1915. № 215. С. 192).

транспозиции синтетаккорда, связанные общими звуками, — «мостом» каждый раз оказывается лейтинтервал тритона (см. НП 16).

Другой прием централизации — выбор транспозиций. Слово «Кук» возвращает «главную тональность» — синтетаккорд дается в нулевой транспозиции. Перед повторением этого «рефрена» звучит вторая транспозиция (от *es*) — см. НП 16. Кроме того, Рославец применяет более тонкие приемы звуковысотной централизации: так, в первом построении он использует следующие транспозиции: *c, es, fis, d, gis, cis, g, b, es (c)*; шесть из них — *c, d, es, fis, as (=gis), b* — совпадают со звуками синтетаккорда в нулевой транспозиции. Наконец, Рославец исчерпывает в гармоническом плане начального раздела транспозиции *c, es, fis, as*, которые содержат оба тритона (*d-as* и *h-f*), дополняя их двумя, содержащими по одному тритону (транспозиция *d* включает тритон *d-as*, транспозиция *f* — тритон *f-h*). Таким образом, выбор транспозиции оказывается закономерным, определяемым структурой самого синтетаккорда. Рославец создает композицию, отвечающую идее *pars pro toto*. Высокая композиционная завершенность «Кука» проявляется также в том, что в конце произведения синтетаккорд звучит в нулевой транспозиции. Так идея тональной репризы, унаследованная от классики, трансформируется в новой гармонической среде, открытой Рославцем.

Сходный принцип централизации (реприза транспозиции) применен в композиции «Маргаритки» на стихи Игоря Северянина.

Не меньшая значимость придается краске, фонизму синтетаккорда. Если в «Кукке» это сцепление двух тритонов, а в «Маргаритках» — наложение квинт, то для стихотворения Константина Большакова «Вы носите любовь в изысканном флаконе» композитор избирает звенящую регистровку, подчеркивая ее ремаркой «*cristallin*», — гармоническая краска сливается с тебровой и фактурной.

Не менее впечатляющ фонизм «Волкова кладбища». Мрачный колорит стихотворения Давида Бурлюка воссоздается гулкой регистровкой, тихой таинственной звучностью, вызывающей ассоциации с экспрессионистской образностью. Тусклый свет, передаваемый в стихотворении, господствующая траурная семантика подчеркиваются новаторской звукописью в музыкальной зарисовке Рославца, навеянной впечатлением от петербургского кладбища¹. Если Бурлюк избирает в своем стихотво-

¹ Волково кладбище было открыто в 1756 году для малоимущих. Свое название получило в 1771 году от соседней деревни. На Волковом кладбище были похоронены многие русские литераторы — Радищев (могила не сохранилась), Белинский, Добролюбов, Писарев, Гаршин, Михайловский, Куприн, Надсон, Г. Успенский, Лесков, Григорович, Гарин-Михайловский и др. После Октябрьской революции на Волково кладбище в разное время были перенесены с других кладбищ останки Мамина-Сибиряка, Гончарова, Андреева, Помяловского, Блока. На кладбище, кроме того, похоронены известные русские ученые (Менделеев, Павлов, Попов), революционеры (Плеханов, Засулич), путешественники (Миклухо-Маклай). Там же находится некрополь семьи Ульяновых.

Нотный пример 16

«Кук»

Moderato [es]

Кук! Я! А стре-пет где?
Kuk! Ja! A stre-pet gde?

m. d. *m. g.* *pp* *ppp*

mp

es fis

нё-зда пе-ре-не-льи раз-бу-хли-
Sně.zda pe.re.ne.l'i raz.by.hli-

p *pp*

fis d fis + cis g

poco cresc. *cresc.*

пен-цы жел-то-ро-ти-ли
pen-цы zel-to-ro.ti-li

① ② ③

нес. Кук! Я!
 les. Кук! Ja!

pp *p*

синтетаккорд

тритоновые «мосты»

Нотный пример 17

«Полет»



В «Четырех стихотворениях для пения и фортепиано» Рославец впервые столь полно продемонстрировал гибкость и разнообразие своей новой системы, ее способность передавать разные образы — от подавленной грусти, безысходности «Волкова кладбища» до восторженности «Маргариток», от изысканно-вычурной позы стихотворения «Вы носите любовь» до дерзкого гротеска в «Куке».

В дальнейшем в сферу «музыкального театра» масок-символов войдут новые образы. К числу наиболее ярких композиций относится «Полет» (1915) на стихи Василия Каменского, рисующий однообразное состояние. Оригинальна ритмическая организация, в которой композитор отказывается от традиционного такта, — обозначение 2/4 имеет конвенциональный характер: Рославец работает с сочиненной ритмоформулой, заданной в первом же такте и варьируемой на протяжении всего произведения (см. нотный пример 17).

Исходя из типичных для модерна представлений об орнаментальной фигурационной теме-арабеске, используя устоявшиеся мотивы-символы, композитор решает в «Полете» новые задачи, отличные от модерна и символизма. Используемые Рославцем формулы — не знаки «мистерии», «соборного действия», но известные, устойчивые семантические единицы, преобразованные композитором в индивидуальном решении. Главным оказывается музыкальное воплощение движения, полета, запечатленного в стихотворении Каменского. Новая момент-форма Рославца строится по принципу варьированного остинато.

Вероятно, наиболее открыто идеи «скрытого театра» были воплощены композитором в «Песенке Арлекина» (1915) — программном выражении взглядов эпохи. «Жизнь как театр», иллюзия, греза о прекрасном и ее воссоздание средствами искусства, мечта о «новых, неслыханных еще звуковых мирах» и о «новом слове» слили воедино стихи Елены Гуро и музыку Николая Рославца.

Нотный пример 18

«Сбылось пророчество мое»

Moderato assai

Сбы-лось про-ро-че-ство мо-е:

p

The image shows a musical score for the piece 'Сбылось пророчество мое'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in 4/4 time, with lyrics 'Сбы-лось про-ро-че-ство мо-е:'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, written in 12/8 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, also in 12/8 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Чрезвычайная тонкость, изысканность и просветленность отличает вокальную композицию «Сквозь сеть алмазную» на стихи М. Волошина, созданную Рославцем в 1918 году и предвосхищающую его творчество 1920-х, в том числе — Первый скрипичный концерт. Хранящийся в архиве черновик допускает аутентичную реконструкцию, осуществленную автором книги в 1989 году. Произведение готовится к печати издательством Schott Musik International.

Написанные позднее вокальные сочинения отражают развитие и стабилизацию «новой системы организации звука». Так, в композиции на слова А. Блока «Сбылось пророчество мое» Рославец экспериментирует не только с синтетаккордом, но и с ритмом, утверждая равноправие двойного и тройного деления основной длительности в контрапункте размеров 4/4 и 12/8 (см. нотный пример 18).

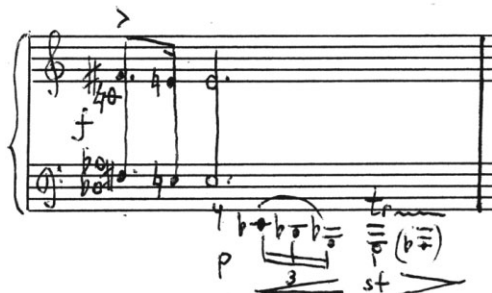
В январе 1919-го Рославец создает цикл «Четыре стихотворения Зинаиды Гиппиус» — в этом определении вновь запечатлен отказ от традиционных жанровых обозначений «песня» и «романс». Цикл сохранился не полностью — уцелели три его части. Не исключено, что Рославцу пришлось прекратить работу по цензурным соображениям — стихотворения символистов не пропускались в печать, а З. Гиппиус стала одиозной фигурой.

Цикл на стихи Гиппиус, один из лучших в наследии композитора, органично продолжает поиски новой выразительности в произведениях предыдущих лет. Мотив зова, определяющий семантику многих произведений Рославца, начиная с мистерии «Небо и Земля», узнаваем в «Заклинанье» (см. нотный пример 19).

«Весенний ветер» развивает фактурные идеи «Полета». Красочно, декоративно прямо озвучено стихотворение «Петухи».

Нотный пример 19

«Заклинанье»



Последовательно развивая в дальнейшем «новую систему организации звука», Рославец во многом сохраняет верность основным принципам, идеям и приемам, образным сферам и жанровым структурам, открытым в период становления своей техники в 1913—1919 годах. Ранние находки развиваются в его последующих сочинениях, во многом затрудняя точную периодизацию творчества Рославца.

Сочиненный синтаксис

Одновременно с экспериментами в вокальной музыке композитор разрабатывает темброкрасочность, новую аккордику и ритмику в камерной инструментальной музыке. К периоду становления «новой системы организации звука» относится «Ноктюрн» — квинтет для арфы, гобоя, двух альтов и виолончели (1913). Композитор испытывает избранный состав — все партии квинтета наделены и декоративной, и тематической функцией. Чрезвычайно интересны тембровые модуляции на гранях формы, усиливающие ее текучесть, подвижность (см. нотный пример 20).

В композиционном решении доминируют принципы сквозной формы с зеркальным обрамлением: тт. 102—115 — реприза-кода, в начале которой дается синтетаккорд в транспозиции, а с 112 т. — в нулевой транспозиции, создающей ощущение квази-тональной репризы. Кроме того, в «Ноктюрне» обнаруживаются черты рондо и вариантной формы: тембро-тематический рефрен повторяется в сокращенном виде в тт. 25—28, 47—50 и начиная с т. 102, разрастаясь, как указывалось выше, в репризу-коду. Образующиеся благодаря этому три эпизода представляют различные фазы вариантного развития, роста единого гармоние-тембро-фактурно-тематического комплек-

Нотный пример 20

Ноктюрн

са — возникающие в этом процессе варианты становятся все более отличными от исходного начального «зерна», чему соответствует последовательное наращивание напряжения и масштабный рост каждого эпизода. Развитие третьего эпизода устремлено к кульминации, после которой следует длительный спад, снимающий достигнутое напряжение.

В основе «Ноктюрна» лежит семизвучный синтетаккорд $d - e - fis - g - a - h - c$, демонстрируемый в первых четырех тактах у арфы. Первая «устойчивая», «твердая» фаза включает нулевую транспозицию и следующие за ней по восходящим квартам три транспозиции синтетаккорда от g , c и f ; последняя транспозиция дается в двух формах — вертикально-аккордовой у арфы и горизонтально-мелодической у виолончели (см. нотный пример 21).

В выборе начальных транспозиций отражается структура синтетаккорда, включающего сцепление двух кварт.

В следующей затем «рыхлой» фазе Рославец не только показывает синтетаккорд в различных новых позициях и транспозициях (от

Нотный пример 21

Ноктюрн

Andante sostenuto

Oboe

Viola I

Viola II

Violoncello

Arpa
do₄ re₄ mi₄ fa₄
sol₄ la₄ si₄)

Andante sostenuto
(tres largo)

p

fa₄ sib mib

mf *p*

do₄ b mib re₄ b sol₄ la₄ b fa₄ re₄ b re₄ fa₄ fa₄

des, ges, h, a, e, c и as), но и выходит за границы исходного семизвучия, соединяя пары транспозиций. Например, в тт. 51–55 развитие осуществляется на основе десятизвучного звукоряда $d - e - f - fis - g - as - a - b - c - cis$, в котором синтезированы полная транспозиция от c ($c - d - e - f - g - a - b$) и неполная — от fis ($fis - as - b - cis - e$), соединенные «мостом» $b - e$. Оригинальный принцип «комбинированных ладов», открытый Рославцем, оказывается важ-

нейшим средством, обеспечивающим гармонический рост, последовательный и органичный переход от семизвучия к десяти-, одиннадцати звучным комплексам. Приведем другие варианты комбинаций транспозиционных пар: тт. 10, 12—14, 72, 81 — $d+as$; тт. 31, 88, 92 — $e+b$; т. 50 — $es+a$; тт. 51—54, 71, 73 — $c+fs$; тт. 55—65 — $f+h$; тт. 65—69, 84 — $des+g$). Реприза-кода приносит снятие гармонического напряжения, восстанавливая исходный семизвучный комплекс, как указывалось выше, сначала в первой позиции, а затем — и в нулевой транспозиции.

Работая с синтетаккордом, композитор одновременно разведывает красочные возможности новаторского состава и «медленной музыки», закладывая, тем самым, основы будущей традиции, которая станет одной из магистральных в классике XX века. Медитативная лирика «Ноктюрна» Рославца открывает новые возможности жанра — не личный тон, но объективное высказывание главенствует в композиции. Таким образом, принцип изображения и стилизации эмоций сказался в опосредованном виде и в камерно-инструментальной музыке Рославца 1910-х годов.

Если «Ноктюрна» демонстрирует способности Рославца в области статической композиции, его декоративное и колористическое чутье, то Первый струнный квартет (1913) воплощает иные идеи. Микротематизм, динамика и мотивный, ритмический, артикуляционный калейдоскоп — вот что в наибольшей степени привлекает композитора. В Первом струнном квартете так же, как и в «Ноктюрне», ведутся разведки выразительности нового тембра и звука, но на другом полюсе — в условиях предельно сжатого, быстро текущего времени. «Ноктюрна» и Первый квартет не только запечатлевают два образных центра в художественном мире композитора — они обозначают магистраль, ведущую к предельной статике и предельной динамике в музыкальной композиции XX века. Эксперимент Рославца в Первом квартете затрагивает все выразительные пласты, особенно интересна его работа с ритмическими и мотивными контрапунктами. Наиболее последовательным представляется решение самых динамичных эпизодов в этом достаточно пестром произведении.

Если в «Ноктюрне» и Первом квартете Рославец исследует музыкальное время, статику и динамику, мгновение и состояние, то его Первая и Вторая скрипичные сонаты посвящены испытаниям фактуры, звуковысотной системы, возможностей избранного ансамбля солистов. Рославец всегда трактует дуэт как концерт виртуозов. Особенно ясно экспериментальная установка сказывается в Первой скрипичной сонате (1913), невзирая на некоторые композиционные перегрузки, чутко отмеченными Мясковским. В целом этот критик высоко оценил произведение:

Нотный пример 22

Вторая скрипичная соната



«...чувствуешь, что имеешь дело с крупным, своеобразным, из ряда вон выходящим сочинением. В том убеждают и присутствие в сонате хоть странно изломанных, но ясных, запоминающихся тем, превосходная, глубоко продуманная тематическая работа, умелое ведение голосов, богатое интересными сплетениями, весьма законченная форма (соната одночастная), присутствие блестящих по звучности и занимательных по содержанию эпизодов в разработке (например, превосходный подход к репризе, с мотивом побочной партии в виде *basso ostinato*), ясно ощущаемый темперамент, сила, горячность речи, одним словом, сочетание таких качеств, которые настойчиво указывают, что в лице Рославца мы имеем дело с крупнейшей композиторской силой. Нельзя не добавить, что темы сонаты настолько выпуклы и так планомерно проникают собой все сочинение, что в совокупности с сложными, своеобразными гармониями придают ей очень индивидуальный, вполне самобытный характер»¹.

Единственным препятствием к внедрению сонаты в исполнительскую практику критик усматривал в ее «громадных технических трудностях».

Вторая скрипичная соната (1917), восстановленная автором этой книги по черновому варианту, демонстрирует изменение стиля. Значительно бóльшая простота и прозрачность языка согласуется с установкой на крупные формы и высветление звуковой палитры. Композитор намечает путь к «смешанной гармонической технике» — начальный комплекс основан на фонизме увеличенного трезвучия, а его неуклонное повторение придает избранному центру устойчивость, тоникальность (см. нотный пример 22).

¹ Музыка. 1914. № 197. С. 544. Перепечатано в изд.: Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания. Т. 2. С. 201.

«Сочинение для скрипки и фортепиано» (июль 1914), опубликованное в футуристском сборнике «Весеннее контрагентство муз», носит печать старого — композитор избирает традиционную «трехчастную форму песни» с достаточно точным началом репризы, правда, переосмысленным в условиях нового гармонического стиля. Известная зависимость от традиционной школы сказывается в фактурных стереотипах, особенно заметных в партии фортепиано. Отличия от традиционных установок обнаруживаются в сжатости, компактности музыкального высказывания, обращении к медленной, медитативной музыке.

Поэма для скрипки и фортепиано (1915) концентрирует основные идеи камерного творчества Рославца. Наиболее интересно в ней решение драматургического центра — кульминации, отодвинутой в заключительную часть композиции и создающей известную неустойчивость, асимметрию, тенденцию к «открытой форме». Этот раздел, в котором трансформируется тема поэмы, воспринимается как мгновенная вспышка, угасающая в музыкальном безмолвии. Подобное композиционное решение достаточно необычно для Рославца. Мощное, волевое звучание, охват всех регистров фортепиано, оркестровая трактовка этого инструмента предвосхищают Четвертую скрипичную сонату, фортепианные трио и некоторые другие ансамблевые композиции Рославца, созданные им в 1920-х годах.

В фортепианном творчестве периода становления «новой системы организации звука» Рославец осваивает и крупную, и малую композицию. Чрезвычайно интересна его Первая фортепианная соната (1914), подготовленная композитором к печати, но не изданная при жизни¹. Опираясь на принципы скрябинской одночастной сонаты-поэмы, Рославец создает собственную скрытую абстрактную программу, отражающую идеи статической и динамической драматургии и формы. В произведении доминируют медленные и умеренные типы, очень тонко и дифференцированно трактованные композитором. Следуя за Скрябиным, Рославец избирает необычные ремарки, служащие расшифровкой образного развития: *Allegro con impeto (risoluto)*, *Scherzando; con leggerezza*, *Moderato (Pieghivolmento)*, *Moderato (con dolcezza)*, *Moderato con moto (dolce; con alcuna licenze)*, *Meno (con morbidezza)*, *Moderato non troppo*, *Assoluto*, *Commodito; con delicatezza; narrante*, *Vivo (con sveltezza)* и т.д. В отличие от Скрябина, эти ремарки передают вовсе не константный для создателя «Прометея» сюжет мистерии, движение от хаоса к экстазу, но запечатлевают характер и «краски» чистого, не связанного со словесным сюжетом, времени, стадии и характер процесса.

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 41.

Нотный пример 23

Первая фортепианная соната



Анализируя процесс, композитор останавливается на тончайших градациях состояния, возвращаясь к аффективной характеристике и пониманию темпа, передает нюансы сменяющихся настроений. Особенно его привлекают тихие прозрачные звучности, утасующая динамика. Работая легкими лессировками, Рославец максимально расцветивает и разреженную, и насыщенную фактуру. Особенно интересно начало сонаты (см. нотный пример 23).

Оригинально регистровое решение, декоративное сопоставление разных фактурных рисунков, пятен, масс, оркестровое прочтение фортепианного звучания. Во многом исходя из орнаментального тематизма, сплетая арабески, Рославец доводит эти черты музыкального модерна до предела — фактурный рисунок становится основным регулятором музыкального времени. Причудливое, красочное наслаждение нескольких неклассических фактурных ячеек создает радужное, многоцветное звучание, непрерывно меняющийся нервный свет. Рославец избирает многовариантное, свободное, неклассическое деление длительности — бинарность оттесняется на задний план, становится вспомогательной, главенствуют «особые виды деления» — триоли, квинтоли. Такт, переменный и условный, перестает управлять временной организацией; основным регулирующим фактором становится $1/8$ — эта избранная единица подвергается постоянному внутреннему варьированию. Выставленный размер — дань условности, реальный «метр» — избранная счетная единица $1/8$.

Анализ времени приобретает открыто экспериментальный характер во Второй фортепианной сонате (1916). Рославец сочиняет новые ритмоформулы и разрабатывает необычную метрику: выставленный в записи размер $4/8$ оказывается во многом условным — остигатная формула в нижнем фактурном пласте создает перечаший ритм $5/8$, и, кроме бинарного, применяется тройное деление длительности; сама же остигатная формула претерпевает трансформации, а ее проведение в уменьшении создают ощущение выписанного *accelerando* (см. нотный пример 24).

Нотный пример 24

Вторая фортепианная соната

The image shows a musical score for a piano sonata. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/8. The score includes various rhythmic figures, including triplets and a section marked '3 marcato'. Below the staves, there are three time signature changes indicated by horizontal lines: 5/8, 5/8, and 5/16. The notation is complex, with many notes and rests, and some notes are beamed together.

Сочинение новых «ритмоформ» и фактуры продолжено Рославец в «Трех сочинениях» (1914), «Трех этюдах» (1914), «Двух сочинениях» (1915) и Прелюдии (1915) для фортепиано. В «Трех этюдах» композитор находит уникальное декоративное решение, работая с многоэтажной фактурой, зачастую исключительно сложной для пианиста. Цикл посвящен анализу тихой и предельно тихой звучности. Красочные искания в духе модерна пронизывают и «Два сочинения для фортепиано». Анализ градаций «между звуком и тишиной» продолжается и в других сочинениях этого периода. Однако в Прелюдии и «Трех сочинениях для фортепиано» Рославец обращается к более прозрачной и светлой, не отягощенной причудливыми орнаментальными деталями и многослойными наслоениями фактуре. Этот тип письма предвещает высветление его стиля в последующие годы — в сходном ключе будут решены Пять прелюдий (1919—1922) для фортепиано.

Продолжая поиски индивидуальной гармонической и ритмической системы, Рославец и в фортепианной музыке начинает разрабатывать систему «условных жанров». Тщательно организуя композиционное целое и все его компоненты, Рославец либо отказывается от традиционных жанровых подзаголовков («Три сочинения», «Два сочинения для фортепиано»), подобно тому как он поступил в вокальной музыке, либо вводит подчеркнуто остранные наименования — так, части цикла «Два сочинения для фортепиано» названы «*Quasi prélude*» и «*Quasi poème*». Думается, здесь сказался не только спор Рославца с академической традицией и стремление создавать «музыку новую и небывалую», но и дистанцированность, присущая всей культуре того времени. Не доходя до полного разрыва с искусством прошлого, композитор словно проводит границу между ним

и своим творчеством — *quasi*-жанры Рославца отражают мир и искусство в стилизованных формах. Подобным образом и в фортепианном творчестве композитора отзывается идея «театрализации» реальности.

Характерно, что позже Рославец продолжит эту работу в 1919 году в «Танце»/«Danse», «Вальсе»/«Valse» и «Колыбельной»/«Berceuse» для фортепиано (впервые опубликованы издательством Schott Musik International) — в этих прелестных миниатюрах обнаруживается остранным-дистанцированный подход к избранным жанрам. Не отказываясь на сей раз от традиционных обозначений, композитор воспроизводит известные модели намеками, переводя их в план аллюзий. Путь жанрового остранения, тонкой игры с моделями определит работу с малыми инструментальными формами 1920-х годов. Аутентичная реконструкция «Вальса» по черновику, хранящемуся в архиве, была осуществлена автором этих строк в 1988 году.

Искания Рославца в 1913—1919 годах — период становления его системы — соприкасаются со многими тенденциями современного ему искусства — от «стилизма» модерна до ниспровержения прошлого, всеохватного «долгой» футуризма. Совершая свой выбор, композитор сохраняет и утверждает в своем творчестве преклонение перед красотой. В этой побеждающей все «измы» панэстетической вере он оказывается солидарным с художниками, провозгласившими ее спасительную силу. Тоска по системе, совершенству, которой проникнуто творчество Рославца тех лет, напоминает о программных словах Александра Бенуа, передавших суть «эпохи ожиданий»:

«Красота есть последняя путеводная звезда в тех сумерках, в которых пребывает душа современного человека. Расшатаны религии, философские системы разбиваются друг о друга, и в этом чудовищном смятении у нас остается один абсолют, одно безусловно-божественное откровение — это красота. Она должна вывести человечество к свету, она не даст ему погибнуть в отчаянии. Красота намекает на какие-то связи всего со всем»¹.

Ниспровергатель традиции, Рославец остался идолопоклонником красоты.

¹ Бенуа А. Художественные ереси // Золотое руно. 1906. № 2. С. 86.

«Новатор-академист»

Исследуя вообще движение элементов в искусстве, мы нашли, что искусство, развивающееся многие века, доходит до своих пределов, пределы эти наступают, когда формовые элементы достигают самых строгих отношений, когда система их группировок вырабатывает определенные элементы, которые могут быть канонизированы, раз навсегда установлены (и) как бы образовали собой законченный, но действующий организм.

Казимир Малевич

Хаос и гармония — центральная проблема мироощущения и искусства XX века. Колоссальное напряжение, которое испытала вся культура итогов и канунов, ситуация перехода к новой парадигме, кризис ранее неколебимых представлений о мире и человеке, разуме и бессознательном отозвались в повышенном внимании к проблеме нового художественного канона. Кроме того, на ситуацию «между организацией и композицией», возникшую и открыто проявившуюся в первые десятилетия XX века, непосредственно воздействовали процессы, происходившие в самом искусстве. Осознание исчерпанности возможностей «старого искусства», поток открытий, хлынувший в культуру, открыто экспериментальной настрой, доминирующий мотив «инвенции» предопределили то, что ориентация на языковую инновацию стала преобладающей. Стремление к открытию, нововведению окрашивало опыты разных мастеров; главенствующая задача найти, избрести новое и неслыханное подавила естественную заботу о точной передаче информации и восприимчивости художественного послания. Возникшее положение сравнимо с «Вавилонским смешением языков» — нередко «словотворчество» представлялось самодостаточным, «сочинение языка» оттеснило на второй план вопросы коммуникации.

Одновременно с ориентацией на экспериментирование существовало стремление найти новую систему организации, открыть некий универсальный язык либо — обрести возможность культурного контакта или адекватной передачи информации на основе старого стиля, избранного условного языка. Потребность в системе ощущали самые экспериментальные направления — так, большую роль в открытых футуристами средствах новой выразительности играл код, демонстрируемый зрителю, читателю, слушателю. По наблюдению И. П. Смирнова,

«Д. Бурлюк графически выделял в стихах повторяющиеся созвучия <...>, а также “лейтслова”, т.е. элементы глубинных семантических

структур, к которым мог быть свернут текст. Читатели, таким образом, знакомилась не только с литературным текстом, но и с процессом его производства»¹.

Характерно, что феномен «удвоения» художественного произведения — одновременное его существование в форме текста и комментария (манифеста, пояснения, декларации и т.п.) — не только наблюдается в практике футуристов, но оказывается присущим культуре XX в целом.

Поиски закона могли осуществляться на традиционной основе. Роль организующего элемента в таком случае нередко брал на себя стиль. Именно в XX веке функции стиля изменились настолько, что он смог стать принципом художественной организации, а также объектом открытого и опосредованного цитирования и воспроизведения. Подчеркнуто репрезентативной была вся практика русского модерна — не случайно художников, входящих в объединение «Мир искусства», отличали ретроспективизм, а также «стилизм». Одним из наиболее плодотворных источников инспирации послужила книга чрезвычайно ценимого русскими «стилистами» Мориса Дени «От Гогена и Ван Гога к классицизму», изданная в России в 1909 году, — в ней декларировались «жажда порядка», «возвращение к традиции и дисциплине», отразилась реакция на импрессионизм и романтизм, стремление к объективности и поиск неоклассики. В России «классическая реакция», тенденция к «аполлоническому искусству» оформилась примерно к 1910 году и отразилась в первую очередь в деятельности журнала «Аполлон».

Другой круг исканий, к которому имел непосредственное отношение Рославец, был связан с беспредметным творчеством. В 1910-е годы Василий Кандинский выработывал принципы своего варианта «аналитического искусства», основанного на анализе цвета и цвето-световой суггестии. Характерно, что проблемы психологии восприятия постоянно интересовали «современников», в том числе Рославца и Сабанеева, который, как и Кандинский, принимал активное участие в работе РАХН. Рославца должны были безусловно привлекать также анализы точных законов воздействия конкретных художественных средств на воспринимающего, которыми занимался Кандинский².

Альтернативный путь к «новому закону» предложил Павел Филонов, призывавший открыть законы органического роста, пронизывающего художественный организм, и сформулировавший эту проблему в работе «Канон и закон». Как указывалось выше, Рославец был тесно

¹ Смирнов И. П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 354.

² Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. Bern, 1962; см. также: Василий Васильевич Кандинский. Каталог выставки. Л., 1989.

связан с «Союзом молодежи», в который входил Филонов. Концепция органического роста, вызревания-становления была во многом сходна с принципами «новой системы организации звука», разработанной композитором. Интересно, что одновременно к аналогичным идеям на основе иной национальной традиции совершенно независимо пришел Антон Веберн, позже сформулировавший и теоретически обосновавший свои позиции¹. И этого композитора чрезвычайно волновали проблемы восприятия — его размышления о «*Fasslichkeit*» упираются в вопросы передачи и постижения художественного смысла. В определенном смысле Веберна можно назвать «неоклассиком» — свой эксперимент он осуществил на основе традиции нидерландской полифонии, отразившейся в его технике композиции и приемах письма. Яркий реформатор, Веберн опирался также на традиции Баха и Моцарта, видя в них своих союзников.

Не менее значимым и выразившим потребности времени был осуществленный Казимиром Малевичем переход от «черного квадрата» («нуля форм») к новой выразительности и созданию на ее основе особого языка, строго рационального и обладавшего универсальностью, своего рода «супрематического ордера».

Проблема «неоклассицизма» оказалась чрезвычайно значимой для русской культуры. Вначале это обнаружилось в живописи — после возрождения «классической» художественной манеры у Пикассо в экспозициях 1918 и 1920 годов, а затем — в музыке, в том числе в деятельности АСМ. Подвергнув творчество Стравинского критическому рассмотрению и достаточно прохладно отнесясь к его идеям, Рославец был настолько захвачен проблемами неоклассицизма, что позже стал причислять самого себя к «неоклассикам». При этом экспериментирование со стилем, смены стиливых «масок» и «ролей» останутся глубоко чуждыми Рославцу — композитор строил единый индивидуальный стиль, отказываясь от иностилевых заимствований. Не менее чуждой Рославцу была ирония, окрашивающая стиливое экспериментирование «музыкального Протоя» и его игровые идеи. Серьезность и восторженность, отличавшие Рославца, которые столь пронизательно и насмешливо выделил в его облике и отверг Малевич, были совершенно несовместимы с дистанцированной многозначностью Стравинского. Неприемлемой для Рославца оказалась и архаика, адаптация и стилизация которой вела некоторых русских живописцев и музыкантов от кубизма к неоклассике. Конструктивный принцип, новая система, а не игра с моделями и со стилем — вот что могло сблизать композитора с неоклассицизмом.

Традиционализм как тенденция времени, выражение некоего универсального, общепринятого и понятного языка, отличал также

¹ *Webern A. Wege zur neuen Musik*. Hrsg. von W. Reich. Wien, 1960.

деятельность театральных экспериментаторов 1910—1920-х годов. Опора на различные жанры французского «народного» театра, итальянской *comedia del'arte*, а также на наследие испанского Ренессанса и барокко отчетливо отозвалась в арлекиниаде Таирова и Вахтангова, в идеях «трагического балагана», развитых Мейерхольдом¹. Тем самым «тоска по системе» проявила себя и в этой области художественного творчества.

В русской литературе необходимость защиты классицизма осознавалась с начала века. Характерно в этом отношении выступление Иннокентия Анненского, носителя и проповедника античного знания и классического идеала². В дальнейшем именно его заветы станут развивать акмеисты, выдвинувший антифутуристический лозунг: «корабль вечности и есть корабль современности» — опровержение одного из нашедших тезисов «Пощечины общественному вкусу»: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с “Парохода современности”». Именно строгие, равноценные классическим законы стиля отстаивал Николай Гумилев, отличавшийся высочайшей требовательностью и самодисциплиной. Не менее взыскательными были и его сподвижники Анна Ахматова и Осип Мандельштам³. Требование конкретности, ясности и простоты, отличавшее акмеистов от символистов, особо подчеркивалось в их манифестах⁴.

Протест против хаоса, романтического субъективизма и произвола, поиски «нового закона» согласовывались также с художественными течениями, в которых утвердилась идея «безличности» произведения. Впервые высказанная в 1894—1895 годах Полем Валери в работе «Введение в систему Леонардо да Винчи», она была развита позднее Т. С. Элиотом, исследовавшем проблему традиции⁵. Характерно, что анализ творческого процесса, приведший Валери к его выводу, основывался на категориях «формы» и «бесформенного» и вписывался в круг исканий о «логосе» и «хаосе», предвосхитивших учения об информации и энтропии⁶. Концепция объективности высказывания прямо связана с идеями аналитического и беспредметного искусства — в этом художественно-теоретическом поле были сформированы основополагающие идеи современного искусства.

Ситуация, сложившаяся в музыке первых десятилетий XX века, также явно свидетельствовала как о кризисе старой парадигмы, так и

¹ Вахтангов, Евгений Багратионович (1883—1922) — театральный режиссер и актер.

² Анненский, Иннокентий Федорович (1856—1909) — поэт, филолог-классик, переводчик, критик, педагог.

³ См.: *Жирмунский В. М.* Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 128.

⁴ См.: *Городецкий С.* Цветущий посох. [СПб.], 1913. С. 1.

⁵ *Valéry P.* Oeuvres. T. I. P., 1957; *Eliot T. S.* Selected essays. N. Y., 1932; *id.* From Poe to Valéry. N. Y., 1948.

⁶ *Robinson J.* L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry. P., 1963. P. 74—81.

о разделяемой многими композиторами мысли о необходимости системы. Согласно убеждениям Рославца, хаос «свободной атональности» должна была преодолеть «новая система организации звука» — композитор ясно говорил о борьбе за эту систему и обосновывал свои искания объективными требованиями времени: Рославец называл Скрябина, тосковавшего по системе, ссылаясь на свидетельство очевидца — Сабанеева. Одновременно со Скрябиным, пришедшим к идее внеличностной мистерии, в 1909 году прозвучал голос Танеева, выступившего с прогнозом о повороте к контрапунктическим формам. Характерно, что Танеев также исходил из мысли об опасности декомпозиции, хаоса, воцарившихся в результате кризиса мажорно-минорной системы, и противопоставлял этому потребность в новой организации¹. Путь к новому контрапункту независимо друг от друга разрабатывали русские композиторы и будущие классики додекафонии. О том, насколько велика была потребность в решении проблемы «хаос-гармония», свидетельствовала также появившаяся в 1922 году статья Артура Лурье «Голос поэта (Пушкин)». Пронизанная мыслью о «стихии и форме», наполненная скрытыми голосами поэтов-неоклассиков — Н. Гумилева, О. Мандельштама, А. Ахматовой, — статья Лурье призывала к «синкретическому синтезу», преодолению гипноза новой техники и языка в искусстве, обретению гармонии и целостности, присущей русской традиции².

Парадоксальный синтез новаторства и традиционализма, устремленность к нарушению канона и одновременно — к новому строгому закону определили творческую индивидуальность Рославца, особенности его стиля, ориентированного на футуризм и новую академическую манеру.

Рационалистическая установка Рославца, объективность его творчества подчеркивались наиболее пронизательными его критиками. В заметке о концерте, состоявшемся 18 марта 1924 года в зале РАХН, Л. Сабанеев писал:

«Трудность и гармоническая сложность его произведений делает их трудно и оттого редко исполняемыми. Рославец — крайний представитель музыкального модернизма в отношении пользования наиболее сложными гармоническими комплексами. Но его творчество лишено той “общности”, той штампованности, которой страдают “модернисты”: это — несомненная индивидуальность, несколько жесткая и строгая в звуковом отношении. Его музыка — мир организованных звуков, в ней есть огромная закономерность и логика, но она абстрактна в своей эмоциональной природе, и, видимо, эмоционализм и не входит в задачи автора. Рославцу

¹ *Танеев С.* Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1909. С. 6.

² *Лурье А.* Голос поэта (Пушкин) // Орфей. Кн. I. Пб., 1922.

свойственно специфическое и глубокое мастерство, но вряд ли звуковая необычность его произведений скоро сделает их общедоступными»¹.

Те же качества музыки выделял и другой критик Рославца — Евгений Браудо. Особенно поразительным он находил то, что Рославец называл себя «не композитором, а “организатором звуков”»². По словам Браудо,

«систематичность, логическая выдержка, неустанное преследование раз навсегда намеченных художественных целей — таковы наиболее яркие особенности музыкального жизнеописания Н. А. Рославца <...> Стройность выдержанной музыкальной конструкции придает музыке Рославца то особое обаяние, которое делает ее не только доступной, но и прямо убедительной для широких слоев слушателей, совершенно непричастных к тем вопросам музыкально творческой методологии, на которой основывается его композиторская работа»³.

Те же свойства — выверенность системы, аналитическая направленность творчества — стали объектами ожесточенных идеологических обвинений, приведших к фабрикации «дела Рославца», и сыграли роковую роль в судьбе композитора⁴.

В своих более поздних публикациях Сабанеев подчеркнул парадоксальное единство академизма и новаторства в творчестве композитора, своеобразное место Рославца в истории русской музыки, его связи и одновременно — разрыва с традицией⁵. По словам критика,

«Николай Рославец как композитор — явление необычайно оригинальное. В нем соединяются мыслитель и художник. Русское музыкальное творчество, обычно протекавшее в русле чистой эмоциональности, менее всего всегда интересовалось музыкой как структурой, музыкой как звуковой организацией. Музыка для русских авторов обычно была “языком чувств”, речью эмоций и настроений. У Рославца совершенно иной основной подход к музыке: для него музыка есть строение, организация звуковой материи, организация по научным, почти рационалистическим принципам, с полной, предельной сознательностью в

¹ РГАЛИ. Ф. 2759. Оп. 1. Ед. хр. 99. Л. 27. В этой заметке Сабанеева повторяется мысль из раннего отзыва Мясковского, предсказавшего в 1914 году трудную судьбу, уготованную музыке Рославца из-за сложности его гармонического языка, об обреченности композитора на долгое непонимание. Тот же ход рассуждений вместе с цитатой из отзыва Мясковского повторяется также в статье «Н. А. Рославец», опубликованной в 1924 году во втором выпуске временника «Современная музыка» за подписью «Л». Это позволяло нам предложить авторство Л. Сабанеева для последней статьи.

² Браудо Евг. «Организатор музыки». Н. А. Рославец // Вестник работников искусств. 1925. № 2. С. 14.

³ Там же. Аналогичные суждения приведены в заметке Е. Браудо «Авторский вечер Н. Рославца» (Известия. 1926. 17 февраля).

⁴ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 99. Л. 39.

⁵ Сабанеев Л. Концерт композитора Рославца // Известия. 1924. 3 декабря.

каждом моменте творчества. О чем-то подобном когда-то мечтал Танеев, тоже тип музыканта-архитектора, тоже провидевший интуитивно глубокое органическое родство музыкальных законов с математическими, внутреннюю логику музыкальных построений. Но Танеев был слишком связан традицией музыкальной истории: он думал, что эта логика прочитывается им в примерах классических творений. Рославец идет дальше: он строит законы музыкальных построек независимо от опыта прожитого времени и тем открывает путь к новаторским горизонтам, но в рамках строжайшей музыкальной логики. Мы могли бы проследить в его построениях что-то общее с музыкальными предпосылками творчества у Скрябина, но у того это было менее строго и точно. Скрябин был в итоге все-таки интуит, а не архитектор...

У Рославца его тектонизм, его математичность в музыкальном творчестве приближает его к академистам. Это — оригинальный и беспримерный тип новатора-академиста. Он не интересуется эмоцией как таковой. Для него музыка — вовсе не язык чувств, а выражение организованности психического мира. Его интересует не эмоция сама по себе, а сопоставление ее в музыкальной ткани с другими, “организация эмоций”, неизбежно сопутствующая организации звуков. Рославец — настоящий мастер звуков, любящий свое мастерство, как специалист, рабочий любит свое ремесло. Он не напишет зря и случайно ни одной ноты, ни одной фразы. Все продумано и проработано до последней степени...

Но было бы ошибкой думать, что он пишет музыку сухую и отвлеченную. Оказывается, что несмотря на казалось бы математические источники его построений, музыка его оказывается и выразительной, и полнокровной, и производящей впечатление, и вдобавок весьма новой...

Мастерство, техническое совершенство в выполнении, необычайная убежденность автора в своих принципах — все это выдвинуло теперь его в первые ряды композиторов СССР, где он находится на самом левом фланге композиторского лагеря¹.

Логическая выверенность и завершенность системы Рославца, строгость и чистота его стиля, которому были присущи одновременно органика и «сделанность», ясное осознание творческого метода и совершенное владение им, блестящий педагогический дар и явная дидактичность — все эти качества должны были обеспечить дальнейшее развитие традиции «новой системы организации звука», основание школы. У Рославца были все данные — гений композитора, дар исследователя и педагога. Политическая реальность рубежа 1920—1930-х годов прервала традицию Рославца у самого основания. В России, бесспорно, могла сложиться своя «классика синтетаккорда» — традиция, аналогичная «нововенской школе». Но ее не стало.

¹ *Сабанев Л.* Русские композиторы. II. Николай Рославец // Парижский вестник. 1926. III. С. 31.

«Новая система организации звука»

Испытав искуc разных течений, в размышлениях о стилях своих современников и борьбе-споре с ними Рославец обрел подлинную независимость. Его художественное *сredo* выражено в словах:

«Вперед от современной импрессионистско-экспрессионистской звуковой анархии, заведшей музыкальное искусство в тупик, вперед к творческому исканию и осознанию новых законов музыкального мышления, новой звуковой логики, новой ясной и точной системы организации звука. Это не рахитичный неоклассицизм, мирно сосущий двух маток — “вчера” и “сегодня” и пытающийся таким образом найти “синтез прошлого с настоящим”. Это также не “варваризм” европейской музыки, описывающий роковой круг от Дебюсси к негру. Это — крепкая и устойчивая система нового звукосозерцания и звуковосприятия, вырастающая на почве нового ощущения и восприятия мира, рожденная новой эпохой <...> Только на почве какой-то системы, плана, принципа и может развиваться вообще что-либо органичное, а тем более настоящее, крепкое, здоровое искусство. Все классическое искусство могло вырасти и выросло только на почве ясной и точной системы (мажоро-минорной тональной системы организации звука) и без нее — немислимо <...> Искусство не анархия, а высший, действительно-выраженный принцип, свойственный лишь человеку, реально подтверждающий власть его над природой и его конечную победу над ее “темными стихиями” (к которым, между прочим, должна быть отнесена и “стихия творчества”) врагов всяческого организационного действия — наших современных музыкальных анархистов)»¹.

Кроме манифестов, откликов на современную ему музыкальную жизнь, рецензий, выступлений Рослаvcу принадлежат специальные теоретические разработки, находящиеся, главным образом, в архивах композитора. Понять систему Рославца можно лишь сопоставив эти весьма пестрые и разноречивые по характеру материалы, а также сравнив их со сведениями по технике композиции, которые запечатлены в записях Рославца в его различных произведениях, в пометках на страницах автографов². Перечислим основные теоретические материалы, содержащиеся в архивах Н. А. Рославца:

Тезисы лекции «Искусство и психика массы» (1917)³;

Тезисы доклада на тему «Музыкально-концертная практика и музыкальная критика» (18.III.1926)⁴;

¹ [Сабанев?] Л. Н. А. Рославец // Современная музыка. Вып. 2. М., 1924. С. 35—36.

² О теоретической системе Рославца см.: *Lobanova M. L'eredita die N. A. R. ne campo della teoria musicale // Musica/Realta*. 1983. 12. P. 41—64; венг. пер.: *Magyar Zene*. 1987. № 3. 230—243; «Das neue System der Tonorganisation» von Nikolaj Andreevič Roslavec // *Die Musikforschung*. 2001. 54. S. 400—428.

³ РГАЛИ. Ф. 2432. Оп. 1. Ед. хр. 266. л. 70—70 об.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72.

«Новая система организации звука и новые методы преподавания композиции» (3.XII.1926); «Новая система организации звука и новые методы преподавания композиции» (17.I.1927)¹;
«Педагогические основы новой системы музыкально-творческого образования» (1920-е годы)²;
«Социология музыки». «Что такое искусство?» (1920-е годы)³;
«Методика скрипичной игры». «Медные духовые». «Методы преподавания в инструкторских хоровых студиях». Лекции (1920-е годы)⁴;
[Работы по теории музыки] — разрозненные листы (1920-е-1936 годы)⁵;
«Рабочая книга по технологии музыкальной композиции. Части теоретическая и практическая» (1931)⁶;
«Истоки музыки». «Музыкальный классицизм». «Творчество Моцарта». «Элементы музыки». «Развитие музыки до Баха» (лекции и тезисы лекций). 1934⁷;
«Исследование о музыкальном звуке и ладе» (1930-е годы)⁸;
«Новая система композиторского образования. Нормальный курс теоретического и практического методов и приемов музыкальной композиции» (1935)⁹.

Работы Рославца не одинаковы по качеству и содержанию. Некоторые из них грешат вульгарным социологизмом (например, лекции «Музыкальный классицизм» и «Творчество Моцарта»). Работу «Элементы музыки» в более позднее время назвали бы учебником по элементарной теории музыки. Обзорный и достаточно поверхностный характер имеет лекция «Развитие музыки до Баха». Разрозненные листы, собранные в архиве под названием «Работы по теории музыки», — это эскизы, связанные с различными теоретическими дисциплинами, — анализом музыкальных произведений, полифонией, гармонией, историей теоретических систем. Вероятно, некоторые из них использовались на практике Рославцем-преподавателем в училищах, другие предназначались композитором для собственной работы. Популяризаторский характер имеет текст «Что такое искусство?», методический — «Методика скрипичной игры». Работа «Новая система композиторского образования» дает беглое представление о том,

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72.

² ГЦММК. Ф. 373. Ед. хр. 16. Рукопись не датирована. Предлагаемая нами датировка основана на содержащихся в работе Рославца ссылках на источники, опубликованные не позднее 1927-го.

³ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 73.

⁴ Там же.

⁵ Там же. Ед. хр. 76.

⁶ Там же. Ед. хр. 77.

⁷ Там же. Ед. хр. 78.

⁸ Там же. Ед. хр. 79.

⁹ ГЦММК. Ф. 373. Ед. хр. 17. Предлагаемая нами датировка основана на ссылке Рославца на заметку Д. Шостаковича, опубликованную в «Известиях» «от 3/IV этого (1935) года». Там же. С. 13.

какой мыслилась Рославцу композиторская школа в ее эволюции от прошлого к современности. «Искусство и психика массы» — абрис социально-психологических воззрений Рославца в 1910-х годах.

Самостоятельный и наибольший теоретический интерес представляет конспект «Новая система организации звука и новые методы преподавания композиции» (Москва, 3.XII.1926) и частичная расшифровка его тезисов под тем же названием (17.I.1927) — основной свод теоретических воззрений Рославца. Достаточно важны и записи в «Рабочей книге по технологии музыкальной композиции», конкретизирующие некоторые теоретические постулаты композитора.

Каковы же представления Рославца о «новой системе организации звука», явившейся его основным завоеванием, — системе, к которой он шел всю жизнь?

«Новая система организации звука» имеет, по мысли Рославца, универсальный характер (это «общая сумма <...> приемов композиции») и «составляет систему организации звука»¹. Описываемая композитором теория музыки или теория композиции включает в себя все учение о гармонии, контрапункте, инструментовке и т.д.² Рославец подчеркивает новизну своей концепции, порывающей со старыми представлениями о школе. В старой школе его не устраивает ее «статико-аналитический принцип», «метафизическое отграничение музыкальных факторов» (гармонии от полифонии и т. д.), «отсутствие единства»³. То, чего добивался Рославец в своей системе, было связано с «динамико-синтетическим принципом», «синтетическим охватом знаний», «нацеленностью на практику»⁴. В подобных установках сказалось веяние эпохи «повышенного энергетизма», критикующей «отдельности», «статик», «антидинамизм» во всех областях знания, а также влияние конкретных теоретиков — Э. Курта, Б. Яворского, Игоря Глебова (Б. Асафьева), на которого Рославец ссылается в своих записях. Не менее важно и стремление прийти к «синтезу» — восстановить прерванную, по мысли композитора, нить исторической эволюции.

Здесь — один из ответов на вопрос, почему Рославец определял свою теорию как синтетическую. По словам композитора, его «новая система организации звука» восстанавливала органическую связь со всеми достижениями прошлого, являлась результатом развития классической системы⁵. Здесь возникает известный парадокс: ниспровергнув «старую школу», композитор тут же настаивает на своих связях

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 10.

² Там же.

³ ГЦММК. Ф. 373. Ед. хр. 17. Л. 1—21.

⁴ Там же. Л. 27—60.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 7.

с «искусством прошлого». Рославец неоднократно повторяет: «Никакого разрыва в линии музыкального искусства у меня нет»¹. С особым сочувствием он встречает высказывания тех критиков, которые называли его «неоклассиком», вероятно, имея в виду Л. Сабанеева и других «современников»². Сам Рославец утверждает:

«Я — классик, прошедший искусство всего нашего времени, воспринимавший все, что создано человечеством. Я не беру плоть от плоти, кость от кости музыкальную культуру, я все завоевал и говорю, что никакого разрыва в линии развития музыкального искусства у меня нет. Через посредство своих учеников и через их учеников хочу утвердить новую систему организации звука, которая приходит на смену классической системе»³.

Композитор разъясняет, что в его систему вошел и романтизм, и классицизм, и импрессионизм, и политональная система, — все это также доказывает синтетический характер творчества Рославца и созданной им теории⁴. Приятие-неприятие прошлого, полемика с «классикой» и утверждение ее идей на новой основе — сквозные темы в наследии композитора. Здесь необходимо разграничить два понятия — академическую рутину, которую Рославец никогда не принял, и классику как наследие, идеи которого его постоянно волновали. Рассказы Рославца о том, как его учили в консерватории, имеют отчетливо негативную окраску: учили по старинке, в дальнейшем ему пришлось избавляться от груза академических штампов. В автобиографической статье композитор вспоминал:

«Освободившись, наконец, от тисков школы и приступив к самостоятельному творчеству, я на первых же порах почувствовал, что, для того, чтобы сказать свое слово в музыке, я должен решительно покончить со всем тем багажом, который я получил от школы. Те знания и технические навыки, которые дала мне консерватория, оказались мне не нужными в моей практической работе, ибо они, будучи в значительной мере трафаретными и шаблонными, никак не годились для моих целей выражения моего внутреннего “я”, грезившего о новых, неслыханных еще звуковых мирах.

Могучее внутреннее побуждение, — а отнюдь не “желание оригинальничать”, как это и по сие время кажется некоторым нечутким людям, — заставило меня порвать со школьными традициями и школьной техникой и устремиться по пути самостоятельного искания новых форм»⁵.

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 22—23.

² Там же. Л. 10.

³ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 22.

⁴ Там же. Л. 23.

⁵ Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 133.

Итак, протест против академической рутины — вот что прежде всего стоит за полемикой Рославца со «старой системой», определяет новизну его учения. Но это лишь одна из сторон сложной проблемы. Другая заключается в том, что, отрицая академическую систему, композитор никогда с ней не порывал, и сохраняя в опосредованном виде в своих теоретических разработках, и опираясь на нее на практике. Речь идет не об известном самоослеплении, часто приводящем в подобных случаях к разрыву между теоретическими декларациями и собственной практикой, — в творческом наследии Рославца обнаруживаются гораздо более глубокие основания для внутренне противоречивого осмысления традиции.

Собственная система осознается Рославцем как принципиально новая по отношению не только к музыкальной истории, но и к живой, неакадемической традиции — классике в широком смысле слова. Композитор обнаруживает исторический подход, говоря об эволюции классической системы гармонии, о невозможности возврата к ее законам, искусственной их реанимации. По словам Рославца,

«к классической системе мы вернуться не можем, но я считаю, что мы должны вернуться к определенной системе, где человек чувствовал так, как Бетховен, когда он создавал свои величайшие произведения»¹.

Не исторически локальная система привлекает его в «классике», но идея *системности*. В этом отношении Рославец — бесспорный неоклассик, доводящий найденную индивидуальную технику композиции до логического завершения и теоретического обоснования.

В обретении «новой системы» Рославец занимает открыто завоевательную, даже агрессивную позицию. Кто же его противники? чей композиционный метод он подвергает критике? Прежде всего — это «анархисты». Их имена звучат сейчас курьезно — Рославец называет Прокофьева и Стравинского, упрекая в произволе и противопоставляя классикам, опиравшимся на систему, в том числе — новатору-Бетховену, учившемуся у Гайдна².

Здесь возникает одна из лейттем творчества Рославца: учительство и ученичество — идея, сопровождавшая композитора на всем его пути. Труд, работа, умение, мастерство — ценности, отстаиваемые им с завидным постоянством. Характерна запись Рославца 1920-х годов:

«Никакое гениальное дарование не в состоянии создать что-либо ценное в области искусства без усиленного труда и огромной работы на всех без исключения творческих стадиях, начиная с зарождения художественного образа до реализации его в форму, доступную всеобщему

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 22—23.

² Там же. Л. 16—17.

восприятию. Путь художника к своему произведению — цепь бесконечно возникающих трудностей, главными из коих будут те, которые вытекают из необходимости организации косного материала природы в животрепещущую художественную форму; и в преодолении этих трудностей и заключается то, что мы называем искусством в прямом смысле, т.е. умением, основой которого является совершенное мастерство»¹.

В этих словах звучит вера во власть умного знания, искусного труда и мастерства, противопоставленных наперекор романтическому «трансу», «озарению», «вдохновению». Художник, создавший свой литой стиль, Рославец отстаивает мысль, разделяемую его современниками — художниками, декларировавшими принцип «сделанности». Эти идеи главенствовали в деятельности группы Павла Филонова, созданной в 1914 году и подготовившей коллектив «Мастеров аналитического искусства», возникший в 1925 году. В марте 1914-го группа Филонова выпустила манифест «Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков “Сделанные картины”», в котором говорилось:

«Цель наша — работать картины и рисунки, сделанные со всей прелестью упорной работы, так как мы знаем, что самое ценное в картине и рисунке — это могучая работа человека над вещью, в которой он выявляет себя и свою бессмертную душу»².

В теоретической работе «Идеология аналитического искусства и принцип сделанности» (1914—1915) Филонов утверждал:

«Старинное, запутанное понятие слова “творчество” я заменяю словом “сделанность” <...> творчество есть организованная систематическая работа человека над материалом»³.

Идея «сделанных картин» была подчинена поиску высшей органики, сравнимой лишь с природной. Как учил Филонов,

«упорно и точно рисуя каждый атом. Упорно и точно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда въедался, как тепло в тело или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветом»⁴.

Иначе проблема сделанности ставилась в кругу конструктивистов, разрабатывавших «новую среду», «новую вещественность». Характерен опыт В. Татлина, в мае 1923 г. выступившего в качестве художника-сценографа, режиссера и чтеца в постановке драматической поэмы

¹ ГЦММК. Ф. 373. Ед. хр. 17. Л. 80.

² Ковтун Е. Ф. Указ. соч. С. 32.

³ Каменский А. Павел Николаевич Филонов // Огонек. 1988. № 2. С. 9.

⁴ Ковтун Е. Ф. Указ. соч. С. 32.

Хлебникова «Зангези». В статье «О Зангези» этот опыт обосновывался следующим образом:

«Представление + лекция + выставка материальных конструкций. Постановка “Зангези” проводится на принципе: “Слово — единица здания, материал — единица организованных объемов”»¹.

По определению самого Хлебникова, сверхповесть есть «зодчество из рассказов», а рассказ есть «зодчество из слов». Он на слово смотрит как на «пластический материал». В это время Татлин выдвигает уставочный лозунг — «Через раскрытие материала к новой вещи»².

В своем уставе, зарегистрированном в 1929 году, «Общество станковистов» (ОСТ) записало среди основных требования безусловного мастерства: «стремление к абсолютному мастерству <...> стремление к законченной картине»³. Яков Тугенхольд прозорливо отметил, что «лицо ОСТа во многом определяет стремление к производственной четкости, к хорошей ремесленной “сделанности”, к высокому качеству фактуры...»⁴.

Средневековое понимание труда, высокое ремесло подчеркивал в творчестве Данте О. Мандельштам:

«Стыдитесь, французские романтики, несчастные incroyables и в красных жилетах, оболгавшие Алигьери! Какая у него фантазия? Он пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик. Он весь изогнулся в позе писца, испуганно косящего на иллюминированный подлинник, одолженный ему из библиотеки приора <...> Тут мало сказать списыванье — тут чистописанье под диктовку самых грозных и нетерпеливых дикторов. Диктор-указчик гораздо важнее так называемого поэта...»⁵

В этой апологии технике, принадлежащей мастеру, предельно далекому от конструктивизма, раскрывается одна из сверх идей времени. Прошедший школу акмеизма, порвавшую с бесплотностью символистов и сближающуюся в этом пункте с футуристами, член «Цеха поэтов» Мандельштам воспел в «Разговоре о Данте» старинный смысл «стиля», непосредственно связанного с технической стороной письма.

Рославец, понимавший творчество как труд и работу, повторил мысль, общую для его времени. Сопоставим его высказывание с ха-

¹ Татлин В. Е. Каталог выставки произведений. М., 1977. С. 8.

² Татлин В. Е. Каталог выставки произведений. С. 8.

³ 1920—1930. Живопись. Государственный Русский музей. Москва; Нью-Йорк, 1988. С. 150.

⁴ Тугенхольд Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987. С. 212.

⁵ Mandelstam O. Gespräch über Dante. S. 106, 108.

рактической творчество Стравинского, данной Игорем Глебовым в 1929 году:

«Творчество Стравинского многому учит, ибо оно универсально. Стравинский — представитель европейской урбанистической музыкальной культуры, смелый конструктор и сильный знанием своего ремесла цеховой мастер. В нем нет следа эмоционализирующего дилетантизма, как нет и абстрактно-схоластического академизма»¹.

В подобном понимании труда воскрешается античный смысл «технэ», «техники», в котором сочетаются наука, ремесло и собственно «творчество». Сходный смысл обнаруживается и в словах Рославца, назвавшего сочинение мелодии «искусством мелодического изобретения»².

Культ «технэ», «техники», мастерства и совершенства в манифестах 1920-х годов подчеркивает также экспериментальное понимание художественного творчества. На сходных основах закладывалась практика Вхутемаса-Вхутеина в России и Баухауза в Германии³. Достаточно вспомнить слова В. Гропиуса в манифесте 1919 года:

«Архитекторы, скульпторы, живописцы — все мы должны вернуться к ремеслу! Потому что нет профессии “искусство” <...> Нет существенного различия между художником и ремесленником. Давайте же образуем новый цех ремесленников, без разбивающегося на классы самомнения, которое воздвигло стену высокомерия между ремесленниками и художниками»⁴.

Неприятие любых проявлений «анархии» звучит и в размышлениях Рославца о политональности. Спор с этим явлением и преодоление композитором политональных эффектов опирается в данном случае на иные основания, нежели полемика Рославца с Прокофьевым и Стравинским. По мысли композитора, «анархия» «политоналистов» возникает благодаря умозрительному методу, приводящему к элементарной в ладовом плане мелодике и случайным, не зависящим от воли композитора гармоническим сочетаниям⁵.

Неприемлемой для Рославца оказывается и чистая звукокраसочность, не опирающаяся на твердый закон. По его мнению, у Дебюс-

¹ Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977. С. 19.

² ГЦММК. Ф. 373. Ед. хр. 17. Л. 43.

³ Вхутемас — Высшие государственные художественно—технические мастерские, учебное заведение в Москве (1920—1926). Вхутеин — Высший государственный художественно-технический институт — учебное заведение в Москве, созданное в 1926 году в результате преобразования Вхутемаса; существовал до 1930-го. То же название (Вхутеин) носило учебное заведение в Ленинграде (1922—1930), созданное на основе Академии художеств.

⁴ Цит. по: Павлова Н. С. Эстетика и поэтика немецкого конструктивизма // Контекст-1983. М., 1984. С. 108.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 7.

си аккорды лишены функциональной значимости, это — тембровые, красочные по природе явления. Особенно показательным Рославец считает известный случай, когда на вопрос, почему Дебюсси использовал определенный аккорд, тот ответил: «Не знаю, мне так хотелось». Для Рославца этот эпизод является достаточным доказательством «произвола» Дебюсси¹.

Проблемы школы, традиции и новаторства, обретения новой системы особенно остро ставятся Рославецем в его исследованиях о Шёнберге. Размышления о творчестве Шёнберга во многом раскрывают работу самого Рославца над «новой системой организации звука». По словам композитора,

«наибольшей оригинальности и автономности от всяческих традиций Шёнберг достигает в области создания новых “гармониеформ”. Его гармонии — это не продукт случайно или намеренно найденных комбинаций на базе традиционной мажоро-минорной системы (таков гармонический метод Дебюсси и большинства современных “модернистов”), но совершенно новая, цельная и логически законченная система, базирующаяся на иных основаниях. В основе этой системы лежит двенадцатиступенная хроматическая гамма, из тонов которой Шёнберг выстраивает свои “многоэтажные” гармонические образования, весьма часто доходящие до одновременного звучания всех ступеней лада <...> Однако не в замене мажорной и минорной гаммы единой “внетональной” хроматической скалой заключается шёнберговское гармоническое новшество. Хроматический звукоряд, как гармоническая основа, фактически давно уже осуществляется в композиторской практике и даже, если хотите, имеет “академическую” санкцию. Главное новшество Шёнберга в гармонической области заключается в том, что он окончательно ликвидировал ветхое понятие консонанса и диссонанса как противоположности, отнеся его к наивной гипотезе несовершенного слуха, который склонен подводить под понятие “консонанса” все простейшие, а потому легче воспринимаемые комплексы звуков, образующиеся из ближних к основному тону обертонов натуральной гаммы, в которых обнаруживается присутствие отдаленных обертонов, трудно воспринимаемых недисциплинированным сознанием»².

Рославец отмечает также новаторство Шёнберга в области тематизма:

«Несмотря на кажущуюся автономность мелодической линии от сопровождающей ее гармонии, линия эта тем не менее органически спаяна с своим гармоническим основанием. Каждая нота мелодии по

¹ Там же. Л. 6.

² *Рославец Ник.* «Лунный Пьеро» Арнольда Шёнберга // К новым берегам. 1923. № 3. С. 29.

существу является одним из голосов гармонии; однако вся мелодия в целом отнюдь не представляет собой простого последования нот, так называемой “гармонической фигурации” (как у Скрябина послепрометеевского периода). Происходит это в силу следующих обстоятельств. Основной шёнберговский звукоряд, как мы знаем, есть хроматическая двенадцатиступенная гамма. Для Шёнберга это, если хотите, “тональность”, лад, в котором все тоны органически родственны между собой настолько, что они могут свободно сливаться в единый звучащий комплекс. Благодаря этому при сочинении мелодии Шёнберг пользуется весьма большой свободой выбора нужных тонов, позволяющих ему выстраивать мелодическую линию на вид вполне эмансипированную от своего остова, но по существу органически с ним спаянную. Отсюда же становится ясным, почему каждый из тонов мелодической цепи, не являясь повторением своего прототипа, заключенного в общей гармонической массе, в любой момент принять на себя гармонические функции, стать “реальным голосом” гармонии. Эти функции пребывают в нем потенциально, в силу его ладовых свойств»¹.

В суждениях Рославца выделяется несколько положений, не только обнаруживающих его знакомство с идеями и музыкой Шёнберга, но и являющимися основополагающими для современного учения о гармонии. Среди них — положение о двенадцатиступенной основе гармонии Шёнберга, требование нового отношения к диссонансу, мысль о постепенной эволюции звуковысотной системы, обусловленной постепенным слуховым освоением обертонового ряда, постулат о единстве горизонтальных и вертикальных в условиях новой звуковысотной системы.

Настаивая на независимости Шёнберга от традиций мажороминорной системы, Рославец пользуется старой терминологией — называет двенадцатиступенную систему Шёнберга «тональностью», «ладом». Эти слова применяются им в метафорическом смысле. Характерно и другое: описывая эволюцию мажороминорной системы, ее усложнение в творчестве Шёнберга, Рославец констатирует и некоторое перерождение системы, выразившееся в прямо противоположном результате — в упрощении. Рославец настаивает на «упрощенном подходе к делу» у Шёнберга, при котором «неизбежно рушится вся сложная цепь гармонических принципов, выведенных из принципов мажороминорной тональной системы»².

Настаивая на разрыве Шёнберга с традицией, Рославец называет метод предшественников Шёнберга

«аналитическим, выражаемым формулой “от гармонии к мелодии”, — тогда как мелодия шёнберговского типа представляет собой результат гораздо более сложного и органического процесса, при котором твор-

¹ *Рославец Ник.* «Лунный Пьеро» Арнольда Шёнберга. С. 30.

² Там же. С. 29.

чество мелодического контура идет параллельно и одновременно с творчеством его гармонического фундамента». Это «заставляет нас вытекающий отсюда метод мелодического построения назвать синтетическим <...> Шёнберговский синтетический метод есть метод новый, не имеющий корней в классической музыке, где в области композиции мелоса исключительно царит принцип, обратный шёнберговскому, названный мною аналитическим, именно, принцип “гармонической фигурации, перекидывающий мост между творчеством Моцарта и Дебюсси, Бетховена и Скрябина”»¹.

Особенно интересно то, что Рославец называет метод Шёнберга «синтетическим», тем самым проецируя на него понятие «синтетическая система», применяемого по отношению к собственному творчеству².

Полезно сравнить и некоторые другие теоретические положения Рославца с идеями школы Шёнберга. Известен постулат Шёнберга о том, что тональность — явление исторически локальное; кроме того, Шёнберг описал постепенное расшатывание тональных связей, приведшее к началу XX века к кризису классической тональности. Школа Шёнберга предложила концепцию исторического развития музыки, согласно которой слух постепенно осваивает звуки обертонового звукоряда. Сравним с этими положениями идеи Рославца. Композитор исторически подходит к гармоническим системам: по его словам,

«единой, извечной, абсолютной, общеобязательной системы НЕТ»³.

Классическая система рассматривается Рославцем как один из этапов в процессе освоения слухом неорганизованной музыкальной материи. Воспитание слуха идет ко все большему усложнению — вначале это неаккордовые звуки (трезвучие усложняется септимой, затем — ноной); затем осуществляется движение от проходящих нот к альтерированным аккордам. В результате у Листа, Вагнера, Рegera, Р. Штрауса, Скрябина ликвидируется классическая тональность — ее заменяет хроматическая система, лишь относительно базирующаяся на тональности. Здесь коренится выход к атональности или к омнито-

¹ *Рославец Ник.* «Лунный Пьеро» Арнольда Шёнберга. С. 30—31.

² Исследование форм гармонической организации, предшествующих созданию додекафонии, составляет особую проблему. Отметим, что в 1934 году З. Лисса, очевидно, совершенно независимо от разработок Рославца, сравнивала систему Шёнберга и позднего Скрябина. Обнаруженное ею сходство было обозначено как «синтетические гармонические поиски» — в противовес традиционным «аналитическим» (*Lissa Z. Geschichtliche Vorformen der Zwölftontechnik // Acta musicologica. 1935. № 7*). Поразительно сходство терминологии польской исследовательницы и Рославца.

³ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 6.

нальности. Дебюсси порывает с классической системой, отбрасывая тональный принцип¹. Таким образом, и это положение теоретической системы Рославца совпадает с идеями школы Шёнберга. Однако значительно раньше, чем Рославец и затем — Шёнберг, все эти идеи высказал в своих теоретических работах Л. Сабанеев; от него же к Рославцу перешло противопоставление «аналитического» и «синтетического» методов². Кроме того, как указывалось выше, кризис классической тональной системы был описан в 1909 году С. Танеевым в трактате «Подвижной контрапункт строгого письма».

Рославец солидарен с Шёнбергом и в том, что слух словно движется по обертоновой шкале, осваивая все более далекие призвуки³. Описав эволюцию классической системы, Рославец пришел к выводу: в конечном счете, один аккорд может соединиться с любым другим. Далее следовало, что классические формулы голосоведения ликвидируются, усложнение аккордики неминуемо приводит к эмансипации доминанты, а четырех-пятизвучия, как и аккорды, ранее считавшиеся альтерированными, перестают восприниматься и осознаваться как диссонансы. Гармония строится по доминантовому образцу — здесь Рославец приводит в пример творчество Скрябина «второго периода» («Поэма экстаза»). Наконец, делается вывод, прямо перекликающийся с идеями Шёнберга: в процессе описанной эволюции за диссонансом закрепляется право гражданства, и он превращается в консонанс⁴. По словам Рославца, Шёнберг совершенно справедливо считает, что

«впечатление благозвучия или неблагозвучия — явление чисто субъективного порядка и зависит исключительно от степени культурности слуха воспринимающего. Тут дело привычки уха. Она привела нас к ликвидации слухового предрассудка, относившего в свое время интервалы терций и секст к диссонансам, она же, в конце концов, способна раздвинуть наше понятие о благозвучии настолько, что весь звукоряд может свободно уложиться в нашем сознании»⁵.

И в этих высказываниях Рославец следует Л. Сабанееву, сформулировавшему их в своих дореволюционных теоретических работах⁶.

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 6.

² Подробно преемственность идей Рославца и Сабанеева, а также воздействие творческих принципов и теоретических постулатов Скрябина рассмотрены в книге автора *Mystiker • Magier • Theosoph • Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*. Hamburg, 2004. S. 189—232.

³ Этот процесс описан в лекции Рославца «Истоки музыки» (РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 78) и в других его работах (Там же. Ед. хр. 72. Л. 6).

⁴ Там же. Ед. хр. 72. Л. 7.

⁵ *Рославец Ник.* «Лунный Пьеро» Арнольда Шёнберга. С. 29.

⁶ См.: *Lobanova M.* *Mystiker • Magier • Theosoph • Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*. Hamburg, 2004. S. 189—232.

Увлеченно обсуждая концепцию и творчество Шёнберга, Рославец ни словом не касается проблем серийной техники. То, как он описывает творческий метод Шёнберга, убеждает в незнакомстве создателя «синтетаккорда» с техникой додекафонии. Укажем, что впервые в СССР о системе Шёнберга написал в 1931-м А. Веприк, определивший и отрицательно оценивший ее как «теорию атонализма», проявление «конструктивизма», связанное с «поворотом к схоластике старо-нидерландской школы» — выражение заблуждений, охвативших мелкую буржуазию на Западе¹.

Эволюция классической системы, приведшая к эмансипации доминанты и затем — диссонанса, к новой аккордике и отказу от традиционных функциональных связей, по мысли Рославца, зашла в тупик: композиторы оперировали аккордами, содержащими не более пяти звуков. Выход из «нонаккордового мышления» виделся Рославцу на Западе — у Шёнберга «второго периода» (ор. 11), в России — у Скрябина («Прометей») и в практике самого Рославца. Здесь композитор вновь подчеркивал полный разрыв с классической системой, начало пути к свободному, чисто слуховому развитию. В начале этого пути лежал хаос — то, что можно назвать «свободной атональностью». Затем возникла потребность в организующем принципе. По мнению Рославца, тягу к системе ощущали все — особенно важным для него являлось свидетельство Сабанеева, говорившего о тоске Скрябина по системе². Но и скрябинское шестизвучие, основанное на обертоновом принципе, вызывает критику Рославца: по его мнению, Скрябин механически сопоставлял гармонические формулы, что повлекло за собой «схематизм музыкальных построений» и привело в итоге к «кастрированной мелодике и бедности фактуры у Скрябина»³.

Рославец подробно описал путь, пройденный им самим: порвав со школой, он начал поиск собственного гармонического стиля. Вначале композитор плыл в хаосе звуков, затем — сперва инстинктивно, а потом сознательно — выделил интересующие его звучания — иными словами, обнаружил гармонические комплексы, наиболее отвечающие его представлениям о собственном оригинальном стиле. По словам Рославца,

«в напряженнейшей работе в течение целого года мне удалось интуитивно напасть на ряд гармонических приемов, дававших в результате их применения звучности, близкие к тем, что постоянно грезились моему музыкальному сознанию, и даже время от времени прорывались в моих школьных работах 1909—1911 гг.»⁴.

¹ Веприк А. Об атонализме // Пролетарский музыкант. 1931. № 5. С. 37.

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 7, 17.

³ Там же. Л. 7.

⁴ Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 133—134.

Таким образом, композитор сознательно произвел работу по отбору, которая у большинства художников остается не сделанной, — тяготея к тем или иным средствам, они не осознают этого. Поиски системы, — отмечает Рославец, — начались в 1909 году и завершились в 1919-м¹. Открытие системы композитор датирует 1913 годом:

«Весной 1913 г. мне приоткрылась та завеса, за которою затем, спустя шесть лет упорной творческой работы (приблизительно к 1919 г.), я окончательно нашел свою индивидуальную технику, давшую мне полный простор для выражения моей художнической личности»².

Процесс осознания и разработки системы, описанный композитором, совпадает со многими описанными психологией научного творчества случаями нахождения идеи, открытия, воспроизводящими следующую схему: начальный «инкубационный период», сменяющийся «стадией озарения», и в результате — кристаллизация окончательного результата³. Парадоксальным образом признание Рославца свидетельствует о том, что ему был присущ интуитивный невербальный тип мышления. Процесс сознательного внутреннего освоения стиля — своеобразного скрытого вызревания, а затем — считывания его законов, которые описал композитор, типичен для некоторых художников XX века.

Один из центральных вопросов, вставших при формулировании теоретической концепции Рославца и, видимо, часто задаваемых композитору, звучал так: «Что нашел Рославец? Все есть у Скрябина». Ответом было: «У Скрябина это не синтетический аккорд»⁴. Здесь мы выходим у проблеме центрального элемента гармонической системы Рославца — синтетаккорду⁵.

Одним из первых сущностей «новой системы организации звука» и синтетаккорда пытался сформулировать Л. Сабанеев:

«В своей теории Рославец исходит из некоторого определенного созвучия, которое он считает синтезирующим свойства всех прежних основных созвучий музыкальной теории. Старая музыка опиралась на трезвучия: мажорное, минорное, уменьшенное, увеличенное, на септаккорды разных типов. Рославец ставит задачу почти математической ясности: создать созвучие, которое бы при наименьшем количестве звуков заключало бы в себе как составные части наибольшее количество всех этих прежних созвучий. И он находит то свое “основное

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 20—22.

² Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 134.

³ См.: *Hadamard J. Essai sur la psychologie de l'invention dans le domaine mathématique.* Paris, 1959.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 23.

⁵ Понятие «центральный элемент системы» введено в теорию Германом Эрпфом (*Erpf H. Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neuen Musik.* Wiesbaden, 1927).

шестизвучие”. И на самом деле, оно оказывается обладающим такими замечательными свойствами, которые живо напоминают некоторые “священные”, известные еще с древности свойства некоторых чисел, сушьность которых раскрыта современной аритмологией. И мелодия, и гармония музыки Рославца, и ритм ее оказываются обусловленными этими основными предпосылками»¹.

Это описание необходимо уточнить на основе теоретических работ самого композитора, в том числе хранящихся в его архиве. Определения синтетаккорда, данные Рославцем, являются взаимодополняющими. В автобиографической статье композитор писал:

«В результате моих первоначальных исканий явились первые opus'ы — I-ая скрипичная соната и романсы, написанные весной 1913 г. и в том же году напечатанные. Анализируя теперь их гармоническую структуру, я ясно вижу, как мое музыкальное сознание шло по пути нащупывания неких самостоятельных, довлеющих себе звуковых комплексов, своего рода “синтетических аккордов”, из которых должен был рождаться весь гамонический план произведения. Эти “синтетаккорды”, включавшие в себя от 6-ти до 8-ми и более звуков, из которых легко выстраивается большинство существующих в старой гармонической системе аккордов, — очевидно призваны взять на себя в общеконструктивном плане композиции не только внешнюю, звуко-красочную роль, но и внутреннюю роль заместителей тональности. И действительно, хотя бы всех моих сочинениях, написанных до сего дня, принцип классической тональности целиком отсутствует, но “тональность”, как понятие гармонического единства, непременно существует и проявляется в виде упомянутых “синтетаккордов”, представляющих собою “основные” звучания, вертикально и горизонтально развернутые в плане 12-ступенной хроматической скалы по особым принципам голосоведения, логические законы которых мне также удалось найти»².

В другом случае синтетаккорд определяется Рославцем как

«основное гармоническое шестизвучие новой системы, включающее в себя все гармонические формулы классической системы (большое и малое, увеличенное и уменьшенное трезвучия, доминантаккорд, но-наккорд, уменьшенный септаккорд, различные виды побочных септаккордов и аккордов альтерированных, производных от главных и т.п.)»³.

Система Рославца вбирает также достижения импрессионизма и политональности⁴. Синтетаккорд призван

¹ *Сабанев Л.* Русские композиторы. II. Николай Рославец. С. 31.

² *Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве.* С. 134.

³ *РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 7.*

⁴ Там же. Л. 23.

«заменить собою основное трезвучие классицизма. Простейшие пере-
становки его на чистую квинту вверх и вниз дают двенадцатиступенную
хроматическую гамму, тональный звукоряд, имеющий своеобразную
орфографию, — на ступенях которого, подобно “трезвучию”, проис-
ходит дальнейшее гармоническое развертывание “синтетаккорда”»¹.

Рославец говорит также о открытых им законах и формулах голо-
соведения, принципах задержаний, проходящих и вспомогательных
нот. Далее им выделяется образование «подчиненных гармоний», сво-
еобразные «диссонансы». Композитор разработал «гармоническую и
мелодическую фигурацию», после чего осуществил выход к шестигло-
лосному и более сложному контрапункту — вплоть до двенадцатизвуч-
ного аккорда и порождаемого им двенадцатиголосного контрапункта
без удвоений². Особое значение композитор придавал уменьшенному
септаккорду и увеличенному трезвучию, позволяющим выйти за гра-
ницу шестизвучия. Сохранилась конспективная запись на полях на-
бросков ко Второй симфонии:

«гармония психологическая (краска)
субъективная (анархия)
логическая (довлеет себе)
объективная (из голосоведения)

Роль ум[еньшенного] септаккорда (отмечено у Шёнберга)

Роль ув[еличенного] трезвучия (у меня)³.

Здесь концентрированно изложены позиции композитора: про-
тивопоставление анархии — логике, краски — конструкции. Целост-
ность новой системы обеспечивал прежде всего контрапункт («объ-
ективная» гармония обеспечивается «голосоведением»). Наконец,
характерно конкретное стилистическое размежевание — уменьшен-
ный септаккорд отмечен как главенствующий у Шёнберга, увеличен-
ное трезвучие — у Рославца.

Логическое завершение расширяющегося действия синтетаккор-
да — выход в «ультрахроматизм» — к «ультрахроматической гамме из
хроматического ряда обертонов»⁴.

Таким образом, основные принципы гармонической системы Рос-
лавца выводятся из центрального элемента системы — единого источ-
ника, которым является синтетаккорд. Отметим вновь, что синтетак-
корд не всегда состоит из шести звуков — Рославец, вероятно, назвал
в некоторых определениях это число звуков, считая своим достоянием

¹ Там же. Л. 7.

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 25.

³ Там же. Ед. хр. 6. Л. 25.

⁴ Там же. Ед. хр. 72. Л. 8.

выход за пределы нонаккордового мышления. Техника синтетаккорда оказывается промежуточной между гармоническими структурами, открытыми в позднем творчестве Скрябина, неомодальностью и серийной додекафонной техникой. При этом стиль Скрябина Рославец считал пройденным этапом, классической же додекафонии еще не существовало, когда композитор уже применил свою систему на практике.

Синтетаккорд, как правило, демонстрируется в начале произведения, являясь своеобразной точкой отсчета в композиции. Структурная роль синтетаккорда подобна серии — остальные созвучия повторяют его, точно или варьируя, в различных обращениях, названных нами позициями, а также в транспозициях. Синтетаккорд может быть развернут по вертикали или свернут в горизонталь, что также предвосхищает принципы додекафонии. От количества звуков, входящих в синтетаккорд, естественно, зависит число его вариантов — позиций и транспозиций, а также конкретные гармонические, мелодические и полифонические формы. Как уже было продемонстрировано на многих примерах, структура синтетаккорда влияет на особенности гармонического плана произведения, в том числе, выбора транспозиций. Система отрегулированных закономерных отношений, складывающихся между вариантами синтетаккорда, заменяет, тем самым, классический тональный план.

Большинство синтетаккордов Рославца индивидуальны по структуре — композитор указывает, что что синтетаккорд может быть построен «по терциям или по квартам»¹; используются и другие комбинации интервалов. При этом в творчестве Рославца обнаруживается тяготение к неким «архетипам» — сходным по структуре созвучиям, определенным конструктивным интервалам и интервальным группам и даже излюбленным схемам транспозиций. Как указывалось выше, особенно часто композитор использует тритон и структуры, выросшие на основе увеличенного трезвучия.

Принципы работы с синтетаккордом проясняют наброски и теоретические записи, сделанные композитором по разным поводам: Рославец приводит восьмиголосные вертикальные комбинации избранного синтетаккорда-лада (см. нотный пример 25а); выписывает схемы соединений синтетаккорда в разных транспозициях (нотный пример 25б); соединяет синтетаккорды, построенные из звуков уменьшенного септаккорда и увеличенного трезвучия в двенадцатизвучный синтетаккорд и разрабатывает голосоведение для полученных многозвучных сочетаний, руководствуясь правилами классики (нотные примеры 25в и 25г); наконец, выходит к «политональным ладам», полученных в результате слияния/«смешения» синтетаккордов (нотный пример 25д).

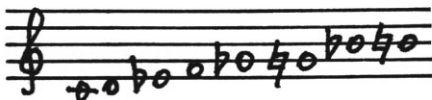
¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 23.

Нотный пример 25

РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 133—134 об.

а)

8^{ми} гол[осная комбинация]



б)

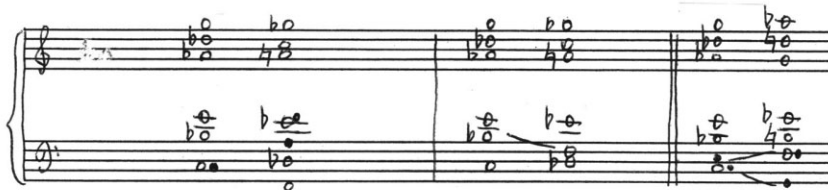
C – F

C – g

вертикальное построение

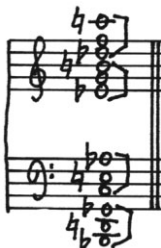
с удвоениями

без удв[оений]



в)

12^{ти} голосный синтетаккорд



г)

сочетания 12^{ти} голосных синтетаккордов

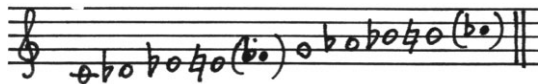


д)

Смещение синтетаккордов (политональные лады)

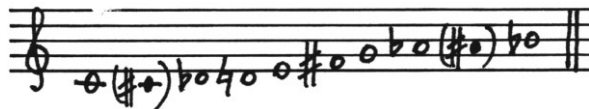
С – Es

8^{ми} гол[осный]



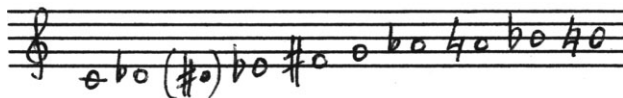
С – Fis

8^{ми} гол[осный]



С – H

9^{ти} гол[осный]



Разметки планов транспозиций, заменяющих тональные планы классической системы, встречаются в рукописях разных произведений Рославаца.

Хотя Рославец отходит от принципов классической тональности, действие синтетаккорда осознается им в соответствии с классической тональной моделью. Особенно важно то, что композитор ориентируется на классическую формулу T—D—S, осуществляя «простейшие перестановки синтетаккорда на чистую квинту вверх и вниз». При этом Рославец порывает с единообразием классической аккордики и часто применяет чисто диссонансирующие созвучия, особенно в остро экспериментальных произведениях 1910-х годов. Одновременно он разрабатывает приемы централизации, особенно часто обращаясь к принципам репризности или зеркального обрамления, в которых, как уже указывалось, синтетаккорд возвращается к «нулевой транспозиции». Другой прием централизации, прослеживающийся в «новой системе организации звука» 1910—1920-х годов, связан с закреплением первой позиции синтетаккорда в качестве центральной, определяющей основные контуры гармонического плана произведения, — возвращение синтетаккорда к своей первой позиции в конце оказывается достаточным для создания репризного или зеркального ритма в форме. Сама структура синтетаккорда диктует выбор гармонических центров, план транспозиций — композиция выстраивается по принципу *pars pro toto* — основополагающему для музыкальной эстетики и поэтики философского авангарда XX века¹. Подобное развертывание синтетаккорда в пространственно-временном континууме, как демонстрировалось выше, особенно интересно и последовательно осуществлено в остро-экспериментальной композиции «Кук», в которой достигнуто предельное композиционное единство.

В 1920-е годы композитор все чаще обращается к аккордике, в которой заметны традиционные элементы, в том числе мажорное и минорное трезвучие. Подобное усиление тональной подсистемы расширяет конструктивные, красочные и выразительные возможности техники синтетаккорда, позволяет Рославцу выйти к комбинированной или смешанной гармонической технике, в которой сочетаются элементы хроматической и тональной организации. Особенно заметно эта тенденция сказывается в камерной инструментальной музыке.

Отказываясь от тональности в ее традиционном понимании, Рославец не оставляет мысли о модальной природе открытых им новых созвучий — равноправными с вертикальными являются горизонтальные варианты синтетаккордов, а в первом теоретическом описании приме-

¹ См.: *Lobanova M. György Ligeti. Style. Ideas. Poetics. Translated by Mark Shuttleworth. Berlin, 2002.*

ненной техники, относящемся к 1915 году, Рославец прибегнул к неомодальному ее истолкованию, применив понятия «гамма» и «звукоряд» (см. выше). Позже, придя к концепции собственно «синтетаккорда» и введя этот термин, композитор не оставляет мысли о неомодальных аспектах своей техники — в его рукописях фигурируют записи разных синтетладов. В подобном экспериментировании с новой модальностью сказывается не только отказ от классического мажоро-минорного эталона, но и продолжение оригинальной национальной традиции, связанной с сочинением «искусственных ладов» (уменьшенного, увеличенного и др., использованных еще Глинкой и кучкистами) и теоретически обоснованной Б. Яворским. Ориентация на неомодальность проявляется в особенностях нотации: при транспозициях синтетаккордов Рославец использует, по его словам, «своеобразную орфографию», то есть буквалистски сохраняет при транспозициях изначально заданную интервальную конструкцию, отказываясь от энгармонических замен, которые бы значительно облегчили запись, — это осложняет чтение нот и разучивание произведений.

Таким образом, обладая определенным сходством с додекафонной серийностью, система Рославца демонстрирует самостоятельный путь к обузданию хаоса «свободной атональности» и хроматики: сложившаяся уже в 1910-х годах, она демонстрирует оригинальный метод, возникший на почве русской национальной традиции. Большая свобода и гибкость предложенной Рославцем системы, отличающая ее от классической додекафонии, во многом облегчила его путь к «неоклассицизму». Интересны в этой связи колебания композитора, сравнивающего синтетаккорд с тональностью — в некоторых случаях он настаивает на буквальном перенесении понятия «тональность» на синтетаккорд, в других истолковывает «тональный принцип» применительно к своей системе скорее метафорически. Об ориентации на классическую функциональную модель свидетельствует и то, что Рославец применяет понятие «синтетическая тональность»¹. Композитор указывает, что «при построении этого аккорда (то есть синтетаккорда. — М. Л.) все термины классические в основном остаются»². Характерна также примененная им терминология: «задержания», «проходящие и вспомогательные ноты», «фигурации» и другие понятия, почерпнутые из «первой и второй гармонии», которым Рославец обучался в консерватории. Отойдя от своих учителей, внутренне бунтуя против системы, казавшейся ему устаревшей, он сохраняет в своей «инвенции» черты этого старого, на самом деле не изжитого до конца, не забытого опыта. Тем самым система Рославца выговаривает вну-

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 7.

² Там же. Л. 23.

треннюю раздвоенность его времени, свидетельствует о напряженной ситуации перелома-перехода, сложившейся в культуре, выстраивается по причудливой гибридной схеме, соединяющей старые и новые элементы, кажущиеся несоединимыми.

Начав с преобразования гармонии, Рославец в дальнейшем перешел к работе с «новыми ритмоформами», новому контрапункту, с гордостью повторяя: «Я пишу новый контрапункт», «я пишу в полифоническом стиле»¹. По его словам,

«...начав с гармонических изысканий, я мало-помалу перешел к открытию не только новых “гармониеформ”, но и к новой полифонии, а то и другое, взятое вместе с новым принципом “тональности”, неизбежно повлияло на возникновение новых “ритмоформ”. В результате всего у меня, приблизительно к лету 1919 г., явилось уже полное осознание всех вышеуказанных элементов в качестве “новой системы организации звука”. Эта система, по моему мнению, призвана заменить собою окончательно нами изжитую старую классическую систему и, таким образом, подвести крепкую базу под те “интуитивные” (в сущности глубоко анархические) методы творчества, которыми оперирует сейчас большинство современных композиторов, оттолкнувшись от старой системы и пока вслепую “без руля и без ветрил” плывущих по необъятным волнам музыкальной стихии»².

Последовательное расширение сферы действия синтетаккорда согласовывалось с укрупнением форм в процессе творческой эволюции Рославца: от малых форм в период кристаллизации системы он перешел к крупным в последующий период. Логическим завершением исканий Рославца стало создание собственной педагогической системы, в возможности которой композитор фанатически верил, утверждая: «Этой системы хватит на двести лет»³. Трагический поворот истории не позволил проверить правоту или неправоту пророчества Рославца. Фактически сломав судьбу композитора, лишив русскую классику многих шедевров, «пролетарские музыканты» также обездолили отечественную музыкальную теорию и педагогику, почти сведя на нет все усилия Рославца по созданию школы. Но, несмотря ни на что, «новая система организации звука» была и остается одним из самых интересных опытов в истории современной музыки.

¹ Там же. Л. 24.

² Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 135.

³ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 7.

Улицы — наши кисти,
 площади — наши палитры...
 Владимир Маяковский

Революционная праздничность

Деятельность Рославца после революций 1917-го была непосредственно связана с Пролеткультом и «музыкальным Лефом». Та полифоничность, многослойность, которая была присуща дореволюционному искусству и порой выражалась в нем в поляризации «старого» и «нового», в послереволюционные годы была доведена до предельно заостренных форм. Сам Пролеткульт опирался на идеи А. Луначарского и А. Богданова, сформулированные еще в первое десятилетие XX века. Теория Богданова о «пролетарской культуре» сложилось в школе на Капри и была выражена в 1910 году в платформе группы «Вперед»¹. «Пролетарская» философия и культура мыслились утопически: утверждалась необходимость создать новое учения и искусства, независимого от традиции. Особенно последовательно эта идея воплотилась в практике Пролеткульта, однако негативное отношение к культурному опыту прошлого сказалось уже в 1910-е годы: характерный пример — театральная теория В. Фриче, в которой провозглашался переход к коллективному празднеству, массовому действию, отказ от разделения на зрителей и публику, от самого представления, от театра. На формирование теории «массовых действий» оказали воздействие разнообразные учения, среди которых — символистские концепции «храмового действия», «театра», выражающего соборное начало, провозглашенные Вячеславом Ивановым, Федором Сологубом, Дмитрием Filosoфовым и др., идеи «театрализации театра» Николая

¹ Богданов (настоящая фамилия — Малиновский), Александр Александрович (1873—1928) — экономист, философ, политический деятель, естествоиспытатель. Участвовал в народническом движении, с 1896 года — член социал-демократической партии, в 1903-м примкнул к большевикам, в 1909 году был исключен за «фракционную деятельность». С 1918 года — идеолог Пролеткульта. «Школа на Капри» была организована в 1909 году представителями богостроительства — течения, возникшего в среде марксистских литераторов в первом десятилетии XX века. Богостроители — В. А. Базаров, А. В. Луначарский, Максим Горький и др. — рассматривали человеческую деятельность как религиозную, истолковывали марксистское учение в религиозном ключе. Школа на Капри, призванная готовить широкие рабочие массы, явилась предшественницей Пролеткульта. Идеи богостроительства выражала также группа «Вперед».

Евреинова, «трагического балагана» Всеволода Мейерхольда и Александра Таирова, теории футуристов, беспредметное искусство. Объединяла эти разноречивые искания театральность, понимаемая как особое качество жизни.

Сама революция воспринималась как театральное действие, мистерия и празднество. По словам А. Таирова,

«мимо нас проносились моторы, мимо шли войска, мимо провозили пушки, мимо, заливая снежные улицы, перекатывались мощные волны рабочих, — а мы стояли на тротуарах, за чертой, за цепью. — Взволнованные, с горячим дикованием в сердцах, трепетно встречали мы Грядущую Свободу, но отраженными были наши чувства — чувства зрителей мирового театра, на арене которого творили новую жизнь зодчие Новой России. Быть зрителем в момент всенародного действия, сойти с подмостков, на которых протекла вся жизнь, и оказаться в амфитеатре, — что может быть трагичнее этого для прирожденного лицедея, гордого званием своим? Актер, ставший зрителем, — моряк, лишенный палубы, всадник у трупы своего коня!»¹

В Февральской революции, к которой относятся эти слова, виделось величественное обновление, ритуал, действие, предвещающее будущее, — эти утопические чаяния были перенесены на Октябрьскую революцию. В подобном переживании были единоклюбны разные художники — А. Блок и В. Маяковский, В. Хлебников и В. Брюсов воспринимали революцию в духе соборного действия, преобразующей реальность мистерии. Лозунгом времени становится требование «вести театр в общенародную жизнь»². Театральными мотивами проникаются поэзия, литература, живопись. Создается новый жанр — массовые действия.

Призванные, по мысли теоретиков Пролеткульта, стать театром будущего, революционной драмой, массовые действия, происходившие на колоссальных пространствах, представляли собой историко-символические агитационные спектакли, в которых участвовали огромные коллективы. Так, 19 июля 1920 года в Петрограде состоялась массовая инсценировка «К мировой коммуне», организованная Петроградским театральным обществом (авторы и режиссеры — Н. Петров, С. Радлов, В. Соловьев и А. Пиотровский; начальник постановки — К. Марджанов, художник — Н. Альтман), к которой было привлечено не менее 4000 красноармейцев, театральная молодежь и участники рабочих театральных кружков. Драма запечатлела развитие революционного движения от создания Коммунистического ин-

¹ Таиров А. Прокламация художника. М., 1917. С. 4—5.

² Флоренский П. А. О кукольном театре Ефимовых // Ефимов И. Об искусстве и художниках. М., 1977. С. 170.

тернационала, Парижской коммуны, «империалистической войны», до «Февраля», «Октября» и «Победы в гражданской войны»¹. Важной чертой массовых действий был их аллегорический характер — согласно традициям, унаследованным от Великой французской революции, политизированное зрелище предполагало обобщенность. Грандиозный опыт по преобразованию среды — к примеру, инсценировка «К мировой коммуне» собрала около 45000 человек, — массовые действия радикально меняли представления о художественном пространстве и спектакле как таковом: в их создании участвовали профессиональные и непрофессиональные силы, стиралась грань между зрителем и исполнителем, импровизацией и композицией.

В связи с массовыми действиями был разработан так называемый «красный календарь», закреплявший даты, к которым приурочивались аллегорические революционные спектакли, — в него входили «кровавое воскресенье» (9 (22) января), «день памяти К. Либкнехта и Р. Люксембург» (17 января), «день Красной армии» (23 февраля), «день работницы» (8 марта), «день в память Парижской коммуны» (18 марта), «приезд Ленина в Петроград» (16 апреля), 1 мая, «июльские дни» (3—16 июля), «Октябрьская годовщина», «день в память московского вооруженного восстания» (22 декабря)². Таким образом, календарный год оказывался организованным в единый революционный праздничный цикл — обрядовость, мистериальность привносились в само ощущение жизни.

С установкой на театральность и декоративность согласовывалось оформление пространства к празднику, его украшение, эстетизация. Характерный пример — оформление Охотного ряда в Москве к 7 ноября 1918 года, вызвавшее, как упоминалось, нападки со стороны М. Иванова-Борецкого:

«...в основу этой росписи, как вспоминают ее авторы И. В. и О. В. Алексеевы, была положена «идея народных балаганов, народного гуляния. Несомненно, что эта идея пришла к молодым театральным художникам в “бубновалетской” редакции (недаром в своих воспоминаниях Алексеевы ссылаются на авторитет П. Кончаловского и А. Лентулова, которые “одобрили яркость, новизну и радость оформления”). Цветы, светила, кораблики и иные детали росписи одновременно напоминают и народные картинки, и художественный мир примитивистов начала XX века; узоры, свойственные крестьянской резьбе, сплетаются здесь с геометрическими фигурами, формами, похожими на те, что встречаются в композициях супрематистов <...> Роспись эта весела и задорна, у нее буйная пестрота, горластая звучность цвета, лихие,

¹ См.: История советского театра. Т. 1. Л., 1933. С. 272—274.

² Там же. С. 265—266. Карл Либкнехт (1871—1919) и Роза Люксембург (1871—1919) — немецкие революционеры, основатели коммунистической партии Германии.

пляшущие ритмы. Глазу предстает видение доброго и светлого праздничного мира, сверкающего всеми красками жизни»¹.

Обращение к лубку, балагану и другим формам народного искусства было глубоко закономерным — его определяла не только вкусовая установка тех или иных мастеров, но и стремление к обобщенности в выразительном решении. Театрально-праздничное оформление спектакля во многом было предопределено плакатной политической тематикой, обращением к ораторскому слову, лозунгам, риторике. Постепенно вырабатывались своеобразные *loci topici* этого празднично-революционного искусства, его риторические фигуры, соответствовавшие аллегориям и символам. Политическая тематика вышла на первый план сразу после Февральской революции. Концепция спектакля как политобозрения оказалась чрезвычайно плодотворной, отразившись в решениях таких мастеров, как В. Мейерхольд. Характерна оценка И. Эренбургом знаменитого спектакля «Д. С. Е.» как политобозрения, «постоянно подвергающегося изменениям в связи с новыми условиями международной жизни»².

Идея революционного преобразования действительности объединила вокруг себя самых разных художников — от традиционалистов до новаторов. Достаточно сравнить два программных заявления, требовавших отказаться от бытописания и натурализма, — одно принадлежало К. Малевичу, другое — «Обществу московских художников», образованному в 1927 году на основе «Бубнового валета», «Маковца» и других объединений. По словам Малевича,

«все потуги обратить живописное искусство в новое “Революционное передвижничество” успеха иметь не будут, так как “Революционное передвижничество” будет выражено новым изобразительным реализмом — кинематографом во всей его технической силе и правде. Быт на экране, но не холстах»³.

В декларации ОМХ утверждалось:

«...живопись — не созерцание, не статическое повторение быта, не пассивно-натуралистическое изображение действительности и не средство только познания этой действительности, а мощное оружие творческого воздействия на мир, орудие активной перестройки жизни <...> Мы отвергаем поэтому натуралистический бытовизм, поверх-

¹ Каменский А. Романтический монтаж. М., 1989. С. 36.

² Мейерхольд В. Э. Переписка. М., 1976. С. 313. Эренбург, Илья Григорьевич (1891—1967) — публицист, писатель, поэт. «Д. С. Е.» — «Даешь советскую Европу» — спектакль по роману Эренбурга «Трест Д. Е.», поставленный в 1930 году.

³ Жизнь искусства. 1924. № 50.

ностный и статический протоколизм как средства, негодные для разрешения громадных задач изоискусства в наши дни»¹.

Идея нового агитационного искусства решалась разными средствами — в это время возник уникальный жанр агитфарфора (среди наиболее известных мастеров — С. Чехонин, П. Вычегжанин, А. Щекатихина-Потоцкая, В. Белкин, М. Адамович, Б. Радонич, Р. Вильде и др.), опиравшийся на новую эмблематику и развивавший идеи аллегорического искусства, — некоторые его образцы можно уподобить аллегорическому спектаклю в миниатюре, а используемые в качестве надписей лозунги и изречения представляли собой *loci topici* революционного риторического лексикона. Интенсивно развивается плакатное искусство, достигшее вершин в творчестве Д. Моора, М. Черемных и др. Традиции лубка оригинально развивает в это же время Афанасий Куликов. Новая революционная символика разрабатывается в Окнах РОСТА — типы эпохи, аллегорические фигуры и действия сопровождаются в них обобщающей подписью. Характерен выбор персонажей Окна РОСТА, во многом подобных тем, что фигурировали в «массовых действиях», — Солдат, Рабочий, Матрос, Капиталист и т.д.²

Особенно естественно протекал переход к агитационному искусству у представителей футуризма, на теории которого во многом опиралась программа Пролеткульта. Ниспровержение форм прошлого, поиск новых выразительных средств, адекватных революционной эпохе, захватил также многих художников, не связанных прямо с футуризмом: остро-экспериментальные формы приняла искания группы ОСТ, крупнейших мастеров гравюры — В. Фаворского и др. К агитационному искусству в живописи пришли также представители «Мира искусства», а в музыке — традиционалист А. Кастальский. Но в первую очередь идея монументальной пропаганды, развитая Пролеткультом, опиралась на концепцию «будущего в настоящем». Театр, живопись, литература Октября мыслились как «искусство будущего». Более того — жестокая реальность первых послереволюционных лет, нищета и разруха лишь усиливали веру в будущее. По словам А. Лабаса,

«...казалось, мы жили тогда, как на действующем вулкане, но мы чувствовали себя прекрасно — это нам, молодежи времен революции, подходило как нельзя лучше. Все, что происходило в жизни тех лет, глубоко нас волновало. У нас было яростное желание все тянуть вперед. Мы отвергали шаблоны, мы сами хотели ощутить и понять все в нашей жизни и найти этому выражение в нашем искусстве. И мы ис-

¹ Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. М., 1962. С. 224.

² Окна РОСТА, точнее — Окна сатиры РОСТА — плакаты, созданные в 1919 году художниками и поэтами, работавшими в системе РОСТА — Российского телеграфного агентства.

кали пути. Глядя на великих художников прошлого, мы чувствовали, что, кроме высокого мастерства, за их произведениями были тогда глубокие идеи и бушевали страсти и о них они умели так много сказать в своих творениях. Как подойти к нашему искусству? Это были для нас проблемы уже в студенческие годы»¹.

Агитационное искусство могло опираться на традиции или отрицать их — рожденные формы оказались уникальными. Среди новых приемов выразительности, используемых представителями разных лагерей, обращавшихся к революционной пропаганде, особую роль играл монтаж, теория и практика которого получила наиболее последовательное развитие в киноискусстве. В формулировке С. Эйзенштейна подчеркивалась парадоксальная, эксцентричная сущность монтажа, понимаемого как комбинация «произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной оценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект — монтаж аттракционов»². Режиссер использовал его с начала своей деятельности в Пролеткульте. Во многом связанный с установками футуристов, «монтаж аттракционов» не только предопределил многое в творческой эволюции С. Эйзенштейна, но и сказался в практике различных художников. Понимаемый как самостоятельная композиционная система, воздействующая на восприятие, монтаж допускал активную работу со стилем, столкновение контрастных стилистических, жанровых и лексических единиц³. Монтажная организация сказалась также в трактовке сценического пространства у В. Мейерхольда, в композиции В. Яхонтова, создавшего «театр одного актера»⁴.

Широкое распространение получил фотомонтаж, разработанный Г. Клуцисом, А. Лавинским, Л. Лисицким, А. Родченко.⁵ Параллельно создавались коллажи Родченко и композиции мастеров «аналитического искусства» — школы Филонова, пришедших независимым путем к сходным идеям. Идеи пространственной скульптуры у Родченко сопоставимы с «Башней» Татлина, а его фотографии — с решениями

¹ *Лабас А.* Воспоминания. Рукопись. Архив А. А. Лабаса. См. также: *Образцов С.* Эстафета искусств. М., 1978. С. 201—202; *Дейнека А.* Из моей рабочей практики. М., 1961. С. 6. Лабас, Александр Аркадьевич (1900—1983) — живописец, член-учредитель ОСТ.

² *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения. В 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 271. Эйзенштейн, Сергей Михайлович (1898—1948) — режиссер театра и кино, художник.

³ *Шкловский В. С.* Эйзенштейн. М., 1973. С. 107.

⁴ Яхонтов, Владимир Николаевич (1899—1945) — актер, мастер художественного слова.

⁵ Клуцис, Густав Густавович (1805—1944) — художник, один из организаторов объединения «Октябрь». Лавинский, Антон Михайлович (1893—1968) — художник, скульптор, проектировщик, архитектор. Эль Лисицкий (настоящее имя — Лазарь Маркович Лисицкий) (1890—1941) — художник, фотограф, архитектор, проектировщик, дизайнер.

Окон РОСТА. Монтажные принципы Дзиги Вертова отозвались не только в изобразительном искусстве, но и повлияли на прозу (технику Дос Пассоса). Характерно, что его программная работа «Кино-Глаз» была опубликована в том же сборнике, что и статья Рославца «О псевдопролетарской музыке». Монтажная стилистика, организация пространства, система приемов особенно сильно воздействовали на художников, так или иначе отозвавшихся на идеи конструктивизма, — в том числе, представителей группы ОСТ, выработавших целостную поэтику на основе монтажных принципов¹.

Эстетика массовых действ, монтажа, «документа» и «факта» по-разному сказалась в музыкальном искусстве. Остроэкспериментальные формы, сравнимые с искусством обэриутов и «монтажом аттракционов», использовали в своих произведениях Д. Шостакович и А. Мосолов².

Музыкальный агиттеатр

«Жизнь сейчас сильнее искусства» (Игорь Глебов), «Не искусство, а жизнь» (Михаил Матюшин) — эти слова мог бы повторить и Рославец. Связь с агитационно-массовым искусством остро сказалась в послереволюционном творчестве композитора. 26 марта 1917 года на «Первом республиканском вечере искусств», состоявшемся в театре «Эрмитаж», выступали В. Каменский, организовавший этот вечер, В. Маяковский, В. Гнедов, А. Лентулов, Д. Бурлюк, Г. Якулов, В. Татлин, К. Малевич и Н. Рославец, которые «говорили о необходимости вынести мастерство на улицу, дать искусство массам трудящихся...»³

Долгое время Рославец работал в системе Пролеткульта, соприкасался с его видными теоретиками и практиками. В его музыке произошел своеобразный переворот — значительное место заняли жанры агитационной музыки — песни, хоры, гимны, приуроченные к торжествам, праздникам, юбилеям. В этой сфере Рославец обнаружил взы-

¹ См.: *Костин В.* ОСТ (общество станковистов). Л., 1976; *Каменский А.* Романтический монтаж, с. 37.

² Обэриуты — представители ОБЭРИУ — «Объединения реального искусства», одной из ленинградских литературных группировок в конце 1920 — начале 1930-х годов. Центральные фигуры: Даниил Иванович Хармс (настоящая фамилия — Ювачев) (1905—1942) и Александр Иванович Введенский (1904—1941). В ОБЭРИУ в разное время входили Н. А. Заболоцкий, К. К. Вагинов, И. В. Бахтерев; к объединению примыкал Н. М. Олейников. Манифест ОБЭРИУ был опубликован в 1928 году. Выступления обэриутов, их жизненная и творческая практика основывались на осознании смеховой реальности, уравнивании жизни и искусства, переворачивающем утилитарные представления об осмысленности/бессмысленности мира. Деятельность и творчество обэриутов подверглись ожесточенной критике со стороны РАПП, многие обэриуты были репрессированы.

³ *Каменский В.* Сочинения. М., 1990. С. 513.

скательность профессионала — его конфликт с РАПМ, приведший к личной трагедии, касался в первую очередь проблем массовой музыки. Рославец критиковал представителей РАПМ, Проколла, ОРКИМД за механическое и эпигонское отношение к наследию, отсутствие профессионализма и низкое качество произведений. С горечью писал он Ю. Славинскому о халтурных дешевых агитках.

Поэтика агитационного искусства непосредственно повлияла не только на жанровую систему в творчестве Рославца, но и на его музыкальную лексику. В первую очередь эти воздействия сказались в упрощении языка, отказе от техники синтетаккорда и обращении к средствам традиционной гармонии или в применении «смешанной техники», в которой сочетались приципы «новой системы организации звука» и традиционной тональной организации. Однако самое последовательное и плодотворное применение «смешанная техника» нашла в инструментальных произведениях Рославца.

Агитационная тематика воплотилась в кантате «Октябрь», песнях и хорах послереволюционного периода в творчестве Рославца.

В 1927 году в журнале «Рабис» появилось сообщение:

«Композитор Н. А. Рославец поделился с нами сведениями о его кантате, написанной им к октябрьским торжествам.

Кантата написана для двух солистов, хора и оркестра на стихи В. Александровского, В. Кириллова и С. Обрадовича. Она начинается четырехтактным “эпиграфом”, в котором три трубы в унисон излагают основную тему победного характера, объединяющую все остальные части кантаты.

Далее идут следующие пять частей:

1) “Восстание” (В. Александровский) — оркестрово-хоровая симфоническая картина, рисующая момент октябрьского восстания, борьбу и победу;

2) “25-е Октября” (В. Кириллов), соло баритона с оркестром, — песня, славящая великий день победы рабочего класса;

3) “Душа, кричи громче” (В. Александровский) — оркестрово-хоровой номер, отражающий настроение победивших масс и их призыв ко всем “спящим”, требующий проснуться, восстать, чтобы “гниющее прошлое сжечь”...

4) “Экспресс” (С. Обрадович), соло сопрано с оркестром, — картинка, рисующая несущийся по крестьянским полям поезд с сидящей у окна комсомолкой, которая, увидев “при дороге, у деревни деда с трубкою в зубах”, “хмуро-строго” думающего о революции, кричит ему, чтобы он не качал недоверчиво сединой, что: “к солнцу алою дорогой вышел твой родимый край» и что: «мир построит по-иному мот с матушкой сохой”... и

5) Финал — “Привет Коминтерну”, исполняемый солистами, хором и оркестром. Призывный клич русского пролетариата ко всем, кто

“сердцем молод”, восславить “Молот и Совнарком мировой» и биться на земле за “солнце вселенской любви”...

Конец финала предвставляет собою крайнюю степень звукового напряжения и звуковой мощи.

В кантате автор отходит от своей обычной “инструментальной”, как он говорит, манеры письма и делает попытку создания монументальных форм “декоративного” стиля, рассчитанных на наибольший массовый эмоциональный захват¹.

Архитектоника кантаты довольно проста и подчинена как закономерностям симфонического развития, так и драматургической логике. Симфоническое начало связано с трактовкой частей, вызывающей ассоциации с инструментальным циклом: первая — действенная и динамичная, подобна сонатному *allegro*, третья — скорбная медленная, вторая и четвертая — подвижные жанровые (соответственно — марш и скерцо), пятая — финал. Подобная организация подчеркивается тембровым решением: хоровые нечетные части (в пятой к хору присоединяются солисты) чередуются с четными сольными, что вносит дополнительный рондообразный ритм в композицию цикла. Не менее сильно выявлена логика драмы: первая часть рисует завязку и первую стадию в развитии действия, третья часть связана с переломом и осмыслением событий, на пятую приходится кульминация и развязка.

Жанровая система кантаты согласуется с требованиями агитационно-массового искусства, в котором нет лирики в романтическом понимании, — введение соло не означает выхода к субъективной интонации, скорее, оно подобно ораторскому выводу, морализующему призыву. Кантате в высшей степени присуща обобщенно-риторическая логика, а каждая часть подобна аллегорическому панно. Фресковое письмо, отсутствие детализации, объективность образного строя согласуются с духом агитационно-массового искусства послереволюционной поры, искавшего аллегорической наглядности, риторической ясности в изложении мысли, новых символов.

Именно в таком плакатном ключе решена первая часть кантаты, «Восстание». Тщательно поддерживаемое напряжение подчинено не только звукописным задачам — развитие устремлено к риторическому выводу, ключевым словам: «Мы старое сроем, раздавим». Ключевая жанровая интонация — фанфара, сигнал, клич — лейтмотив всей кантаты — подчеркивает этот вывод, подобный эмблематической подписи. Средством усиления вывода-подписи служит также решение хоровой фактуры: хоровой речитатив постепенно переходит в имитационное развитие, а имитационно проработанное *ostinato*, поддерживающее напряжение, подготавливает заключительный призыв. В том

¹ Н. Кантата «Октябрь» // Рабис. 22.XI.1927. № 45 (87). С. 11.

же плакатно-символическом ключе решен тональный план произведения: с-moll в основной части сопоставлен с итоговым C-dur.

Во второй части, «25-е Октября», возникает аллегорический комментарий к хоровой картине: марш-речитатив развивает заданную тему в обобщенно-символическом духе.

Третья часть — «Душа, кричи громче» — основана на монтажном принципе композиции. Суровый стиль революционного повествования диктует дробность формы — мозаичное целое объединено лейтмотивом и репризой-аркой.

Четвертая часть выполняет роль «драматургической паузы» — остигатная форма подчинена передаче движения, рисуемого словом. Контраст остальным частям и разрядку перед финалом создает более камерный состав (без контрафагота и тромбонов, с одной трубой) и высветленное звучание меццо-сопрано. Сигнальный лейтмотив напоминает об основном действии, психологически подготавливая слушателя к развязке.

Финал — «Привет Коминтерну» — подводит итоги, утверждая главную тему произведения. Лапидарность марша, ясность тонального колорита — победный C-dur, сочетаются в части с тщательной композиционной работой. Двойная fuga с совместной экспозицией тем доказывает, что опыт 1912 года — мистерия «Небо и Земля» — не был забыт Рославцем.

Написанная в мае-августе 1927-го, кантата «Октябрь» была исполнена в симфоническом концерте ГАХН, посвященном 10-летию Октябрьской революции. Концерт, состоявшийся 4 декабря 1927-го в Колонном зале Дома Союзов в Москве, включал также симфонию № 2 «Октябрь» Д. Шостаковича, отрывки из балета А. Мосолова «Сталь» и «Пролог» Л. Половинкина¹.

В 1920-е годы Рославец обращается к жанрам, не представимым в его предволюционном творчестве, — пишет марши и гимны. Среди них — «Гимн Советской рабоче-крестьянской милиции на слова А. Вятича-Бережных (1926), «Коммунистический интернационал» и «Коммунистический похоронный марш» (1923)²; в 1930 году композитору заказывают торжественный марш в честь К. Ворошилова для военного оркестра³. Широкий резонанс получила музыка Рославца к стихотворению В. Маяковского «Дашь!»⁴ К тому же кругу относятся комсомольский марш «Стучите» на слова И. Уткина и двухголосный хор «Барабан» с балалайками и фортепиано, написанные в 1930 году.

¹ Дроздов А. Симфонический концерт ГАХН, посвященный 10-летию Октябрьской революции // Музыка и Революция. 1927. № 12. С. 29.

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 55. Л. 1—4.

³ Там же. Ед. хр. 92. Л. 15.

⁴ Там же. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 38. Л. 21—24.

Обощенность, плакатность, риторическая ясность и лапидарность присущи нескольким вокальным циклам, созданным Рославцем в эти годы. Среди них — «Песни работницы и крестьянки» (1925—1926), объединяющие песни и хоры а *capella*. Хотя некоторые хоровые партитуры содержат партию фортепиано, она сводится к буквальной дублировке хора и имеет чисто служебный характер: хоры Рославца явно предназначались для полупрофессиональных или любительских коллективов, и фортепианная партия должна была служить поддержкой при разучивании. Подобная практика была характерна не только для России — хоры для полупрофессиональных или любительских коллективов создавали в 1920—1930-е годы также немецкие композиторы (П. Хиндемит, Г. Эйслер и др.). Сохранились «Колыбельная песня» на слова А. Дорогойченко для голоса и фортепиано¹, «Метельщица» на слова С. Долныкова для смешанного хора и «Песня о красном знамени» на слова А. Богданова для женского хора.

По тематике и лексике с этими произведениями сходен цикл «Поэзия рабочих профессий» (1924—1928), также объединяющий песни и хоры. Сохранились композиции для пения и фортепиано «Ткач» на слова С. Литковского и «Швея» на слова Г. Коренева, «Метельщица» на слова А. Шаталовой для хора и фортепиано², а также хор «Токаря» на слова Я. Твердого. Композитор изображает в них аллегорические социальные маски, сходные с персонажами «массовых действий» и «Окон РОСТА», — в них возникает своеобразный скрытый театр, олицетворяющий новый мир революционной образности. В сходном ключе решен также хор «Рабочий дворец» на слова А. Поморского, опубликованный в 1926 году.

Некоторые из агитационных произведений Рославца непосредственно связаны с сюжетами и темами, зафиксированными в «красном календаре»: так, кантата «Октябрь» прямо соотносится с отмечаемой в нем «Октябрьской годовщиной», а некоторые композиции, входящие в циклы «Песни работницы и крестьянки» и «Поэзия рабочих профессий», могли быть приурочены ко «дню работницы». С другими датами явно связаны гимны и марши Рославца, в том числе — «Гимн Советской рабоче-крестьянской милиции» — со «днем Красной армии» и т. д. Осмелимся предположить, что композитор ориентировался на этот конкретный источник, внося свою лепту в дело монументальной пропаганды.

К «кровавому воскресенью» (9 (22) января), отмеченному в «красном календаре», приурочен цикл Рославца «Песни о 1905 годе», высоко оцененный современниками композитора. По словам критика,

¹ ГЦММЛ. Ф. 373. Ед. хр. 13.

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 1—3.

«произведения Рославца (“Последнее чудо” и “Смолкли залпы”) <...> доказывают, что простота не есть упрощенчество, что можно пользоваться в своем творчестве очень скромными средствами и достигать при этом больших результатов. Нам нужны большие симфонии, музыкальные драмы и, быть может, какие-нибудь новые формы музыкального искусства, которые были бы современными и по форме и по внутреннему содержанию, которые двигали бы музыку вперед, но нам нельзя забывать, что большая часть нашей аудитории — это аудитория рабочая и крестьянская, которая не подготовлена к тому, чтобы воспринимать сложные формы, но которую нужно художественно воспитывать не суррогатами, но подлинным искусством. И вот, если мы в указанных двух вокальных произведениях Рославца имеем попытки подойти таким образом к разрешению проблемы создания художественной музыкальной литературы для масс, то они должны глубоко радовать сознание современного музыканта-общественника. И далее, не говорят ли эти произведения о том, что психика художника-композитора не есть что-то застывшее, застылое, что в художественном мышлении могут, да и должны быть переломы, обусловленные общественными запросами данного времени»¹.

Вошедшие в цикл «Песни о 1905 году» композиции «Последнее чудо (9-е января)» на слова А. Андреева, «Смолкли залпы» на слова Е. Тарасова, «Мать и сын» на слова Г. Галиной передают идеи революционной риторики. Опора на жанры марша, траурного шествия, речитатива создают ораторский пафос в песне «Последнее чудо». Принципы агитационного искусства сказываются также в решении сквозной формы — в композиции тщательно рассчитывается эффект звукоподражания, соотносенный с ключевым смыслом произведения. И здесь Рославец выстраивает скрытый музыкальный театр, изображая наиболее действенные моменты в стихотворном сюжете. При этом действенность и событийность подчинены лапидарному плакатному стилю — из контекста не выбивается ни одной детали. Средства выразительности рассчитаны на широкого слушателя — Рославец избирает ясную тональную систему, простую ритмику и яркую декламацию.

Возможно, этот цикл был официально заказан Рославцу: известно, что весной 1925-го состоялось Совещание по вопросу о постановке в государственных театрах Москвы и Ленинграда спектаклей, посвященных событиям 1905 года, при Комиссии Президиума ЦИК Союза ССР по ознаменованию памяти 20-летия 1905 года. Согласно опубликованным материалам, к подготовке празднования было запланировано пригласить «из музыкантов — Мясковского, Корчмарева, Красева, Рославца»².

¹ *Выгодский Н.* 1905 год в музыке // Музыкальное образование. 1926. № 1—2. С. 63.

² Броненосец «Потемкин» / Сост. Н. И. Клейман, К. Б. Левина. М., 1969. С. 24.

Обобщенно-плакатный революционный стиль развивается также в цикле «Декабристы», созданном Рославцем в 1925 году. Как известно, декабристы входили в число революционеров, канонизированных после революций 1917 года, чьи подвиги должна была прославлять и увековечивать в памятниках монументальная пропаганда. «Послание в Сибирь» декабристам на слова А. Пушкина и «Ответ на Послание в Сибирь» Пушкина на слова А. Одоевского составляют единый лаконичный диптих¹. Господствующие в цикле балладные романтические интонации и гимническая приподнятость тона, устремленность к кульминации в конце согласуются с патетическим строем стиха. Эмоциональная сосредоточенность, строгое следование просодии и выделение ключевых аффектных слов подчинены бережной и концентрированной передаче логической и семантической организации стиха. Следуя риторической традиции, требующей предельной ясности и доходчивости в передаче мысли, Рославец избирает средства традиционной мажороминорной системы и характерные жанровые формулы.

Задачи аллегорико-символического театра решаются и в довольно пестром цикле «Песни революции» (1921—1926), на страницах которого возникают портреты и картины новых героев, профессий, празднеств, состояний. Хоры «Железные цвета» на слова М. Герасимова (не окончен), «На полях» на слова П. Орешина, «Октябрь» на слова С. Родова, песни «Кузнец» на слова С. Обрадовича, «На Первое мая» (слова П. Орешина), «Мятеж» на слова Э. Верхарна в переводе В. Брюсова² продолжают череду музыкальных плакатов этих лет. Очень разные по письму, колеблющиеся между традиционной тональностью и техникой синтетаккорда, они объединены идеями музыкальной пропаганды. К тому же кругу принадлежат песни «Молотобоец» (не окончена), «Работница» на слова Н. Павлович и хор «Слушай» (не окончен)³, а также сходные по лексике «эстрадные песни» «Бабыя доля» на слова П. Дружинина и «Коньки» на слова А. Ширяевца (1929).

Наиболее яркие страницы агитационной музыки Рославца относятся к первой половине 1920-х годов. В цикле «Песни революции» выделяются «Мятеж» и «Кузнец», написанные в системе синтетаккорда. Остродиссонантная лексика «новой системы организации звука» подчинена в них передаче единого образа, предельно лаконичного и яркого. Такова начальная «кадансовая» формула в песне «Кузнец»: композитор прибегает к звукоизобразительности, чеканит метр, повторяет фактурную лейтфигуру (см. нотный пример 26).

Остатные идеи, которым подчинены все композиционные уровни, токкатная краска усилены артикуляцией и глуховатым гулом низ-

¹ Одоевский, Александр Иванович (1802—1839) — поэт-декабрист.

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 58. Л. 1—4; Ед. хр. 53. Л. 6—11; Ед. хр. 56. Л. 4—8.

³ Там же. Ед. хр. 56. Л. 5—8, 9—11, 19 об., 20.

Нотный пример 26

«Кузнец»

Molto risoluto; con forza

кого регистра фортепиано, приближенного по трактовке к ударным инструментам.

Не менее изобретателен композитор в трактовке фактуры и гармонии в условиях хора а cappella — в тонкой пейзажной зарисовке «На полях» свежее толкование тональности предвещает течение «новой простоты» второй половины 1960-х годов, а гибкая артикуляция и расслоение ансамбля на соло передают пространственное движение, запечатленное в тексте.

К сожалению, далеко не лучшие агитационные произведения Рославца стали с приходом перестройки объектом партийно-патриотической пропаганды: так, 24 февраля 1986 года в заключительном концерте цикла Брянского музыкального клуба «Созвучие», посвященном 27-му съезду КПСС, слушателям представили, наряду с произведениями Рахманинова, Скрябина, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Щедрина, Свиридова и кантатой М. Белодубровского «Ты в сердце, Отчизна», две песни Рославца — «Ткач» и «Швея». В публикациях главы клуба «Созвучие», Заслуженного работника культуры РСФСР (1984) М. Белодубровского, особенно подчеркивалось «духовное здоровье композитора», «земное начало», «глубинные связи с народом», «отсутствие преувеличений, крайностей, присущих направлениям современного Рославцу искусства», чуждость Рославцу «футуристической претенциозности» и «ложной философичности», а также проводились параллели с классикой соцреализма — романом «Мать» М. Горького¹. Все эти качества чрезвычайно импонировали

¹ *Белодубровский М.* Наш земляк Николай Рославец // *Брянский рабочий.* 6.01.1985. С. 4; *Песни 1905 года* // *Брянский комсомолец.* 20.01.1985. С. 3.

начальству Брянского обкома КПСС, первому секретарю Суражского райкома партии В. В. Рогову и другим ответственным товарищам, с гордостью упоминаемым в письмах М. Белодубровского автору этих строк, консультировавшей его по творчеству Рославца. Те же открытые Белодубровским качества позволили ему и в дальнейшем — его дочери, журналистке И. Севериной, постоянно сравнивать Рославца с Георгием Свиридовым¹. Заметим, что подобные искусственные параллели опровергаются как поэтикой Рославца, убежденного космополита и противника любой «националистической музыки», так и творчеством и взглядами Свиридова — иконы русского национализма, иступленно ненавидевшего АСМ, «онемечившего» русскую музыку, футуристов, театр Мейерхольда, поэзию Мандельштама и Ахматовой и многие другие явления культуры, связываемые им с «мировым злом» масоно-сионистского заговора, с неведомых пор преследующего «национально-направленное искусство» в целях замены его «сознательной бездуховностью»².

На самом же деле, в лучших своих агитационных сочинениях 1920-х годов Рославец и экспериментирует в индивидуальной гармонической технике, и прибегает к традиционным средствам. Путь к новой выразительной системе в условиях массовой музыкальной культуры был сопряжен с известным упрощением письма, ясной и определенной жанровой ориентацией. Массовые празднества допускали как эксперимент, так и возвращение к традиции в рамках плакатной лапидарности и риторической обобщенности. Именно это подтверждают лучшие музыкально-агитационные опыты Рославца.

¹ *Белодубровский М.* Наш земляк Николай Рославец. С. 4; *Северина И.* Новая симфония Николая Рославца // Российская музыкальная газета. 2002. № 2. С. 8.

² См.: *Свиридов Г.* Музыка как судьба. М., 2002. С. 233, 354, 367, 371.

Стиль конструктивизма

Мы живем в тишине грохота. В этом мощном воздухе родилась железная спираль проекта памятника ростом в два Исаакия... В век подъемных кранов, прекрасных, как самый мудрый марсианин, железо имело право взбеситься и напомнить людям, что наш «век» даром называется себя уже со времен Овидия «железным», не имея железного искусства.

Виктор Шкловский

«Новая вещественность». Творчество как изобретение

Монтажная техника, повлиявшая на творчество Рославца 1920-х годов, была непосредственно связана с эстетикой и поэтикой конструктивизма. Утонченности, бесплотности, настроенческой стихии импрессионизма и символизма противопоставляется подчеркнутая зримость, вещность, конкретность, телесность, а романтической установке на чувство — установка на «делание», «изготовление». Чрезвычайной популярностью пользуются в разных видах искусства обозначения «вещь», «конструкция». Одновременно в литературе немецкого «новой деловитости» возникает термин «прикладная лирика»¹. Слово «Вещь» вынесено в заглавие журнала, издаваемого в 1921 году в Берлине Л. Лисицким и И. Эренбургом; эстетизация «новых вещей» окрашивает прозу Ю. Олеши². Со сходных позиций В. Маяковский рассматривает полереволюционное искусство, утверждая:

«Рядом с организационной работой мы дали первые вещи искусства Октябрьской эпохи [Татлин — Памятник III Интернационалу, “Мистерия-буфф” в постановке Мейерхольда, “Стенька Разин” Каменского]»³.

Искусство Октября должно было родиться в новой школе, готовившей не «свободных художников», а мастеров, профессионалов. Ведущим становится производственное направление: искусство нацеливается на производство, внедряется в него и в быт. По такому плану

¹ Павлова Н. С. Эстетика и поэтика немецкого конструктивизма. С. 95.

² Олеша, Юрий Карлович (1899—1960) — писатель.

³ Маяковский В. Собрание сочинений. М., 1959. Т. 12. С. 52.

создавался Вхутемас, воспитанники которого призывались к синтезу искусства и техники, творчества и мастерства. В крайнем проявлении «производственное искусство» отрицало станковую живопись; тому примером — группа конструктивистов «5х5 = 25», образованная в 1921 году А. Родченко, Л. Поповой, В. Степановой, А. Весниным, А. Экстер и основавшая, по существу, советский дизайн¹. Технику, законченность, мастерство, сделанность декларировали представители группы ОСТ. Мейерхольд призывал всех художников стать «инженерами» или «архитекторами»; идеи современного дизайна проникали на театральную сцену². Решение «образа» через «вещь» и наоборот — тема, постоянно возобновляющаяся в теоретических разработках В. Фаворского, относящихся ко времени его преподавания во Вхутемасе³.

Принципы конструктивизма нашли применение в теории «визуальной книги» Л. Лисицкого; внесшие свою лепту в выработку новых принципов оформления книги полиграфисты С. Телингатер, Э. Гутнов, Н. Седельников, Ф. Тагиров, непосредственно связанные с конструктивизмом, участвовали в деятельности «Объединения новых видов художественного труда» (группа «Октябрь»), в которую входили также архитекторы А. и В. Веснины, кинематографисты С. Эйзенштейн и Э. Шуб, мастера плаката, фотомонтажа и журнальной графики Д. Моор, А. Дейнека, Г. Клуцис, В. Степанова. Эта группа утвердила многие положения конструктивизма. В «новой типографии»

«выстраивался новый мир вещей, в котором утверждался культ техники, приобретало высокое значение ремесло, помноженное на производство, обнажалась эстетика материала: труд художника книги стал походить на труд инженера или конструктора — книга монтировалась, как фильм <...> книга конструировалась как сложное пространственное сооружение <...> книга оформлялась как монументальный плакат <...> Такая книга была рассчитана не на индивидуального читателя, а на коллективное воздействие. Ее типографика должна была выявить указующую и направляющую силу слова как средства пропаганды и агитации. Поэтому поэтическая строка в ней облекалась в форму лозунга, а деловая инструкция говорила языком поэзии <...> По понятиям того времени книга должна была составлять “единство оптики и акустики” (слова Лисицкого), быть

¹ Степанова, Варвара Федоровна (1894—1958) — художник, дизайнер, полиграфист, плакатист, лидер конструктивизма. Жена А. М. Родченко. Веснин, Александр Александрович (1883—1959) — архитектор, художник, один из лидеров конструктивизма. Основные архитектурные работы осуществил совместно со своими братьями — Виктором Александровичем (1882—1950) и Леонидом Александровичем (1880—1933) Весниными. Экстер, Александра Александровна (урожд. Григорович) (1882—1949) — живописец, театральный художник, педагог. Примыкала к конструктивизму. С 1924 года жила и работала во Франции.

² Мейерхольд В. Переписка. 1896—1939. М., 1976. С. 302.

³ См.: Фаворский В. Литературно-теоретическое наследие.

чем-то вроде рабочего чертежа текста. Позднее некоторые критики видели в этом только утилитарность и техницизм, между тем здесь намечался путь к объективированной полифонической форме»¹.

В этом описании, относящемся к одной из важнейших программ конструктивизма, схвачены многие особенности искусства той эпохи. Конструктивизм был ориентирован на создание, активное освоение и преобразование новой среды. В то же время А. Родченко предложил свою программу новой предметной среды, отвечавшей утопическим чаяниям послереволюционного искусства. В «конструировании материалов», «культуре материалов» видел смысл художественной деятельности В. Татлин. Метод, предложенный для создания Памятника III Интернационалу, Татлин формулировал как «живопись плюс инженерия минус архитектура равняются конструкции материалов», призывая ученых: «делайте расчеты изобретенной новой формы»². «Вещизм» составил самостоятельное течение, обоснованное деятелями Инхука, которое вскоре переросло в собственно конструктивизм.

Конструктивизм возник как естественное продолжение футуризма — в условиях послереволюционной России футуристский «бунт вещей» преобразовался в конструирование материалов, новую вещьественность. Свою близость исканиям советских конструктивистов подчеркивали их зарубежные коллеги: известно, например, что Ле Корбюзье соотносил принципы С. Эйзенштейна и собственный «закон белил», подчеркивавший изжитость «вещей прошлого»³.

Конструктивисты поддержали идею объединения «левых сил искусства» — так, например, в созданном в 1923 году журнале Маяковского «ЛЕФ» сотрудничали, кроме Н. Асеева, В. Каменского, О. Брика и В. Шкловского, А. Родченко и В. Степанова. Как указывалось выше, В. Каменский уже в 1915 году называл свои футуристические опыты «конструктивистскими». Конструктивизм интерпретировал новую предметную среду в духе машинной цивилизации — определяющими оказались индустриальная тематика, урбанистические тенденции. И какими бы сложными и опосредованными ни были реакции разных художников, именно тема современного города, артикулированная футуристами, стала центральной в творчестве 1920-х годов.

Четкость и целесообразность машинного движения, ритм и скорости современного города, технологизм и техницизм, стандартизация,

¹ *Молок Ю.* Предисловие к выставке // *Телингатер С. Б.* Графика. Выставка работ. М., 1975. С. 7.

² *Татлин В.* Искусство в технику // *Бригада художников.* 1932. № 6. С. 17—18.

³ *Козн Ж.-Л.* Архитектура во Франции. Между миражами урбанизма и открытиями советских архитекторов // *Москва—Париж.* Т. 1. С. 102.

конструкция и схема выделялись среди господствующих представлений конструктивизма. По наблюдению Я. Тугенхольда,

«все, что он (Ф. Леже. — *М. Л.*) пишет, он индустриализирует, превращает в твердые металлические вещи, в тела, словно мумифицированные слоем металла»¹.

Схематизация, динамика сценической аппаратуры, передающие машинный ритм в современной технике на сцене, возобладали также в конструктивистских спектаклях — художественный «образ» заменялся объективизированной конструкцией. Все эти приемы были проникнуты «современническим» ощущением действительности. Отказ от детализации в духе ненавистного «психологизма» приводил к тому, что в спектакле действовали социальные маски, манекены, сходные с типажам плакатов, массовых действий и т. п. Объективная точность пришла на смену субъективному «переживанию».

Дух времени выражала своеобразная «эстетика изобретения». Труд художника приравнивался к деятельности ученого, изобретателя, инженера. Открытию новых тем и осмыслению таких понятий, как скорость, движение, ритм, а также микро- и макро-величин сопутствовала особенно точная объективная манера.

Многие современники воспринимали Рославца в духе конструктивизма, подчеркивая стройность и логическую завершенность его системы и предельную точность в реализации композиционной идеи. По словам Б. Асафьева, именно Рославец

«чутко и смело наметил проблему конструктивизма, занимающую нашу современность. Об его вещах в то время надо было говорить, пользуясь терминами, ставшими сейчас основоположными, как-то: организационный принцип, строго конструктивная система и чисто деловая точность в овладении материалом»².

Эстетика факта

Предельное выражение конструктивистская эстетика нашла в обращении к документу и факту. Этот принцип господствовал в тематике и изобразительных решениях Окна РОСТА, а также в работе над плакатами, особенно в области кино и рекламы. Теоретическое обоснование эти искания нашли в работах А. Родченко, Л. Лисицкого, Дзиги Вергова, создавшего теорию «кино-глаза». Образная публицистика

¹ Тугенхольд Я. Указ. соч. С. 145.

² Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. М., 1979. С. 259.

имела широкое распространение — кроме мастеров кино, к ней обращались художники, писатели, музыканты.

1920-е годы — апогей деятельности «школы Филонова»; в 1920-е годы вступает в новую фазу творчества теория В. Кандинского; 1920-е — расцвет исканий в Баухаузе, Вхутемасе-Вхутеине, Инхуке, РАХН/ГАХН и других учреждениях¹. На заседаниях Инхука анализировалось и уточнялось понятие «объективизм», устанавливались его критерии: как показывают материалы дискуссий, их участники стремились выявить элементы искусства, рассматривали проблемы конструкции и композиции². Во Вхутемасе А. М. Родченко, Л. С. Поповой, А. А. Экстер, Н. А. Удальцовой, А. Д. Древиным преподавались такие дисциплины, как «цвет на плоскости», «объем в пространстве» и др.³ По словам очевидца,

«это были поиски формулы прекрасного. Мы верили, что можно найти в искусстве такой язык, который бы преодолевал все расовые, национальные преграды, был равно воспринимаем всеми — то есть подлинно интернациональный»⁴.

В «Лекциях по теории композиции», прочитанных в 1921 году во Вхутемасе, В. А. Фаворский исходил из таких категорий, как пространство и время, движение и время, конструкция и композиция⁵ тем самым, обрели логическое завершение искания этого художника 1910-х годов, связанные с познанием «философии пространства», изучением системы обратной перспективы. Одновременно во Вхутемасе читал лекции по проблемам пространства и его живописного изображения П. А. Флоренский, к ближайшему кругу которого принадлежал Фаворский⁶.

Изучение «элементов живописи», типичное для «левого искусства», не сводилось к абстрактно-техническим исканиям, а имело широкое практическое применение. Так, объединение учеников Михаила Матюшина «Зорвед», сформировавшееся в 1923 году, изучало теорию цвета и возможности ее применения на практике. Созданный объединением «Справочник по цвету» (1932) «активно использовался не только в творческой практике отдельных мастеров, но и в общегородском масштабе (в реставрационных, строительных и др. работах)»⁷.

¹ Инхук — Институт художественной культуры, организованной при Наркомпросе в 1920 г.

² См., например.: *Лучишкин С. А. Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний.* М., 1988. С. 51—52.

³ Древин, Александр (Рудольф) Давидович (1889—1938) — живописец, педагог. Муж Н. А. Удальцовой.

⁴ *Лучишкин С. А. Я очень люблю жизнь...* С. 70.

⁵ *Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие.* М., 1988.

⁶ *Флоренский П. Анализ пространственности художественно-изобразительных произведений // Декоративное искусство СССР. 1982. № 1.*

⁷ «Название составлено из слов “зор” (“взор”) и “вед” (“ведать”). В группу входили художники—графики и живописцы И. Вальтер, О. Ваулина, С. Васюк, В. Делакрау,

Аналитическая направленность сказалась во внимании к психологии восприятия — анализировались не только художественные тексты, но и их воздействие. Так, Ле Корбюзье хотел открыть некий принцип, призванный служить в качестве правила, причем идея «модулера» сравнивалась им с точно настроенным инструментом, роялем.

Аналогичные процессы разворачивались в музыке — творчество «современников» органично вошло в «преображенную действительность». Так же, как и «беспредметное искусство», идеи «новой системы организации звука» нашли оригинальное преломление в условиях послереволюционной эпохи, в том числе были применены в условиях агитационных жанров. Одновременно с эти продолжались самостоятельные поиски новой художественной логики.

В музыкальной культуре отчетливо сказалось и присущее эстетике конструктивизма стремление к абсолютной точности, объективности, достоверности. При этом музыка не просто стала осваивать приемы и методы других искусств — особую роль приобрели такие формы, которые можно по праву назвать «музыкальной публицистикой», — так, в хорах А. Кастальского рождались новые синтезы, сравнимые с решениями плакатов, Окон РОСТА. Стихия революционного ораторства, празднеств, агиттеатра, индустриального искусства отразилась во Второй и Третьей симфонии Шостаковича. В те же годы ставились уникальные опыты по преобразованию среды — напомним о музыке к «массовым действиям», кардинально менявшим сами представления о художественном произведении, его границах и способах существования.

Конструктивистская эстетика факта, документа и техника монтажа сильно повлияли на становление метода Б. Асафьева, позже названного им «пересказом музыкально-исторических событий инструментальным языком», «монтажом музыкально-исторического наследия»¹. Именно соединение чувства истории и конструктивистской эстетики факта смогло породить оригинальный анализ-синтез, в рамках которого автор действовал одновременно «как драматург-композитор» и как «музыковед, историк и теоретик»².

К идеям, провозглашенным и развитым конструктивистами, сознательно обращается и Николай Рославец. Среди них — темы города и движения; достаточно вспомнить, как старательно композитор изобразил движение в четвертой части кантаты «Октябрь». Передача

Д. Сысоева, Е. Хмелевская, М. Эндер и др. Среди учеников М. В. Матюшина были Е. Магарил и Н. Костров // 1920—1930. Живопись. С. 78.

¹ Асафьев Б. В. Музыка «третьего сословия» // Б. В. Асафьев, Ю. Н. Харламов, С. Н. Богоявленский. «Пламя Парижа». Музыка Б. В. Асафьева. Изд[ание] Лен[инградского] Гос[ударственного] Акад[емического] Театра оперы и балета, 1934. С. 6—7.

² Там же. С. 6.

движения во многом олицетворяла в сознании современников Рославца «новую музыку» — символами эпохи стали «Пасифик» Онеггера и «Завод» Мосолова, а к числу наиболее остро—экспериментальных опытов относилась «Симфония гудков» А. Авраамова.

Конструктивистским чаяниям отвечали также представления Рославца о «школе». Вера в ученичество и учительство, исповедуемая композитором всю его жизнь, нашла обоснование в теоретической системе, завершённой в 1920-е годы. Одновременно перед Рославцем встала задача создания собственной школы, завершавшая его миссию новатора-традиционалиста. Лучшие критики-«современники» сразу выделили это качество: по мысли В. Беляева,

«в лице Рославца современная музыка имеет весьма крупную и совершенно своеобразную композиторскую фигуру, мастера, достигшего абсолютной свободы в обращении с формируемым им звуковым материалом, музыканта, творящего в новой звуковой области, которая открыта им и которая никем кроме него еще не использована»¹.

В этих словах запечатлен портрет художника-конструктивиста — открывателя и организатора нового звукового вещества. В продолжении характеристики В. Беляев говорит об «упорной и в высшей степени плодотворной и ценной творческой работе композитора» в области «организации звучащего вещества и творческого формирования звуковой стихии»².

Вещность, сделанность, деловитость и даже известный антиэмоционализм, который, впрочем, содержал огромное напряжение, доходившая до ожесточения полемика с экспрессионистскими, романтическими и импрессионистскими идеями во многом определили вкусовую и стилистическую переориентацию в 1920-е годы многих советских композиторов: от Скрябина к Прокофьеву, Стравинскому, Шёнбергу, композиторам «Шестерки». Для Рославца именно эти имена символизировали в первую очередь музыкальную современность; правда, большинство этих композиторов он зачислял в «анархисты». Исключение составлял Шёнберг. В 1920-е годы была опубликована первая значительная отечественная теоретическая работа об этом композиторе (ранее о Шёнберге писал в обзорах В. Каратыгин) — статья Рославца о «Лунном Пьеро». Чрезвычайно знаменательно, что в этом замечательном тексте Рославец осмысливает творчество Шёнберга «под знаком конструктивизма», — именно так описан им конфликт «Жиро-импрессиониста» и «революционера-Шёнберга»:

¹ Беляев В. Музыкальные выставки // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 68.

² Там же. С. 68.

«вместо слияния получился конфликт, столкновение двух несхожих творческих индивидуальностей в борьбе за образ искусства»¹.

В этом конфликте, по мысли Рославца, победил Шёнберг, но ценой искажения образа. По его словам,

«образ Пьеро, как он предстал нам в музыке Шёнберга, — это уже не “лунный” призрачный Пьеро, с его нежными вздохами, в которых чудятся переливы тончайших гармоний Дебюсси, — а Пьеро “железобетонный”, дитя современного индустриального города-гиганта, незнаемый человечеством еще новый Пьеро, во вздохах которого слышен лязг металла, гудение пропеллера и рев автомобильной сирены. Правда, этот Пьеро у Шёнберга также взят в обстановке светового эффекта, но источником световой энергии здесь является вовсе не луна, а могучий электрический пропеллер»².

В конце статьи Рославца, окрашенной полемикой с романтической и импрессионистской традициями, звучит декларация художника—конструктивиста:

«“Железобетонный Пьеро” победил Пьеро “лунного”, но не взял его из жизни; и теперь этот бледный, призрачный образ будет вечно ретать на страницах шёнберговского творения, напоминая о таящемся в глубине его диссонансе, оставшемся не разрешенным. Однако подобное трагическое раздвоение художественного образа не составляет ли всего, что есть существенно важного и исторически ценного в памятниках искусства, возникающих на рубеже двух эпох, когда устремленное к творчеству новых форм новое художественное сознание, будучи еще не в силах преодолеть в себе атавистические черты прошлого, покорно ищет свои образы воплощения в идеалах уходящей в вечность эпохи?»³

Внутреннее противоречие, обнаруженное Рославцем в поэтике «Лунного Пьеро», позволило ему не только уяснить антагонизм новых индустриальных ритмов и «старого импрессионизма», но и сформулировать сущность конфликта современной ему эпохи, отраженного в его собственном творчестве, константным в котором было столкновение «старого» и «нового». «Новатор-традиционалист» Шёнберг нашел верного собрата в «футуристе-декаденте» Рославце.

¹ *Рославец Ник.* «Лунный Пьеро» Арнольда Шёнберга. С. 32.

² Там же.

³ Там же. С. 33.

НОВЫЙ СТИЛЬ

Кроме манифестов — автобиографической заметки и статьи о «Лунном Пьере» — Рославец создает в 1920-х годах несколько публицистических работ, в которых размышляет о путях современной музыки, спорит с противниками и дает оценку совершающимся стилевым изменениям. Особенно выделяется его статья «Советская музыка», в которой композитор размышляет о новом стиле и мироощущении, полемизируя с наследием, отрешиваясь от стилей Скрябина и Дебюсси, подчеркивая то в современном ему искусстве, что было наиболее созвучным его собственным устремлениям. По существу, эта статья — не только интересный документ эпохи, но и свидетельство творческой рефлексии, позволяющее понять многое в стилевой эволюции художника. Что же свидетельствовало, с точки зрения Рославца, о стиле его времени? Как подчеркивал композитор,

«прежде всего бросается в глаза бодрый здоровый дух нашей музыки, столь отличный от рахитических импрессионистских “настроений”. Видно, что композитор перестал странствовать в “потусторонних” мирах и твердо уперся ногами в землю, которую он уже оглядывает деловым глазом. Еще момент, и он, засучив рукава, примется вместе с другими за обработку этой самой земли как фундамента для нового человеческого будущего.

Что касается до стиля нашей новой музыки, то он оказывается резко противоположным стилю дореволюционного “импрессионизма”.

Ритм четок, устойчив, крепок; мелос имеет тенденцию к широкому разрастанию линий (есть о чем “петь”); гармония освобождается от звуковой анархии и переходит к логике звучаний и новым тональным упорам, — принципам организации звучащего материала в плане объективных, а не субъективных, подобно “импрессионизму” форм. Все более и более настойчиво выдвигается актуальная проблема новой системы организации звука, способной заменить изжившую себя классическую систему <...> Еще резче оттеняет стиль нашей музыки от стиля музыки “импрессионистской” наличие в нем черт монументализма, абсолютно несвойственного искусству “импрессионизма”. Стремление советских композиторов к монументальности их творений есть одно из наиболее ярких свидетельств об их принципиальном разрыве с музыкальным мирозерцанием прошлого. Интересно, что из музыки наших дней совершенно исчезла мелкая форма (так наз[ываемых] “прелюдий”, “поэм” и пр[очих] “картинок настроений”), которую так любовно культивировали дореволюционные композиторы; она уступила место крупным формальным построениям типа классической “сонаты”, конечно, претворенной в плане современного звукозерцания, умудренного опытом прошлого»¹.

¹ *Рославец Ник.* Советская музыка // Рабис. 8.XI.1927. № 43(85). С. 7.

Подводя итоги послевоенного десятилетия, Рославец одновременно характеризует важнейшие приметы собственной стилиевой эволюции: переход от миниатюры к крупной форме, окончательное формирование «новой системы организации звука», известное упрощение стиля, связанное с монументализацией искусства, — все это важнейшие отличительные признаки перемен, происшедших в его творчестве.

Одновременно Рославец выделяет требования современного искусства, согласующиеся с установками музыкального «лефа» и конструктивизма, — сознательную установку на новые формы, бодрый тонус искусства-делания, рационального и объективного по духу. Не настроения, не переживания, не впечатления, а мастерство твердой руки художника, зоркого глаза и точного слуха подчеркивает Рославец:

«Мы кузнецы новых жизненных форм, реалисты, люди земли, твердо на ней стоящие и зорко глядящие в будущее через призму воли, разума и науки. Соответственно нашему миросозерцанию и нашей психологии мы выковываем и наше искусство. Мы знаем, что оно еще молодо и несовершенно, как и мы сами. Пусть! Зрелость и совершенство неизбежно придут в свое время, ибо будущее — наше»¹.

Те же антипсихологизирующие тенденции выделены композитором в исполнительском искусстве. Делание-мастерство, а не «транс» — таким хотел видеть композитор своего современника:

«Бодрость, сила, ритмическая и динамическая четкость, здоровая логика фразировки, ясная планировка исполнительских заданий — вот характерные черты исполнительского стиля советского музыканта. Это уже не тот размагниченный “импрессионист”, который на эстраде предавался “наитию свыше” и “чаровал” слушателя утонченностью изысканнейших звучаний. Такой тип исполнителя у нас уже прошлым, изжит. Место “вдохновенного” эстрадного “творца” занял работник искусства, сознательно и хорошо делающий свое полезное общественное дело у своего станка»².

Разумеется, в основном изложенные композитором идеи остались эстетической утопией, программой, которую он мечтал видеть реализованной. Однако многие принципы, сформулированные Рославцем, были воплощены им в тех жанрах, на которые он возлагал наибольшие надежды, — в симфонической, камерной инструментальной и вокальной музыке. Законченные или дошедшие до нас в фрагментах, они запечатали идею «сделанности», которой был одержим их автор.

¹ *Рославец Ник.* Советская музыка С. 8.

² Там же.

Загадки эскизов

Творчество Рославца 1920-х годов отличается поисками новых форм. Композитор считал, что возможности оперы исчерпаны, — главный путь развития связывался им с инструментальной музыкой. Судьба симфонического творчества композитора составляет, вероятно, наибольшую загадку. В марте 1924 года о Рославце писали, что в 1919-м им создана «первая симфония (в четырех частях)»¹. Что же считать «первой симфонией Рославца»? В архиве Рославца, хранящемся в РГАЛИ, содержится партитура «Симфонии в четырех частях», дошедшая без начала и конца². Название произведения — условное, однако, бесспорно, речь идет об опыте в симфоническом жанре. Известно и примерное время его сознания — в конце III части автор сделал пометку: «оконч[ено] 24/XI 922. Харьков»³. Сведений об исполнении или репетициях этого сочинения установить не удалось. Трудные жизненные условия — гражданская война и разруха, переезд в Харьков и затем — возвращение в Москву — могли сказаться на симфонии и судьбе связанных с ней материалов.

Упорная работа над симфоническими произведениями подтверждается также другими архивными свидетельствами, среди которых находятся отрывки различных оркестровых сочинений, атрибутированных условно и вызывающих немало вопросов. Речь идет о набросках, обозначенных в архивной описи как «Произведение для симфонического оркестра. Lento», и «Произведение для симфонического оркестра» и датированных 1920—1930-ми годами⁴. Датировка «1930-е годы» вызывает сомнения: избранные композитором в этих материалах гармоническая система, образный строй, оркестровый состав и особенности его трактовки согласуются с установками музыкальной

¹ [Сабанеев?] Л. Н. А. Рославец. С. 36.

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 5.

³ Там же. Л. 62.

⁴ Там же. Ед. хр. 11, 12.

поэтики Рославца 1920-х годов. Другое обстоятельство, не позволяющее отнести эти фрагменты к 1930-м — их тематизм. Рославец варьирует интонационный комплекс, разработанный им «Симфонии в четырех частях» (предположительно — Первой симфонии). В архиве сохранились также материалы «Второй симфонии» с авторским подзаголовком и датой — 1923 год Интересно, что страницы во всех перечисленных фрагментах, атрибутированных как «Симфония в четырех частях», «Вторая симфония», а также в эскизах двух «произведений для симфонического оркестра» проложены одинаковой бумагой, что служит косвенным подтверждением того, что все материалы относятся примерно к одному и тому же времени.

Тем самым, можно предположить, что в 1920-х годах Рославец вел упорные поиски в симфоническом жанре. Четыре партитурных фрагмента, уцелевших в архиве, демонстрируют разные, дополняющие друг друга пробы, «приближения» к симфонии, связанные тематически. Особенно заметна интонационная близость «Симфонии в четырех частях» и материалов, атрибутированных как «Произведения» для симфонического оркестра (см. нотный пример 27).

Сходный интонационный комплекс развивается и в эскизах ко «Второй симфонии» (см. нотный пример 28).

В то же время сохранившиеся в архиве эскизы предназначены для разных составов. Так, в материалах к «Симфонии в четырех частях» обозначен тройной состав; «Симфония № 2», судя по фрагментам, сочинялась для четверного состава и вокального септета; «Произведение для симфонического оркестра. Lento» (ед. хр. 11) — для тройного состава, несколько отличающегося от примененного в «Симфонии в четырех частях»; другое «Произведение для симфонического оркестра» (ед. хр. 12) — для четверного состава, иного по сравнению с использованным в эскизах ко «Второй симфонии» (без вокального септета). Материалы, атрибутированные в архиве как «Симфония в четырех частях», скорее всего связаны с замыслом Первой симфонии Рославца; была ли она завершена, остается, несмотря на упоминание в прессе, до конца неизвестным. «Вторая симфония», над которой Рославец работал в 1923 году, предположительно осталась незавершенной. Характерно, что сам композитор не указал ни Первую, ни Вторую симфонию в составленном им списке своих сочинений (см. Приложение).

Активный творческий поиск в симфоническом жанре и радикальное переосмысление его Рославцем подтверждают дополнительные свидетельства. Так, в 1924 году о Рославце сообщалось:

«Исходя из убеждения, что в оркестровой звучности новое уже не может быть получено путем комбинаций старого и что всякая самая удачная и

Нотный пример 28

«Произведение для симфонического оркестра» (ед. хр. 11)



«Симфония № 2»



«Произведение для симфонического оркестра» (ед. хр. 11)



«Симфония № 2»



“Человек и море” (1921, первая часть из большого симфонического триптиха). В настоящее время он пишет струнный квартет¹.

Весьма вероятно, что сохранившиеся в архиве материалы «Второй симфонии» относятся к упомянутой в заметке «задумываемой новой симфонии» Рославца, в которой композитор как раз предполагал ввести вокальный септет. О других симфонических произведениях Рославца, о которых сохранились какие-либо сведения, невозможно сказать что-либо однозначное: в любом случае, никакие эскизы из архива РГАЛИ не относятся к симфонической поэме «На смерть земли» по Ж. Лафургу, поскольку она была написана для баритона соло, хора

¹ Personalia // К новым берегам. 1923. Апрель. № 1. С. 55—56.

и оркестра¹. Остается неизвестной и судьба симфонической поэмы Рославца «Человек и море» (1921) по Ш. Бодлеру.

Туманны также сведения о симфонической поэме для баса, хора и большого симфонического оркестра «Черный город» на слова А. Жарова, упомянутой под номером 41 в составленном Рославцем списке своих сочинений: композитор указал, что это произведение было впервые исполнено в Ленинграде весной 1930 года (см. Приложение). Известно, что симфоническая поэма была создана не позднее начала 1929-го, — сохранилась открытка Рославца от 9 февраля 1929 года, адресованная его ученику, П. В. Теплому, в которой автор сетует на задержку в переписке партитуры². Пытаясь установить судьбу симфонической поэмы «Черный город», автор этих строк обращалась с запросом в архивы Санкт-Петербурга, но ответа не получила.

Хотя сохранившиеся эскизы не дают полного представления о замыслах Рославца, они, тем не менее, свидетельствуют о направлении и характере его поисков. В 1920-е годы композитор обращается к многочастному симфоническому циклу, разрабатывает структуру отдельных частей, приемы развития и систему выразительных средств. Несмотря на фрагментарность, можно говорить о формировании определенных приемов, характерных композиционных решений. Так, Рославец сходным образом решает кульминации в «Симфонии в четырех частях» и «Произведении для симфонического оркестра» (ед. хр. 12). Отчетливые аналогии обнаруживаются и в изложении материала — текучесть развития, плавность перехода от «твердого» к «рыхлому» в форме отличают все симфонические эскизы 1920-х годов.

Для симфонического стиля Рославца характерно тяготение к сольной трактовке всех голосов избранного состава. В «Симфонии в четырех частях» он вводит солирующую скрипку, две солирующих виолончели и активизирует до предела деревянные духовые. В «Произведении для симфонического оркестра. Lento» (ед. хр. 11) особенно значимы духовые, низкие струнные и арфа; используется также соло литавр. В другом «Произведении для симфонического оркестра» (ед. хр. 12) практически каждая тема темброво персонифицирована, представленная ансамблем или соло (выделяются тромбоны и туба, валторны и трубы, а также солирующие скрипка и альт).

Тембровой дифференциации, ансамблево-сольному истолкованию оркестрового состава отвечает панмелодическая, пантематическая концепция ткани, а функциональную насыщенность сопровождает повышенная декоративность. Во всех уцелевших эскизах выделяются особые красочные зоны, создаваемые всеми инструментами избран-

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 5 об.

² ГЦММК. Ф. 373. Ед. хр. 19.

ного состава, где тематические «клетки» растворяются в темброво-перенасыщенном контексте. Во «Второй симфонии» Рославец не разделяет инструментальное и вокальное звучание: голоса септета трактуются как своеобразные инструменты, несущие самостоятельные краски, влетающие в тембровую полифонию.

Последовательное воплощение симфонические идеи Рославца нашли в его Первом скрипичном концерте и симфонической поэме «Комсомолия».

Первый скрипичный концерт

Жизнь Первого скрипичного концерта (1925) прервалась, едва успев начаться. 29 мая 1929 года в зале ГАХН, в первом отделении концерта, организованного АСМ, первую и вторую части произведения исполнили П. П. Ильченко и П. П. Никитин¹. Сохранившееся объявление — единственное свидетельство концертной судьбы Первого скрипичного при жизни его автора.

В 1927 году концерт был издан Музыкальным сектором Государственного издательства. Клавиур содержит указание: «переложение для скрипки и фортепиано», а также многочисленные инструментальные пометки. В списке сочинений, составленным композитором, вероятно, в конце 1930-х или начале 1940-х (перечень доведен до 1939 года), указанное издание фигурирует под номером 31, в то время как о партитуре ничего не сказано (см. Приложение). Была ли вообще выполнена партитура Первого скрипичного? До 1989-го исследователи либо настаивали на том, что она утрачена², либо не упоминали ее ни словом; неизвестным оставалось и местонахождение рукописи клавира³. Переложение концерта для скрипки и фортепиано начало было входить в исполнительскую практику — в таком виде концерт демонстрировался 7 октября 1979 года в IRCAM, а Э. Денисов даже собирался оркестровать клавиур.

Судьбу Первого скрипичного помог прояснить анализ архива Рославца. Среди договоров, заключенных композитором с Музыкальным сектором Государственного издательства, сохранилась копия (№ 439) на издание переложения для скрипки и фортепиано, датированная 30 сентября 1926 года. Рядом с ней находится другая копия договора № 438 от того же числа, относящаяся к партитуре произведения⁴.

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 14.

² См., например, выполненную под руководством Э. Денисова дипломную работу А. Пучиной «Концерт для скрипки с оркестром Н. Рославца и его место в творческом наследии композитора». МГК, 1981. С. 44.

³ См.: *Gojowy D.* Neue sowjetische Musik der 20er Jahre. Laaber, 1980. S. 328.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 9, 10.

Договор, подписанный А. Юровским и Н. Рославцем, содержал обязательство «издать партитуру не позднее двух лет с момента первого исполнения в Москве». После этого стало ясно, что надо продолжать поиски партитуры, но не в личном фонде Рославца, а в фонде издательства. Просмотр нескольких описей принес долгожданный результат — оказалось, что партитура Первого скрипичного концерта числится в фонде Государственного музыкального издательства, хранящемся в РГАЛИ¹. Многолетняя работа в архивах научила автора этих строк, что многие атрибуты могут оказаться неверными. Поэтому легко представить, насколько мучительным было ожидание заказа — ведь в музыковедческих работах партитура была объявлена либо утраченной, либо вовсе не существовавшей. И вот наконец — партитура в принесенной папке. Хорошо сохранившийся, с чуть заметными следами сырости автограф; на титульном листе — штамп «Нотница Музгиза», инвентарный номер Б¹/2547. Партитуры не касался никто со времени ее поступления в архив. На последнем, чуть примятом листе — авторская пометка: «Дубки-Москва, 1925»². Благодаря этой находке 18 ноября 1989 года в рамках фестиваля «Московская осень» состоялась оркестровая премьера Первого скрипичного концерта, исполненного Татьяной Гринденко и оркестром Московской государственной филармонии под управлением Федора Глушенко.

Просмотр фонда Музгиза позволил дополнить список автографов Н. А. Рославца — обнаружился клавир сочинения, также подготовленный автором к изданию и оставшийся все эти годы неизвестным музыковедам³. Обнаруженные материалы радикально изменили представления о Первом скрипичном концерте — известные ранее наброски, хранящиеся в личном архиве композитора⁴, не давали практически никакого представления о композиции и оркестровке концерта. Правда, эти эскизы содержали типичную для Рославца пометку, позволяющую установить, когда композитор приступил к работе: «нач[ато] 3/VII 925». Фрагменты также содержат любопытную запись, на которую исследователи до сих пор не обращали внимания, — Рославец зафиксировал в ней звукоряд, лежащий в основе сочиненного им для Первого скрипичного синтетаккорда, тем самым расшифровав свой замысел (см. нотный пример 29).

Первая тема концерта демонстрирует этот синтетлад, последовательно разрастающийся в двенадцатизвучие (см. нотный пример 30).

¹ Там же. Ф. 653. Оп. 14. Ед. хр. 14.

² См.: *Лобанова М.* Найденные рукописи Н. А. Рославца // Советская музыка. 1989. № 10. С. 32.

³ Первая и вторая части концерта — РГАЛИ. Ф. 653. Оп. 1. Ед. хр. 1730; третья часть — Там же. Ед. хр. 1729.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 7.

Нотный пример 31

Первый скрипичный концерт, финал

Нотный пример 32

РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 5

ной композиции 1918 года на стихи М. Волошина «Сквозь сеть алмазную» (см. нотный пример 32).

В самом строении синтетаккорда/синтетлада отчетливо проявляется централизация, сходная с тональной, — тяготение к центру *C*. Она же определяет решение гармонического плана всего цикла — к центру *C* тяготеют первая часть и финал, а также заключение второй части, в котором *C* устанавливается в басу. Синтетаккорд содержит также конкурирующий с основным центр *des*, активно выявляемый в конце финала. Синтетаккорд обеспечивает единство горизонтали и вертикали, «деланность» всей музыкальной ткани, гармонических и тематических элементов, произведенных из исходного «атома», подобного в своем действии серии. Композиция Первого скрипичного являет цепь преобразований, вариаций на заданную «идею» — композитор развивает концепцию «органического роста» и следует принципу *pars pro toto*, универсальному для современной науки и нового искусства.

Созданный в пору зрелости, Первый скрипичный концерт олицетворяет особый этап в творчестве Рославца, отмеченный, по мысли Л. Сабанеева, «академическим новаторством». Поиск новых выразительных средств сочетается в композиции с тщательным их отбором, предельной выверенностью всех компонентов целого. «Неоклассическое» решение сказывается в выборе традиционного для концертного жанра трехчастного цикла — в отличие от раннего опыта Рославца, поэмной одночастной композиции «Rêverie» для аналогичного состава. «Неоклассицизм» сказывается также в выборе форм частей — композитор использует структуры, традиционные для классического концерта (первая часть написана в сонатной форме, финал — в форме рондо-сонаты) либо канонизированные музыкой XX века (медленная часть выполнена в концентрической форме). Распространяя действие синтетаккорда, вводящего симметричный код в гармонию, тематизм, фактуру, на композиционную организацию, Рославец подчиняет принципу зеркальной симметрии решение отдельных частей и цикла в целом: первая часть корреспондирует финалу, а в центре помещена медленная часть в концентрической форме

Особая черта Первого скрипичного — сочетание масштабности и камерности в трактовке избранного тройного состава с добавлением фортепиано и арфы. «Концерт» понимается как соревнование многих солистов и одновременно — как совместная их игра. Партия основного «героя» чрезвычайно виртуозна и сложна технически; в то же время протагонист предельно контактен — в концерте постоянно возникает «спор», диалог голосов, а большой состав очевидно дифференцирован, истолкован в духе ансамблевой игры. В принципе, все его участники уравнины в правах — они выступают в главных и второстепенных ролях, красочно-декоративных и основных смысловых функциях. Состав оркестра охвачен внутренним движением — если в первой части в роли активных дополнителных солистов выступают арфа, фортепиано, струнные и деревянные духовые, то во второй складывается тонко дифференцированный ансамбль — в диалог солиста и деревянных духовых включается медь и звенящий шелест ударных. Напряженность и мощь финала подчеркивают вступающие в действие литавры. Особенно рафинированно звучание в эпизодах медленной и тихой музыки, доминирующей в концерте, но даже в моменты генеральных кульминаций композитор изобретательно прорабатывает всю ткань, заботясь о самостоятельной жизни каждого голоса. Тембро-красочная композиция пронизана интенсивной полифонией — Рославец мастерски использует разнообразные имитации, а также средства контрастной полифонии, создающие живую, дышащую, пульсирующую, вибрирующую ткань. При этом красочность тембрового решения никогда не превращается в самоцель, но остается подчиненной строгим архитектурным задачам и выразительным целям автора.

Оригинально драматургическое решение концерта — устремленность к кульминациям сочетается в нем с экстенсивным прочтением многих разделов формы, — тем самым, Рославцу удастся найти композиционный баланс статики и динамики. Состояние «ожидания», сосредоточенности, вслушивания в звук и тишину, характерные для его стиля в целом, особенно отчетливо сказываются в драматургических паузах в первой части и определяют облик всей второй части концерта, одной из лучших в творческом наследии композитора (см. нотный пример 33).

Синтез традиции и новаторства определяет прочтение каденции — выделенная в самостоятельный раздел, она не сводится к дани традиции — показу возможностей инструмента и солиста, но разрастается в самостоятельную часть — композиционный «мост» между первой и второй частями концерта. Благодаря этому цикл обретает черты четырехчастного — подобная полиморфность является отличительной особенностью многих композиций XX века.

Строгий аналитический контроль, известный рационализм, окрашивающий творчество Рославца в целом, определяют облик Первого скрипичного концерта. Это не приводит к смысловой и эмоциональной выхолощенности, но чувство в концерте обладает особыми свойствами — оно очищено от всего случайного и внешнего, наносного и субъективного. Изображение и даже стилизация эмоций, а не их непосредственная подача — эта установка, типичная для Рославца, определяет и образную систему Первого скрипичного концерта, его строгую, сдержанную, благородную лирику.

«Комсомолия»

Симфоническая поэма «Комсомолия» оставалась долгое время неизвестной: музыковеды либо не располагали сведениями об этом произведении, либо считали его утраченным, — в любом случае, до 1989 года партитура «Комсомолия» не упоминалась в литературе. Черновой набросок, хранящийся в личном архиве композитора в РГАЛИ, не дает ни малейшего представления о грандиозной партитуре¹. Однако, из сообщений прессы конца 1920-х годов известно, что «Комсомолия» была впервые исполнена Симфоническим оркестром и Госкапеллой 30 сентября 1928 года в Москве и транслировалась радиостанцией им. Коминтерна из клуба Кухмистерова². Автор обнаружила партитуру «Комсомолии» в фонде Государственного музыкального издательства,

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 10.

² Там же. Ед. хр. 72. Л. 33; Ед. хр. 91. Л. 11—12.

Нотный пример 33

Первый скрипичный концерт, II часть

116

Adagio sostenuto

Fl. *a2 soli*

Ob. *p*

C. ingl. *pp*

Cl. *a2 soli*

Fag. *p*

C-fag. *p*

Cor. *x solo*
m solo

Arpa

p-no *p*

V-no solo *tr* *v* *tr* *tr*

Archi *poco sf > pp*
poco sf > pp
unis.
unis.
div.
arco
arco

в котором она пролежала многие десятилетия¹. Партитура готовилась к изданию, которое не было осуществлено в 1920-е годы, — готовилась расправа над композитором и его соратниками по АСМ, и радикально экспериментальная ориентация «Комсомолии» подтверждала «формализм» Рославца, яростно обличаемого «пролетарскими музыкантами». Симфоническая поэма Рославца увидела свет многие десятилетия спустя, опубликованная под редакцией автора этой книги издательством Schott Musik International. После долгого перерыва «Комсомолия» была повторно исполнена в Москве 6 октября 1990 года в рамках фестиваля «Наследие» Новым московским симфоническим оркестром музыкального центра Стаса Намина под управлением Константина Кримца.

«Комсомолия» завершает период исканий «крупных форм» в творчестве Рославца 1920-х годов. По своему месту и значению в наследии композитора это произведение сравнимо с симфонической поэмой «В часы Новолуния» — аналогов «Комсомолии» в творчестве Рославца нет. Чистый эксперимент, «Комсомолия» поражает неистовством оркестрового решения, дерзкой разведкой звука, тембра-краски, возможностей гигантского состава. Выделяясь даже среди вершинных произведений Рославца, «Комсомолия» подтверждает, что симфоническая поэма была творческой лабораторией композитора, в которой он проводил самые смелые свои опыты.

Поражает грандиозная партитура «Комсомолии», «сочиненный» композитором состав: три флейты, две флейты пикколо, три гобоя, английский рожок, три кларнета, бас-кларнет, три фагота, контрафагот, шесть валторн, два корнета, четыре трубы, литавры, треугольник, тарелки, большой и малый барабаны, ксилофон, две арфы, фортепиано, смешанный хор, струнные.

Это огромное оркестровое панно наполнено красочно-тематическими «клетками» — индивидуальными звучаниями, обладающими собственной логикой развития. Сочетание большого состава с ансамблевым и сольным принципом обычно для Рославца в 1920-е годы, однако в симфонической поэме «Комсомолия» идея виртуозного прочтения грандиозного оркестра выявлена наиболее отчетливо, — фреска, колоссальное полотно, вырастает из тщательно проработанных мельчайших ячеек, объединенных в темброво-тематическую монтажную композицию; подобное композиционное решение, многомерное звучание, само визуальное оформление партитуры вызывают ассоциации с живописью Павла Филонова.

Название и «сюжет» «Комсомолии», на первый взгляд, указывают на связи произведения с агитационной музыкой, однако сходство с «пропагандистскими сочинениями» — чисто внешнее. Революцион-

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 14. Ед. хр. 15.

ная символика привлекает композитора прежде всего своей праздничной стороной — стихия «массовых действий», осваивавших колоссальное пространство, отзывается в этом сочинении, словно воссоздающем многоярусную театрализованную, чрезвычайно красочную и динамичную среду уникальных опытов 1920-х годов. Лейтжанром в симфонической поэме Рославца оказывается сигнал, запечатленный в ликующем трубном звучании, в светлом тембре корнетов, в звончатом колорите оркестрового целого.

Избранный первичный жанр подчиняет себе дополнительные краски других — марша, скерцо, шестивия. С этими жанровыми доминантами согласуется калейдоскопический микротематизм — партитура наполнена движением, передаваемым пульсирующими, переливающимися разными цветами звуковыми «клетками» и их сплетениями — монтажными комбинациями ячеек, узоров и блоков (см. нотный пример 34).

Тематизм и тембр в «Комсомолии» сближены до предела — так, в условиях иного материала композитор возвращается к темброкрасочной концепции своей ранней симфонической поэмы. «Комсомолия» предвосхищает в определенном смысле сонористику 1960-х годов в ее динамическом варианте, связанном с эффектными противопоставлениями музыкальных пятен, плоскостей и масс.

Предельная проработанность многоплановой ткани, сочетаемой с логической завершенностью, ясностью и функциональной расчлененностью, также согласуется с принципами «аналитического искусства», достигнутого в те же годы своих вершин. «Сделанность», законченность и внутренняя органика, монтаж самостоятельных, самоценных звуковых клеток напоминает о композициях Павла Филонова, выращивавшего грандиозные полотна из «живописных атомов». Идея «чистой эволюционирующей формы», к которой пришел этот художник, как указывалось, разделялась представителями других видов искусств. К их числу принадлежал и Рославец, добившийся звукового совершенства, синтеза идей «сделанности» и праздничной революционной символики.

Первый скрипичный концерт, симфоническая поэма «Комсомолия» и фрагменты симфонических произведений олицетворяют разные ветви в развитии системы Рославца. Тенденция к стабилизации сочетается в них с множественным прочтением избранных жанров. Неистовый эксперимент в «Комсомолии», связанный с разведкой новой звукокрасочности, подчиненной законам «сделанной» музыкальной композиции, «аналитического искусства»; «академическое новаторство» Первого скрипичного концерта; пробы состава в эскизах к симфоническим произведениям — такими предстают основные симфонические тенденции в сохранившихся произведениях и фрагментах Рославца.

Нотный пример 34

«Комсомолия»

This musical score is for the piece «Комсомолия». It is a full orchestral score with vocal soloists. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 19. The instruments and parts included are:

- Picc. I, II
- Fl. I, II, III
- Ob. I, II, III
- C. Ing.
- C. Picc.
- Cl. I, II, III
- Fag. I, II, III
- C. Fag.
- Cor. I, II, III, IV
- V. I, II, III, IV, V, VI
- C. Int. I, II
- Tr. I, II, III, IV
- Tuba
- Tmp.
- Tr. lo.
- P. III
- T. I, II, III
- Sil.
- Vrpe. I, II
- P. no.
- S.
- A.
- T.
- B.
- Arch.

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff* and *ff marc.*. The vocal parts (Vrpe. I, II) have lyrics written below the notes. The orchestration is dense, with many instruments playing active lines throughout the piece.

Музыка для камерных инструментальных ансамблей

Интенсивные поиски осуществлялись Рославцем также в собственно камерных жанрах — центральных в его творчестве. Камерность — не только жанровый показатель, но и качество, постоянно привлекавшее композитора, наиболее полно отвечавшее его потребности в эксперименте и склонности к стабилизации найденного. Характерна тенденция к камерному, ансамблевому прочтению больших составов — как неоднократно указывалось, особенно охотно Рославец использует скрипку, альт, виолончель; в Первом скрипичном концерте исключительно важна роль фортепиано — дополнительного солиста; к тем же тембрам композитор обращается в камерно-инструментальных произведениях. В то же время камерные и сольные произведения Рославца послереволюционного периода подчинены идее монументализации формы, а в каждом сольном тембре изыскиваются оркестральные возможности.

Наряду с несколькими произведениями, опубликованными при жизни композитора, в архиве сохранились различные материалы. Среди них — законченные Рославцем сочинения, рукописи, допускающие аутентичную реконструкцию, а также эскизы и фрагменты. Многие из этих материалов нуждались в дополнительной атрибуции — основным критерием здесь, как всегда, служили особенности техники композиции. Большое значение имели также дополнительные свидетельства — такие как информация в статьях современников, объявлениях, помещенных в газетах, журналах и т.п.

Подобное косвенное свидетельство содержится в статье «Н. А. Рославец» — ее автор указывает, что с 1919 года к моменту публикации, то есть к марту 1924-го, Рославец написал, в числе прочего, «второй, третий и четвертый струнные квартеты»¹. Как известно, Третий квартет был сочинен в 1920 году; следовательно, Второй квартет был создан в 1919—1920-м году. В личном архиве Рославца, хранящемся в РГАЛИ, находятся фрагменты с явно перепутанными страницами, условно атрибутированные как «второй квартет»². Проставленная в них дата — «1 марта 1919 г.» — согласуется с приблизительным временем создания Второго квартета.

Однако существуют и другие не менее достоверные источники, заставляющие усомниться в изложенной выше версии. На обложке композиции для пения и фортепиано «Полет» на стихи В. Каменского был опубликован анонс, гласящий, что к печати готовится Второй струнный квартет Рославца. Время издания вокальной композиции позволило установить сохранившийся в архиве переписанный и подго-

¹ [Сабанев?] Л. Н. А. Рославец. С. 36.

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 25.

товленный к печати экземпляр «Полета» со штампом московской нотопечатни В. Гроссе: «10 декабря 1915, Москва, Спасская, № 6»¹. Если исходить из этих данных, то Второй струнный квартет был написан не в 1919—1920-м году, а раньше — в 1913—1915 (напомним, что Первый струнный квартет был написан в 1913-м). Дополнительное подтверждение второй версии содержится в цитированной биографической заметке, написанной тещей композитора, О. Н. Ланговой, примерно в 1916 году, в которой также упоминается Второй струнный квартет Рославца, готовящийся к печати. В личном архиве композитора хранятся наброски с пометкой: «1916 г.», относящиеся к произведению Рославца, атрибутированному как «струнный квартет»². Однако, скорее всего, этот опыт 1916 года остался незавершенным.

В эскизах 1919 года с архивной атрибуцией «Второй квартет» интересны поиски теброкрасочности в условиях камерного, темброво однородного состава: композитор сталкивает разные артикуляционные «клетки», работает с контрастными неклассическими ритмоформулами и разнородными временными процессами.

Таким образом, на основании сохранившихся фрагментов, документирующих разные замыслы разных лет, а также косвенных свидетельств невозможно установить точную дату создания Второго квартета. Сами же описанные материалы не допускают ни малейшей возможности аутентичной реконструкции.

Новая аккордика, хроматическая вертикаль, микротематизм, неклассические ритмоформулы и полихронные процессы интенсивно разработаны в Третьем струнном квартете (1920) — одном из лучших и в то же время внутренне противоречивых образцов «академического новаторства» Рославца. Одночастная композиция основана на разнородных временных процессах; колебания агогики и частые смены темпа создают особый ритмический нерв. Так же свободно и прихотливо осмыслена и внутри-тактовая пульсация — Рославец буквально сочиняет ритм, реализуя свою теоретическую установку на создание «новых ритмоформ». Традиционное бинарное деление длительности оттеснено на периферию — на первый план выходят изысканные ритмические рисунки, разрушающие ощущение парности, периодичности, квадратности, — длительности подвергаются свободному произвольному делению, в композиции сталкиваются различные тактовые и ритмические формулы, осуществляется выход к полихронности. Характерно сочетание остигатных формул и индивидуальных ритмических рисунков (см. нотный пример 35).

Проставленный в партитуре такт обладает локальным действием, распространяющимся на фрагменты композиции, — как правило, он

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 51.

² Там же. Ед. хр. 23. Л. 12, 37.

Нотный пример 35

Третий струнный квартет

Piu tranquillo

управляет лишь частью голосов или всеми, но лишь на короткое время. В сущности, выставленный такт имеет чисто конвенциональный характер и применяется для удобства исполнителей. Особенно прихотливые формы ритмической и временной организации используются в разработке квартета, доводящей до предела контрастность, гетерогенность «новой ритмики», в которой применены симультанные комбинации разных «клеток», «кадров», «ячеек». Создавая эту остро экспериментальную мозаичную композицию, Рославец разрабатывает приемы монтажной организации формы, которые он станет систематически применять напрямую, но в упрощенной форме и весьма ограниченном объеме в агитационной музыке, а в опосредованном виде — на всем протяжении 1920-х годов.

Монтажная мозаичная композиция Третьего квартета опирается на микротематизм, однако наряду с малыми масштабными единицами, не превышающими мотива и фразы, композитор вводит и более развернутые темы. Другой важный компонент композиционной техники — тщательно проработанная полифония. Изошренность контрапунктической техники сказывается и в имитационных, и в контрастных «мозаичных» эпизодах. Во многом именно полифония обеспечивает ритмическую и временную дифференциацию ткани.

Новации полифонической, ритмической, тематической, гармонической организации квартета входят в известный конфликт с решением его формы. Рославец показывает себя академистом, схематизируя до преде-

ла избранную им сонатную формулу, в которой соблюдены классические интервальные нормы при транспозиции побочной и заключительной партии в репризе: примененное здесь кварто-квинтовое соотношение отдает известным педантизмом, во многом противореча новой аккордике, основанной на иных интервальных структурах. Запечатленный в Третьем струнном квартете стилистический диссонанс нельзя рассматривать как равновесие или синтез «новорства» и «академизма» — композитор скорее намечает, чем последовательно реализует в этом произведении основную тенденцию своего творчества 1920-х годов.

Четвертый квартет, упомянутый в статье «Н. А. Рославец», видимо утрачен. В дальнейшем композитор неоднократно возвращался к мысли об этом жанре — в РГАЛИ хранятся квартетные наброски, датированные 1929 и 1931 годами; к 1939-му относится партитура, озаглавленная композитором «Четвертый квартет», которая сохранилась не полностью, — возможно, и эта работа не была доведена Рославцем до конца.

Сходная тенденция к синтезу традиционной композиционной схемы и новых принципов гамонии, ритма, фактуры обнаруживается в фортепианных трио Рославца. Второе трио, начатое 23 августа и законченное 13 октября 1920 года, сохранилось в виде черновика¹. Полная и детально размеченная запись допускала аутентичную реконструкцию, осуществленную автором в 1989 году, на основе которой Второе трио было впервые опубликовано издательством Schott Musik International. Основанное на технике синтетаккорда (в рукописи частично обозначен гармонический план произведения), трио демонстрирует прочные связи с традиционной гармонией. В тех случаях, когда приоткрывается фактурный костяк, заметно следование традиционному четырехголосному изложению. В одночастной композиции отчетливо проявляются черты циклической организации. Гармоническая краска, типичная для Рославца, сказывается в тяготении к «увеличенному ладу».

«Харьков, апрель 1921 г.» — пометка, завершающая партитуру Третьего фортепианного трио. Произведение посвящено его исполнителям — В. И. Диллон (фортепиано), У. М. Гольдштейну (скрипка) и С. М. Шпильману (виолончель) — участникам так называемого «Московского трио». Из объявления, опубликованного во временнике «Современная музыка», известно, что Третье трио было исполнено ими 27 ноября 1924 года в Малом зале Московской консерватории². Произведение высоко оценил Мясковский:

«...это взгляд, настойчиво, пылливо и часто взволнованно устремленный в будущее, это полно предчувствий и касаний грядущего, нередко — далекого; во всем этом есть трепет жизни, хотя не всегда ясно осязаемый,

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 27.

² Современная музыка. Вып. 4. М., 1924.

Нотный пример 36

Третье фортепианное трио

Moderato assai

The image shows a musical score for a piano trio, titled 'Нотный пример 36' and 'Третье фортепианное трио'. The tempo is 'Moderato assai'. The score is written for piano and includes a bass line with figured bass notation. The music features a prominent rhythmic pattern and a melodic line with various dynamics and articulations.

но то и дело прорывающийся даже тогда, когда видна как бы некая нарочитость, абстрактность замысла или конструкции <...> в Трио в момент наибольшего подъема (заключительные строфы экспозиции и репризы) налицо громконостный, но сравнительно спокойный пафос»¹.

Третье трио сочетает архитектурную законченность, известную статуарность и экспрессивную силу. «Спокойный пафос», отмеченный Мясковский, во многом создается тематизмом и композиционным ритмом произведения. Темы трио сохраняют общность с мотивами-символами, характерными для первого периода творчества Рославца, — эти исходные короткие ячейки срастаются в протяженные линии. Именно широта мелодического дыхания сообщает произведению уравновешенность. Кроме того, большинство тем подчинены зеркально-симметричной схеме: в мелодических «волнах» четко соотнесены подъемы и спады. Мелодико-динамический контур, придающий темам устойчивость и устремленность, задан в первой теме вступления, из которой затем вырастает главная тема трио (см. нотный пример 36).

Крупный тематический ритм, избранный Рославцем, согласуется с принципами статической композиции: в произведении преобладает относительно медленное течение времени. Зеркально-симметричный план формы создается обрамлением — материалу вступления корреспондирует сжатая кода-эпилог — вывод, итог.

Некоторая статичность сообщена также агогическому рисунку: любой подъем уравновешен торможением, выписанным или обозначенным в ремарках. Выписанное *ritardando* применено в первом тематиче-

¹ Мясковский Н. На концертах современной русской музыки // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 66—67. Перепечатано в изд.: Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания. Т. 2. С. 230.

ском блоке, на грани вступления и главной партии, затем — связующей и побочной в экспозиции и репризе, наконец — в конце экспозиции и репризы. Архитектонику Третьего трио можно уподобить застывающему потоку. Композиционный ритм подчинен действию принципов *pars pro toto* и органического роста: композиционные волны охватывают все большие по протяженности временные и тематические блоки, соответственно — все более длительными становятся и спады-торможения.

Индивидуально решен гармонический план целого — вместо «школьной» транспозиции на кварту-квинту, к которой Рославец прибегнул в Третьем квартете, в Третьем трио он использует интервал большой секунды — один из главных конструктивных элементов избранного синтетаккорда.

С установками композитора на монументализацию жанра согласуется также фактурное решение трио — виртуозное и довольно сложное для исполнителей, оно отличается разнообразием и особой сделанностью. Как обычно, тщательно «наоркестрована» партия фортепиано, богатая и дифференцированная в трактовке регистров.

Поиски монументальной формы, новой полифонии и других конструктивных и выразительных возможностей синтетаккорда продолжены в Четвертом фортепианном трио. Судьба этого произведения примечательна: долгое время считалось, что Рославец написал три трио¹; однако в забытой публикации упоминалось законченное Рославцем в 1925 году «новое трио для фортепиано, скрипки и виолончели, посвященное им В. В. Держановскому»². В личном архиве композитора сохранились партии скрипки и виолончели «Четвертого трио в четырех частях без начала», датированного 1927 годом³. В 1988 году автор этих строк установила атрибуцию одной из партитур Рославца, ошибочно описанной в архиве как «Концерт для скрипки с симфоническим оркестром в 4 частях», — в действительности им оказалось «Четвертое трио для скрипки, виолончели и фортепиано»⁴. Идентифицировать сочинение оказалось возможным, сравнив сохранившиеся партии скрипки и виолончели с партитурой⁵. Неожиданно в другой архивной папке нашлось и начало партитуры Четвертого трио.

Четвертое трио демонстрирует иной по сравнению с Третьим трио вариант прочтения этого камерного жанра и монументализации формы. Композитор избирает четырехчастный цикл с чертами слитно-

¹ См., например: *Gajowy D. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. S. 329.

² *Personalalia // Современная музыка*. Вып. 7. М., 1925. С. 14.

³ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 32.

⁴ Там же. Ед. хр. 9. Первоначальная ошибочная архивная атрибуция фигурирует в статье: *Gajowy D. Half time for Nikolai Roslavets (1881—1944): A Non-Love Story with a Post-Romantic Composer // Russian and Soviet Music. Essays for Boris Schwarz / Ed. by M. H. Brown. Ann Arbor (Michigan). 1984. P. 217.*

⁵ См.: *Лобанова М. Найденные рукописи Н. А. Рославца*. С. 32.

рам. Как всегда изобретательно решены Рославцем развивающие разделы формы, особенно чутко выявлены полифонические возможности избранного тематического комплекса. Заключительная fuga, в основе которой лежит первая лейттема трио, знаменует закономерное обращение к полифоническим формам в период поисков «нового контрапункта».

Многочисленным жанровым трансформациям сопутствует сочинение новых ритмоформул. Чрезвычайно интересно «сочинение метра» в разработке первой части — в записи зафиксирован необычный размер 8/4, а реальный такт, создаваемый тройным делением четверти, — 24/8. Интересно темповое, ритмическое и акцентное варьирование первой лейттемы, возникающее в процессе ее жанровой трансформации (см. нотный пример 37).

Четвертое трио демонстрирует смешанную гармоническую технику: опираясь на принцип синтетаккорда и хроматику, композитор тяготеет к традиционным структурам трезвучия и даже — к определенным тональностям. В Четвертом трио Рославец продолжает работу над экстенсивной формой, характерной также для других произведений этого периода.

Судьба Пятого фортепианного трио, занесенного композитором в список сочинений под номером 37, неизвестна. Не проясненной до конца остается и судьба фортепианного квартета. В 1924 г. в прессе упоминалось, что «Н. А. Рославец пишет квартет для ф[орте]п[иано] и струнных в четырех частях»¹. В личном архиве композитора фигурирует «третья часть фортепианного квинтета», датированная 1924 годом², — временем, к которому относится опубликованная информация о работе над фортепианным квартетом. Архивная атрибуция «фортепианного квинтета» представляется спорной: возможна, сохранившиеся в РГАЛИ материалы связаны с работой Рославца над фортепианным квартетом.

В 1920-х годах композитор словно пытается испробовать все возможности, предоставляемые струнными в рамках камерного жанра. К этому периоду относятся две сонаты и «Раздумье/Мéditation» для виолончели и фортепиано. Первая виолончельная соната была создана в Харькове в 1921 году. Наиболее интересная ее особенность — открытое Рославцем соединение техники синтетаккорда и тональной организации. Импульсивная волевая главная тема сонатной формы обрисовывает конструктивный интервал синтетаккорда — тритон, и звуковысотный центр *e* (см. нотный пример 38).

Динамически насыщенное развитие приводит к разрешению в заключительном трезвучии *e-moll*, которому предшествует развернутый предыкт на доминанте *h*. Чистой трезвучной краске *e-moll* контрасти-

¹ Современная музыка. Вып. 5. М., 1924. С. 139.

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 29.

Нотный пример 38

Первая виолончельная соната

The image shows a handwritten musical score for the first cello sonata. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Сол. vio' and contains a melodic line with a trill and a triplet. The middle staff is also labeled 'Сол. vio.' and contains a melodic line with a trill and a dynamic marking of 'mf'. The bottom staff is a bass line with a dynamic marking of 'sf'. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

рует хроматический вариант созвучия, обыгрывающий тот же центр *e* и основанный на структуре увеличенного трезвучия. Говоря позже о «синтетическом» характере «новой системы организации звука», объединяющей «увеличенное, уменьшенное, мажорное, минорное трезвучие, различные септаккорды» и т. п., Рославец имел в виду также индивидуальную аккордику, допускающую многовариантное прочтение одного звукового центра.

Комбинированная смешанная техника определяет гармонический план Первой виолончельной сонаты. Таинственно мерцающая приглушенная побочная тема очерчивает центр *h* — исходный пункт безостановочного движения синтетаккорда. Транспозиция этой темы в репризе опирается на «тонику» — центр *e*. Тем самым, Рославец возвращается к идеям классического тонального плана сонатной формы, выбирая самые традиционные соотношения «тональностей».

Если Первая виолончельная олицетворяет активное начало, то во Второй виолончельной сонате разрабатывается иная образная сфера. Написанная в Харькове в 1922 году и подаренная в 1926-м первым исполнителям — М. М. Мирзоевой и С. П. Ширинскому¹, соната концентрирует разные идеи, привлекавшие композитора, — динамичность и архитектурную строгость, непрерывное сквозное

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1 Ед. хр. 28. Л. 1, 20 об.

Нотный пример 39

Вторая виолончельная соната

The image shows a handwritten musical score for the second cello sonata. It is marked "Moderato assai" and "pp dolce". The score is written on two staves in 5/4 time. The first staff contains a series of chords and melodic fragments, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The second staff contains a more complex melodic line with many accidentals and dynamic markings, including "pp", "f", and "p". There are also some handwritten annotations below the second staff, possibly indicating fingerings or phrasing.

развитие, трансформацию тем и зеркальную симметрию, полифонизацию ткани и декоративную узорчатость письма. Достигая равновесия между динамическим и статическим началом в композиции, Рославец ставит особый акцент на «медленной музыке». Главенствующий образ—состояние задается в самом начале произведения, словно останавливая первое мгновение. Демонстрируемый в первом такте синтетаккорд $b - c - d - es - fis - a$ разрастается в последующих вариантах; после повторения во «второй позиции» (от c) дается транспозиция от f , доводящая начальную структуру до семизвучной — $es - f - g - as - b - h - d$ (дополнительным является звук b) (см. нотный пример 39).

Красочно-декоративна созерцательная побочная тема, объединяющая в гибких и пластичных линиях узорчатый тематизм арабесок и мотивы—символы томления и полета.

Другой полюс образной системы Рославца олицетворяет «Раздумье/Мéditation» (1921) для виолончели и фортепиано. Сосредоточенная лирика, объективный тон высказывания согласуются с главенствующим в пьесе полифоническим принципом развития. Средняя часть трехчастной композиции написана в форме фуги, тема которой демонстрирует четыре транспозиции синтетаккорда, развернутые по горизонтали (см. нотный пример 40).

Упругая и четкая тема основана на классических ритмоформулах. Неоакадемическая проясненность «Раздумья» создается также протяженным мелосом и высветленной фактурой, далекой от изысков модерна.

Нотный пример 40

«Раздумье»

синтетаккорд

Неоклассичность решения обнаруживается также в избранных транспозициях синтетаккорда, согласующихся с тональной организацией академической фуги: три проведения от *f*, *c* и *f* образуют экспозицию; затем, после небольшой интермедии, следует развивающая часть — проведение темы от *b*, *h*, *g* и *es*, переходящие в свободное развитие ее мотивов; динамическое нагнетание подводит к сжатой репризе — стреттному проведению темы от *f* и *c*, восстанавливающему «тональный центр» экспозиции; наконец, проведение темы от *d* переходит в заключение фуги — связку к общей репризе. Это последнее проведение демонстрирует второй центр произведения — *d*, устанавливающийся в самом конце «Раздумья». Отметим, что исходное созвучие, обыгранное в начале, опирается на увеличенное трезвучие, в которое входит звук *d*. Тем самым подобная арка усиливает гармоническую централизацию пьесы.

История альтовых сонат Рославца достаточно сложна. Начатые 13 апреля 1925 года эскизы, носящие подзаголовок «Первая соната для альты и фортепиано» не были доведены композитором до конца и исключают возможность аутентичной реконструкции. Эскизы к сонате не упоминаются в составленном Рославцем списке сочинений (см. Приложение).

Написанная вскоре «Соната для альты и фортепиано» (начата весной 1926 года, окончена 6 августа того же года) посвящена Вадиму Борисовскому. Это произведение фигурирует в составленном Рославцем списке

сочинений (см. Приложение). Позже, предположительно в 1930-х годах, была сочинена Вторая соната для альта и фортепиано (см. ниже). На основании этих фактов «Соната для альта и фортепиано», написанная в 1926-м, должна быть атрибутирована как Первая альтовая соната.

Это произведение связано с поисками смешанной техники. Побочная часть одночастной формы, напоминающая о традициях модерна, основана на хроматической системе синтетаккорда. Иначе решена первая тема, опирающаяся на септаккорд $c - es - g - b$: ее упорные повторения приводят не только к тоникализации этого созвучия — вся гармоническая среда начинает восприниматься под знаком усложненного *c-moll*: (см. нотный пример 41).

Тональные идеи определяют и гармоническое решение всей формы, в конце которой устанавливается центр *c*. В репризе Рославец транспонирует побочную тему на большую секунду вниз; возникающая композиционная рифма: проведение от *c* в экспозиции и от *b* в репризе выведена из септаккорда $c - es - g - b$. Подобное решение соответствует композиционному принципу *pars pro toto*.

Интенсивное развитие в разработке основано на трансформации тем и, главным образом, — на их преобразованиях в условиях вертикально-подвижного контрапункта. Кроме «нового контрапункта», Рославец применяет в сонате новые ритмоформулы. Особенно характерна главная тема, основанная на сложном акцентно-временном и тактовом варьировании исходного созвучия. Неклассический размер $7/4$ оказывается контуром, вмещающим постоянно меняющиеся ритмические рисунки тактов $4/8 + 6/8 + 4/8$, а четверти и восьмые подвергаются двойному и тройному делению. В результате возникает многоплановая аperiodичность (см. нотный пример 41).

Из трех скрипичных сонат, созданных Рославецом от 1917-го до 1922—1923 годов, уцелела лишь Четвертая. Третья и Пятая сонаты, видимо, утрачены. Как указывалось выше, существует документальное подтверждение того, что Пятая скрипичная соната была написана в 1922—1923 году.

Четвертая соната для скрипки и фортепиано (Москва, август 1920-го) демонстрирует интенсивные поиски масштабной композиции. Лексически сходная и с Первой, и со Второй скрипичной, она сочетает изощренность выразительных средств со стремлением к монументальности, простоте и лаконизму. В гармонической системе Четвертой сонаты, как и других произведений того же периода, отчетливо сказываются принципы «смешанной техники»: наряду с многозвучными диссонантными комплексами в коде заметно тяготение к трезвучным или терцовым структурам, а в главной партии — к увеличенному трезвучию и тритону.

Следуя традиционной схеме сонатной формы (в репризе побочные темы транспонированы на квинту), Рославец соотносит дифференцирующие и интегрирующие ритмы: композиционная дробность, фраг-

Нотный пример 41

Первая альтовая соната

ментарность определены мозаичным тематизмом, складывающимся из однородных или контрастных ячеек, — каждый звучащий миг, камешек этой многоцветной мозаики, обладает самостоятельной ценностью. В то же время благодаря действию интегрирующих ритмов — в том числе драматургических и динамических — складываются крупные композиционные блоки.

В статико-динамической композиции обрисованы два центра — из действенных, волевых, полетных элементов вырастает главная партия, созерцательные мотивы «томления» сосредоточены во второй побочной теме, отзвуки которой слышны в коде. Процессы трансформации охватывают все темы; при этом в развитии действуют встречные рит-

мы — к максимальной динамизации и, напротив, — к экстенсивному звучанию. Тенденция к статике особенно ясно сказывается на гранях формы, где использованы приемы временного торможения и спада звучности — *morendi*. Парадоксальное совмещение статики и динамики отражается в приеме двойной кульминации — рядом с пиком звучности возникает тихая вершина, снимающая накал.

Тембровая дифференциация и виртуозная трактовка инструментов и фактуры подчинены интерпретации камерного ансамблевого письма в духе симфонии и концерта. Реальное и иллюзорное многоголосие, изобретательная трактовка тембра способствуют тому, что ансамбль-дуэт воспринимается порой как оркестр. Четвертая скрипичная соната высоко оценивалась современниками: по словам Н. Мясковского, в ней

«ощущается подлинный внутренний трепет, быть может, против воли овладевающий самим автором, создающим страницы остро и цепко впечатляющие»¹.

В 1920 году Рославец написал «Легенду» для скрипки и фортепиано. Об этом произведении известно только то, что оно исполнялось в Москве 6 ноября 1920 года Г. Дуловым и Е. Бекман-Щербиной.

Цикл «Три танца для скрипки и фортепиано» (1923), довольно часто исполнявшийся в 1920-е годы, снискал восторженную оценку Евгения Браудо, назвавшего эти пьесы «предерзостными»². «Вальс», «Ноктюрн» и «Мазурка», входящие в цикл, демонстрируют кардинальное переосмысление традиционных жанровых средств, отражая тенденцию к «сочинению жанра», характерную для музыки 1920-х. Однако в то время, как Мосолов, Половинкин, Шостакович, Прокофьев и др. либо полемизируют с романтическими жанрами, либо пародируют их, Рославец переосмысляет устойчивую жанровую систему, не отказываясь от нее. Ироническая игра всегда была чужда композитору, что сказывалось, в числе прочего, в его полемике с «анархистами», работавшими с «музыкальными моделями».

От избранных жанров в «Трех танцах» остались отдельные выразительные детали-следы, прежде всего — характерные ритмоформулы в «Вальсе» и «Мазурке». Однако изысканная декоративность письма, полифоническая ткань «Вальса» противоречат исходной установке на знакомый жанр. «Вальс» Рославца продолжает традиции постромантических преобразований этого жанра; весьма значимы также влияния искусства модерна, отзывающиеся в письме этого сверхмедленного фантастического танца — «*Lento e sempre fantastico*». «Ноктюрн» воспринимается как

¹ Мясковский Н. На концертах современной русской музыки. С. 230.

² Браудо Е. Авторский вечер Н. Рославца // Известия. 1926. 17 февраля.

эскиз ко второй части Первого скрипичного концерта. Тонкая звукопись, интересное фактурное и регистровое решение вызывают ассоциации с движением в пространстве. «Мазурка» — эффектный виртуозный финал в этом очередном цикле «медленной музыки» Рославца.

Фортепианные сочинения

В фортепианных произведениях, созданных в этот период, Рославец открывает новые свойства и в миниатюрных, и в крупных формах. Судьба многих сочинений остается неизвестной. Так, до сих пор не удалось установить местонахождение и дату написания Третьей фортепианной сонаты. О Четвертой сонате известно, что она была закончена Рославцем в 1923 году и впервые исполнена 12 апреля 1924-го П. И. Ковалевым¹. П. И. Ковалев, пропагандировавший творчество Рославца, эмигрировал в 1920-х годах. Не исключено, что в его архиве могут обнаружиться исчезнувшие рукописи Рославца.

Пятая фортепианная соната, созданная в мае—июне 1923 года, демонстрирует характерное для Рославца истолкование инструмента как виртуозно-сольного, способного передавать оркестральные эффекты. Предельный лаконизм, доходящий до скупости, сочетается с декоративной роскошью; тонко, в стиле музыкальной акварели и графики, прописанные детали соседствуют с контрастами пятен и широкими мазками, мощным, объемным звучанием; темброво однородные линии, прозрачные фигурационные сплетения сопоставлены с *tutti*, охватывающими все регистры. Особенно изобретательно решена фактура в кульминациях и медленных разделах, олицетворяющих два полюса образной системы Рославца.

В Пятой фортепианной сонате Рославец продолжает сочинение новых ритмоформул, использует напластования нескольких ритмических рисунков и размеров. Так, в разработке чрезвычайно изобретательно обыгран метрическая сетка 9/8, в которую постепенно вводятся группы из двух восьмых, — возникающие гемиолы и перечения разрушают такт изнутри (см. нотный пример 42).

Несовпадение реального звучания и конвенциональной записи становится очевидным во время развития главной темы, когда композитор выставляет два размера: 3/4 и 9/8; при этом такт 9/8 оказывается мнимым: реальная организация оstinatного пласта — 5/16 (см. нотный пример 43).

Возникающие при этом две асимметричные ритмические сетки воспринимаются как полихронные.

¹ См.: *Беляев В.* Музыкальные выставки. С. 68.

Нотный пример 42

Пятая фортепианная соната

Handwritten musical score for Example 42, consisting of two systems. The first system features a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part begins with a key signature of two flats and a *secco* marking. It contains several chords and melodic lines with dynamic markings *sf* and *sf dim.*. The bass clef part also contains chords and melodic lines with *sf* markings. The second system shows a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a *pp stacc.* marking and contains a series of notes with slurs. The bass clef part contains a series of notes with slurs and a *sf* marking.

Нотный пример 43

Пятая фортепианная соната

Handwritten musical score for Example 43, consisting of two systems. The first system features a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part has a 3/4 time signature, a *p* marking, and a triplet of notes. The bass clef part has a 9/8 time signature and a *marcato* marking. The second system shows a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a *marcato* marking and contains a series of notes with slurs. The bass clef part contains a series of notes with slurs and a *sf* marking.

В РГАЛИ хранится неоконченная рукопись Шестой сонаты для фортепиано, начатой Рославцем в 1928 году, аутентичная реконструкция которой невозможна¹. В составленном композитором списке сочинений Шестая соната для фортепиано не упоминается (см. Приложение) — очевидно, композитор потерял к этому замыслу всякий интерес.

В те же годы Рославец работает над циклами миниатюр — «Двумя поэмами» (Москва, январь 1920 года) и «Пятью прелюдиями» (Москва-Харьков, ноябрь 1919-го — май 1922 года). Кроме того, в 1921 году композитором был задуман цикл «Четыре композиции для фортепиано»/«*Quatre compositions pour piano*», состоящий из трех прелюдий и поэмы; в РГАЛИ сохранились поэма (Харьков, апрель 1921 года) и одна из прелюдий (Харьков, июнь 1921 года)². В том же архиве хранится черновик прелюдии, стилистически сходной с этими миниатюрами, — возможно, это — одна из частей цикла «Четыре композиции для фортепиано». Аутентичная реконструкция пьесы была осуществлена автором этих строк в 1988 году. Эта прелюдия, а также две миниатюры из цикла «Четыре композиции для фортепиано» были впервые опубликованы Schott Musik International.

Поэмы и прелюдии Рославца раскрывают новые возможности избранных жанров — композитор погружает исполнителей и слушателей в мир микротематизма, микродинамики, микрофактуры, микроартикуляции, передавая едва уловимые тончайшие градации в движении, темпе, ритме и течении времени. Момент-формы в фортепианных поэмах и прелюдиях этого времени поражают емкостью, афористичностью и глубиной проникновения в неизвестное измерение музыкальной материи. Рославец выходит к концепции сверхплотного, длящегося времени, наполненного едва уловимыми изменениями. По тонкости анализа временного процесса, чуткости ощущения и передачи тембро-краски, регистровых и артикуляционных градаций Рославца можно сравнить лишь с одним его современником — А. Веберном.

«Песни прошлого»

Последовательное развитие «новой системы организации звука» демонстрируют вокальные композиции Рославца 1920—1922 годов на слова В. Брюсова, Ф. Сологуба и Н. Павлович.

Композиция «На Сайме» на слова В. Брюсова, вероятно, была задумана как часть цикла — в подготовленной Рославцем к печати рукописи она фигурирует под № 1 (номер зачеркнут автором); рядом проставлен

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 45.

² Там же. Ед. хр. 44. Л. 11—13.

заголовок второго стихотворения «Мы в лодке вдвоем» («№ 2» в рукописи также зачеркнут автором), судьбу которого установить не удалось. Согласно карандашной пометке на рукописи, композиция «На Сайме» не была допущена цензурой к печати: идеологические претензии, бесспорно, вызвало «мистико—символическое» содержание стихотворения¹.

Основанное на технике синтетаккорда, «стихотворение Брюсова» относится к лучшим вокальным сочинениям Рославца. Композиция запечатлела стилистический рубеж в его творчестве. Тонкость проработки ткани доведена в ней до границ фортепианного звучания, оркестральных эффектов. Орнаментальная изысканность фактуры, декоративная вязь вызывают ассоциации с модерном, в то время как сжатость и лаконизм высказывания предвосхищают неоклассические решения Рославца последующих лет — заметно сходство с композицией «Кузнец» на слова С. Образовича, написанной в 1921 году. Известная стабилизация средств в композиции «На Сайме» связана с последовательным применением синтетаккорда в его исходном варианте — возвращаясь в ходе развития и звуча в конце произведения, он заменяет «тонику» в условиях «новой системы организации звука» (см. нотный пример 44).

Части вокального цикла «Пламенный круг» на слова Ф. Сологуба хранятся в двух архивах; одна из них имеет подзаголовок «Песни прошлого»; другая — «Личины переживаний»². Цикл готовился к печати, однако его, как и композицию «На Сайме», не пропустила цензура — об этом свидетельствует пометка красным карандашом: «Не разрешает ГИЗ»³. Нетрудно понять причины подобного остракизма: в стихах Ф. Сологуба упоминаются «храм», «алтарь», «царь».

Как удалось установить, два части цикла исполнялись К. Г. Арлетиц и Б. Б. Тицем 27 ноября 1924 года в Малом зале Московской консерватории — в первом отделении авторского концерта впервые прозвучали композиции «Разбудил меня рано» и «Безгрешный сон», названные в концертной программе «романсами из цикла “Песни прошлого”»⁴. Интересно, что под тем же подзаголовком — «цикл “Песни прошлого”» — в той же концертной программе фигурируют написанные ранее композиции Рославца, входящие в другие его циклы, — «Осенняя песня» (из «Грустных пейзажей»), «Сумрак тихий» (из «Трех сочинений для пения и фортепиано»). Подобное искусственное объединение было явно продиктовано идеологическими соображениями — тем самым, подчеркивалось различие между «Песнями прошлого» и «Песнями настоящего», к которым относились исполненные в том же

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 4.

² ГЦММК. Ф. 373. Ед. хр. 11; РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 1.

³ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 1.

⁴ Программа концерта опубликована в пятом выпуске временника «Современная музыка» (М., 1924).

Нотный пример 44

«На Сайме»

Con moto

(заключение)

концерте композиции из циклов «Поэзия рабочих профессий» и «Песни революции», в том числе — «Мятеж» и «Кузнец».

Позднее Рославцу пришлось снова защищаться от обвинений в «чуждости» и декадентстве. Сохранился интересный документ — послесловие композитора к циклу «Пламенный круг»:

«От автора музыки. Произведения эти написаны в марте—мае 1920 г. и, по независящим от автора обстоятельствам, выходят в свет только теперь, т.е. спустя почти десятилетие после своего написания. Этим фактом и объясняется устарелость для нашего времени как идейного содержания этих произведений, так и вытекающих из него настроений, давно ставших для автора чуждыми. Автор рассматривает в настоящее время эти произведения лишь как опыты разрешения формальных проблем на пути развития его собственных принципов и методов организации звукового материала. Осень 1929 г.»¹.

¹ ГЦММК. Ф. 373. Ед. хр. 11. Л. 13.

Нотный пример 45

«Пламенный круг»

Музыкальный пример 45, «Пламенный круг». Музыкальная запись включает вокальную партию (верхний стел) и фортепиано (нижние стелы). Вокальная партия начинается с паузы, за которой следуют четыре трети. Фортепиано начинается с динамического обозначения *pp* и включает вертикальные аккорды и фактурно-гармоническую партию. Лирика: Раз-бу-дил ме-ня ра-но тво-е го-ло-во, о Бра-ма.

К этому времени вокруг Рославца сжималось кольцо, и он пытался опубликовать свои произведения с любыми оговорками и «покаянными» комментариями. Но ни в 1921-м, ни в 1929 году цикл на стихи Сологуба издан не был.

Четыре миниатюры — «Разбудил меня рано», «Степь моя», «Тихая колыбельная», «Безгрешный сон» — образуют один из лучших в творчестве Рославца циклов «медленной музыки», медитативной лирики, тихих звучаний и настроений. Продолжая поиски новых композиционных и выразительных средств, композитор применяет разнообразные формы синтетаккорда: избранный «центральный элемент системы» определяет вертикаль и горизонталь сочинения. Уже в самом начале композиции «Разбудил меня рано» использованы одновременно две формы синтетаккорда — полная — горизонтальная, мелодическая — в вокальной партии (*h — c — d — dis — eis — fis — g — gis — a*) и неполная — вертикальная, фактурно-гармоническая — в партии фортепиано (*h — c — dis — g*) (см. нотный пример 45).

Другой прием, постепенно становящийся правилом у композитора, — неоклассическая тоникализация избранного диссонантного (позже — также консонантного) созвучия. Синтетаккорд в композиции «Разбудил меня рано» неоднократно возвращается в исходном виде, «нулевой транспозиции»; особенно важно завершение на этой «тоники».

В 1922 году композитор сочинил вокальный цикл «Памяти А. Блока»¹, откликнувшись на смерть одного из самых любимых своих

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 54.

Нотный пример 46

«Памяти А. Блока»

Tempo di marcia funebre

The musical score is for a piece in 4/4 time, marked 'Tempo di marcia funebre'. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line in G major, starting with a whole rest followed by a triplet of eighth notes: G4, B4, D5. The middle staff is a piano accompaniment in G major, featuring a series of chords with a 'pp' dynamic marking. The bottom staff is a piano accompaniment in G minor, featuring chords with a 'sf' dynamic marking and trills. The key signature changes from one sharp (G major) to two flats (G minor) between the middle and bottom staves.

поэтов, к стихам которого он неоднократно обращался. Созданный на стихи Надежды Павлович — поэтессы, близкой семье Блока в последние годы его жизни, — цикл Рославца отличает высветленное письмо, отказ от декоративной пышности и прихотливости модерна, обращение к популярным жанрам — все эти черты присущи поэтике агитмузыки, к которой обратился в этот период композитор. Цикл-реквием пронизывают интонации траурного марша — этот знак, символ разворачивающегося обряда, напоминает о традициях «монументальной пропаганды» — массовых действиях, шествиях, церемониях, приуроченных к памятным датам.

Театральным воздействием обладает начало цикла — композиция «Вот он в гробу» (см. нотный пример 46).

Идеи скрытого театра обнаруживаются во второй части — «Посмотри, стало небо шире», включающей колокольность в жанровую партитуру цикла, и в финале («Богоматерь! Его осени»), воспринимаемом как эпилог действия.

Цикл «Памяти А. Блока», представленный в архиве в виде чистой рукописи первой части и полных черновых записей остальных частей, был впервые опубликован под редакцией автора книги издательством Schott Musik International.

Трагическая судьба была уготована творчеству «организатора звуков». Лучшая часть его вокального наследия подлежала «пролетарской чистке» и запрету уже потому, что Рославец обратился к творчеству

символистов, акмеистов и футуристов, а также «мужиковствующих поэтов», творчество которых было запрещено цензурой, как и поэзия эмигрантки Зинаиды Гиппиус, злейшего врага Советов. Вся вокальная лирика композитора была списана в «песни прошлого». Агитмузыка, воплотившая праздничный дух революции, — забыта. В камерных инструментальных произведениях Рославца враги композитора усмотрели формализм. Партитура Первого скрипичного концерта и симфонической поэмы «Комсомолия» оставались многие десятилетия неизвестными.

Создатель «новой системы организации звука» имел полное право гордиться своими открытиями — новым гармоническим стилем, новыми принципами ритмики, новым контрапунктом, новой музыкальной теорией, новой системой преподавания. Творчество Рославца в период становления и развития его системы демонстрирует неуклонный рост, расширение горизонтов и границ и обретение «неслыханных еще музыкальных миров». «К новым берегам — против течения» — этим путем шел провидец, харизматик, «организатор звука» Николай Рославец, неизвестный классик русской музыки.

Прощание

Инструментальное творчество Рославца 1930—1940-х годов неравноценно. После разгрома АСМ и выдвинутых против него политико-идеологических обвинений композитор во многих сочинениях был вынужден отказаться от «новой системы организации звука» и обратиться к более традиционной лексике, а в некоторых случаях даже вернуться к языку той школы, против которой он восстал в юности. Это не было конформизмом — только так можно было выжить: «социалистический реализм» кодифицировал академические догмы.

Симфонические замыслы

Обращение к традиции сказалось по-разному — многое зависело от избранного жанра. Бедственные условия существования, безусловно, не позволили композитору реализовать многие замыслы. Так, среди эскизов, хранящихся в архиве, значится «Произведение для симфонического оркестра» G-dur, условно датированное 1930-ми годами¹. Возможно, Рославец задумал его как скерцо или финал симфонии. В пользу последнего предположения говорит медленное вступление. Ясная жанровая природа этого Allegro giocoso, подвижная скерцозность, простая лексика отвечают требованиям быстрой средней части классического сонатно-симфонического цикла. «Произведение для симфонического оркестра» написано в рондообразной двойной трехчастной форме, уместной и в «скерцо», и в финале. Рославец избирает привычный тройной оркестровый состав с добавленным корнетом и арфой, трактуя его достаточно гибко — применяя многочисленные соло, *divisi* струнных и т. д. Не престапующее границ традиционной мажоро-минорной системы, достаточно непритязательное, Allegro giocoso написано рукой мастера, свободно владеющего формой и избранным составом.

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 16.

В архиве хранятся также фрагменты симфонии, начатой 29 сентября 1942 года¹, — уже тяжело больной, композитор не оставлял мысли об этом жанре.

Второй скрипичный концерт

В традициях русского академизма выдержан Второй скрипичный концерт Рославца D-dur (1936), составляющий разительный контраст с Первым скрипичным. В произведении соблюдены все каноны жанра — Рославец избирает трехчастный цикл и традиционные композиционные решения для каждой части: сонатную для первой, сложную трехчастную с эпизодом — для второй, рондо — для финала. В духе русской классики XIX века истолкован оркестровый состав и партия солиста, которому поручены ведущая мелодико-тематическая функция в лирических эпизодах и виртуозный фигурационный контрапункт в развивающих разделах. Столь же традиционно тематическое и тональное решение концерта — распевные темы чередуются с короткими наигрышами; система мажоро-минора сочетается с пентатоникой. Метод взаимодополняющего контраста, красочного тембромасштабного и тонально-гармонического варьирования создают весьма спокойный и уравновешенный композиционный ритм.

Первую часть (*Allegro moderato*) отличают многочисленные повторы, варьирование изначально заданной интонационной формулы, создающие остигатный эффект. Прочтение состава характерно для Рославца — оркестр предстает в чередовании камерных групп, пронизанных многочисленными соло. Композитор применяет свои излюбленные приемы замедления темпа и движения на гранях формы, придерживаясь тенденции к ее экстенсивному истолкованию. При этом тонально-гармоническое решение остается крайне академичным — тональный план, избранные тональные соотношения соответствуют консерваторским правилам учения о формах и гармонии. Во втором скрипичном претворяется излюбленный Рославцем принцип монотематизма: основные темы *Adagio* и финального рондо связаны с интонационным комплексом первой части.

Долгое время остававшийся неизвестным и недавно опубликованный под редакцией автора книги издательством «Schott Musik International», Второй скрипичный концерт представляет значительный интерес для исполнителей и, бесспорно, займет достойное место в концертном репертуаре. Впервые концерт был исполнен Алиной Ибрагимовой и Шотландским симфоническим оркестром BBC под управлением Илана Волкова в 2008 году.

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 70. Л. 6—13.

Камерная симфония

Если симфонические эскизы и Второй скрипичный концерт олицетворяли поворот к академической традиции, то Камерная симфония (1934—1935) является одним из вершинных образцов «академического новаторства» Рославца.

Судьба этого произведения Рославца складывалась достаточно драматично. Сохранился отзыв Н. Я. Мясковского — консультанта Союза советских композиторов (ССК), датированный 4 мая 1935 года:

«Выполненная по контракции 1934 г., Камерная симфония тов. Рославца написана в присущем ему весьма изощренном гармоническом и мелодическом стиле (примыкающем к Скрябину последнего периода и отчасти к Шенбергу), но выгодно отличается от многих последних, известных мне, сочинений данного автора более прозрачной фактурой и большей четкостью и выразительностью тематического материала. В особенности позволю себе отметить ясные и прозрачно изложенные побочную и заключительную темы I-ой части, колоритное скерцо (III часть) с фантастической I-ой темой, эмоциональной 2-ой и созерцательно-напевной 3-ей; превосходит также динамический финал (непосредственно связанный с III частью) с выпуклой I-ой темой и теплым лирическим средним эпизодом.

В техническом отношении симфония тов. Рославца сделана безукоризненно, как со стороны формы (и в этом отношении она, правда, кажется мне несколько академичной, и в особенности, со стороны тематической и полифонической разработки материала).

Для исполнения симфония по своему гармоническому и интонационному языку довольно трудна, но отличные музыкальные и композиционные качества заставляют настаивать на неизменном ее исполнении»¹.

Партитура «Камерной симфонии» упоминается также в сохранившемся письме Рославца к Мясковскому от 7 июня 1934 года:

«Дорогой Николай Яковлевич,
оставляю Вам партитуру I^н части моей Камерной симфонии и прошу любить и жаловать. Очень жаль, что не успел доинструментировать конец, а осталось всего странички три.

Очень, очень прошу не задерживать. Страшно извиняюсь за беспокойство (не по моей, ведь, вине!).

Преданный Вам Ник. Рославец»².

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л. 3. Впервые опубликована по машинописной копии в кн. автора «Nikolaj Andreevič Roslavac und die Kultur seiner Zeit». S. 212—213.

² РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 2. Впервые опубликована по машинописной копии в книге автора «Nikolaj Andreevič Roslavac und die Kultur seiner Zeit». S. 213.

В РГАЛИ хранятся эскизы с пометкой «камерная симфония», начатые Рославцем 11 ноября 1926 года¹. Этот замысел не имел ничего общего с настоящей Камерной симфонией, созданной в 1934—1935 годах и отрецензированной Мясковским. В набросках 1926 года обнаруживаются контуры двух частей — одно это обстоятельство доказывает, что эти материалы не имеют ничего общего с подлинной Камерной симфонией, состоящей из четырех частей. Кроме того, в список своих произведений Рославец внес под № 48 лишь «Камерную симфонию (1934)», ни словом не упомянув о замысле 1926 года. Все это доказывает то, что композитор, как это нередко с ним уже бывало и раньше, потерял всякий интерес к эскизам 1926-го и создавал совершенно новое произведение. Необычайная взыскательность Рославца и легкость, с которой тот еще в студенческие годы отказывался от замыслов, которые его по тем или иным причинам не удовлетворяли, и даже уничтожал «устаревшие» сочинения, изумляли его консерваторского наставника С. Н. Василенко. Учитель Рославца вспоминал о партитуре «Финской фантазии», «прекрасно сделанной, с отличными темами и приличной гармонизацией», с хорошей инструментовкой; однако, когда Василенко собрался разучить ее с ученическим оркестром, выяснилось, что сочинение уничтожено. Объяснение Рославца: ««Фантазия» устарела», «я открыл новые пути», — исчерпывающе характеризовало предельно требовательного к себе молодого художника².

В любом случае, эскизы 1926 года не допускают аутентичной реконструкции. Уже упомянутая попытка «досочинить» эти материалы, предпринятая А. Раскатовым без малейшего упоминания состояния архивных материалов и в особенности тех обстоятельств, что Рославец потерял интерес к наброскам 1926 года, а сами они исключают возможность аутентичной реконструкции, представляется сомнительной в научном и творческом отношениях. К сожалению, эта попытка привела, как уже упоминалось, к невероятной путанице как в музыкальной практике, так и в публицистике³. Эскизы 1926 года представляют некоторый исследовательский интерес: изучающим композиционную технику Рославца и его «новую систему организации звука» они могут быть полезны в качестве вторичных источников, документирующих работу композитора над гармоническим планом: как и во многих других случаях, Рославец схематически наметил гармонические центры в некоторых фрагментах.

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 1.

² Василенко С. Н. Указ. соч. С. 169.

³ См. об этом подробнее в статьях автора: Страсти по Николаю Рославцу // Российская музыкальная газета. 2002. № 10. С. 7; Nicolaj Roslavec und sein tragisches Erbe // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. H. 10. Leipzig, 2005. S. 241—272.

Подготавливая в конце 1980-х годов произведения Рославца к изданию и исполнению, автор этих строк пыталась выяснить судьбу Камерной симфонии, исполнить которую желали организаторы фестивалей «Наследие» и «Московская осень», а издать — В. Schott und Söhne. В то время следов Камерной симфонии не обнаружилось ни в личных архивах Рославца и Мясковского в ЦГАЛИ и ГЦММК, ни в библиотечных картотеках Союза композиторов и Музфонда, в которых они, в принципе, могли быть, поскольку Камерная симфония была написана «по контрактации» с Союзом композиторов. Тем не менее автору удалось тогда выяснить, что все рукописи произведений советских композиторов, хранившиеся ранее в архивах и библиотечных фондах Союза композиторов и Музфонда, были в свое время переданы в ГЦММК. Оставалось лишь ждать, когда эти материалы пройдут соответствующую обработку, и станут доступными посетителям отдела рукописей ГЦММК. Все эти обстоятельства задержали издание Камерной симфонии Рославца, увидевшей свет сравнительно недавно.

Партитура Камерной симфонии позволяет уточнить время и место ее создания, обозначенное в отзыве Мясковского: Рославец указывает в конце партитуры: «Москва, май 1934 — февраль 1935».

Камерная симфония может быть по праву названа одним из лучших образцов позднего творчества Рославца: в этом произведении композитору удалось избежать как упрощенного гармонического решения, так и вынужденного компромисса, отличающих немало его сочинений и материалов, относящихся к 1930—1940-м годам. Камерная симфония демонстрирует огромный потенциал «новой системы организации звука» и открытой Рославцем «смешанной гармонической техники», которую он столь продуктивно разрабатывал и применял в 1920-е годы: оригинальные созвучия, созданные композитором на хроматической основе, сплавлены с элементами расширенной тональности, традицией постклассической мажоро-минорной системы. Тематическое единство композиции, изысканное, чрезвычайно проработанное, полифонически насыщенное, — и при этом предельно ясное, прослушиваемое письмо отвечают высочайшим требованиям «нового контрапункта», подтверждая плодотворность панмелодической и пантематической концепции Рославца. Последовательное и органичное инструментальное решение доводит до логического завершения тенденцию к ансамблево-сольной интерпретации избранного состава. Совершенная по отбору выразительных средств и композиционно-драматургическому решению, Камерная симфония, одно из вершинных достижений Рославца, бесспорно, относится к музыкальной классике XX века.

Камерно-инструментальные произведения

Архивные материалы, связанные с замыслами камерно-инструментальных сочинений Рославца 1930—1940-х годов, представляют значительные трудности для атрибуции. В РГАЛИ хранятся наброски струнного квартета, условно датированного 1931 годом¹, а также, как указывалось выше, — партитура с перепутанными страницами, озаглавленная композитором «Четвертый квартет», конец которой утрачен².

Пятый струнный квартет Es-dur, созданный Рославцем в феврале 1941-го, принадлежит к его лучшим поздним сочинениям³. Несмотря на то, что композитор придерживается в нем академических канонов, Пятый квартет отличает достаточно рафинированное письмо и свежее и смелое гармоническое решение. Особый интерес представляет третья часть, в которой Рославец выходит к панмелодической и пантематической концепции, отличавшей его лучшие произведения 1910—1920-х годов, и раскрепощенному звуковысотному решению, далеко выходящему за рамки традиционной тональной системы: доминирующие остро-диссонантные созвучия и хроматическая вертикаль отчетливо напоминают о технике синтетаккорда (см. нотный пример 47).

Тонкое полифоническое письмо отличает Вторую альтовую сонату F-dur, посвященную В. Борисовскому⁴. Академическая тенденция, заметная и в этом произведении, условно датированном в архивной описи 1930-ми годами, компенсируется более сложным, чем в некоторых произведениях этих лет, истолкованием тональности. Более всего о стиле Рославца периода становления и развития «новой системы» напоминают фактурная изысканность и прихотливая ритмика сонаты.

Значительные сложности для атрибуции и датировки представляла Шестая скрипичная соната c-moll. Многие десятилетия само существование этого произведения оставалось неизвестным исследователям. В составленном Рославцем списке сочинений, кроме опубликованных Первой и Четвертой скрипичных сонат, дополнительно упомянуты «три скрипичных сонаты» (№ 38), а также еще одна «скрипичная соната» без указания года (№ 44) — см. Приложение. В РГАЛИ хранится рукопись, атрибутированная как «Легенда» для скрипки и фортепиано, с архивной датировкой: 1940 год⁵. Надпись «Легенда» сделана не Рославцем, а структура произведения — трехчастный цикл с авторскими указаниями частей, исключает возможность атрибутировать его как «Легенду». Эти соображения заставили автора книги

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 11.

² Там же. Ед. хр. 37.

³ ГЦММК. Ф. 373. Ед. хр. 1.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 39.

⁵ Там же. Ед. хр. 40.

Нотный пример 47

Пятый струнный квартет, III часть

The image shows a musical score for the third part of the Fifth String Quartet. It consists of four staves, each representing a different instrument. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, accents, and dynamic markings. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also triplets indicated by the number '3' over groups of notes. The notation is complex, with many slurs and accents, suggesting a highly expressive and technically demanding piece.

признать в рукописи Шестую скрипичную сонату, стилистика и лексика которой позволяют датировать ее с наибольшей вероятностью 1930-ми гг. Соната под редакцией автора этих строк была впервые опубликована издательством «Schott Musik International».

Подлинная «Легенда» для скрипки и фортепиано — одночастная композиция, образец сосредоточенной «позднеромантической» лирики Рославца¹. П. В. Теплов, передавший рукопись в ГЦММК, датировал «Легенду» 1941 годом; не исключена датировка и 1930-ми. Произведение достойно представляет композитора, сумевшего найти убедительное решение в рамках достаточно чуждой ему идиоматики.

«Ряд пьес для скрипки и фортепиано», упоминаемый в составленном Рославцем списке сочинений под номером 49, — это, бесспорно, «Гавот»², «Скерцо», «Вальс», «Колыбельная», «Танец»³. Возможно, в тот же круг входят и «Семь пьес в первой позиции»⁴ — в этом цикле, обогащающем педагогический репертуар и представляющем самостоятельный художественный интерес, композитором руководила откровенно инструктивная установка. Судя по стилистике, пометке в

¹ ГЦММК. Ф. 373. Ед. хр. 7.

² РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 18. Предположительно: 1935. Архивная датировка: 1908 год — ошибочна.

³ ГЦММК. Ф. 373. Ед. хр. 9, 4, 6, 10.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 34.

авторском списке сочинений, а также адресу, проставленному в рукописи (ул. Станиславского, д. 2, кв. 3), «Семь пьес» были написаны в 1930-е, а не в 1920-е годы, как утверждается в архивной описи. Среди указанных Рославцем пьес выделяются также «Инвенция» и «Ноктюрн», написанные в 1935 году¹. «Инвенция» понимается Рославцем буквально — как «изобретение»: это доказывают виртуозная манера и тщательно проработанное полифоническое письмо. В конце медленного «Ноктюрна» композитор выходит к песенной мелодике, отражающей его работу в массовых и прикладных жанрах.

Лучший цикл, созданный Рославцем на закате дней для любимого инструмента, — 24 прелюдии для скрипки и фортепиано (1941—1942), вызывающий ассоциации с циклами, охватывающими тональный космос. 24 прелюдии явно тяготеют к романтической традиции, столь яростно отвергаемой Рославцем в 1910—1920-е годы. Обращаясь к узаконенному Шопеном тональному плану — обходу квинтового круга, в котором чередуются мажорные и параллельные им минорные тональности, и к средствам расширенной тональности, композитор избегает слишком явных ассоциаций с известными жанрами. Традиция воссоздается в отдалении — как напоминание. Отзвуки знакомого, лишенные конкретности, следы «момент-форм» и «медленной музыки» звучат в этом ретроспективном цикле. 24 прелюдии символизируют уход, прощание с традицией и с собственными композиционными идеями. Неоромантическое звучание, найденное в 24 прелюдиях, отсылает нас к истокам стиля Рославца, предвещая поворот к новому, который будет суждено совершить другими композиторами десятилетия спустя. В цикле нет ностальгических нот — композитор с достоинством сохраняет дистанцию и остраненность в обращении со звуковым материалом, давно ставшим ему чуждым.

¹ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 36.

(Вместо послесловия)

Возвращение забытого — не всегда открытие. Жизнь и творчество, ставшие легендой, окруженные слухами и домыслами, недоверием и предубеждением, порой заставляют разочароваться тех, кто с нетерпением ждет от них одних откровений. Мы рассмотрели сохранившиеся произведения и основные документы, относящиеся к судьбе и творчеству Николая Андреевича Рославца. Выяснилось, что не в меньшей степени они рисуют художественную, духовную и социально-политическую жизнь России от рубежа XIX—XX веков до середины 1940-х годов. Пытаясь рассказать правду о замечательном мастере, мы стремились приоткрыть завесу, опущенную на долгие десятилетия на музыкальную культуру России 1920—1930-х годов. Понять тех людей, которые так трагически, неожиданно и часто непредсказуемо обнаруживают себя на страницах ее истории, трудно. Многие факты остаются неизвестными до сих пор, о многом продолжают молчать и люди, и архивы. Забыть о том, что произошло на самом деле, заменить старые официальные мифы новыми, не менее лживыми вымыслами, — надругательство над жертвами тоталитаризма. Мы обязаны вспомнить и восстановить все.

Москва, октябрь 1989-го — Гамбург, январь 2010 года

Произведения Н. А. Рославца

Сценические произведения

«Пахта» (Хлопок), балет-пантомима в 3 актах. 1931—1932. Либретто Л. Вошенэ. Партитура и клавир I и II акта: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 64—67.

Для голосов, хора и оркестра

«Небо и Земля», мистерия по Байрону. 1912. Партитура II и III сцены: ГЦММК, ф. 373, ед. хр. 14; клавир: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 49—50.

«На смерть земли», симфоническая поэма для баритона, хора и оркестра по Ж. Лафургу. До 1919. Утрачена.

«Октябрь», кантата для меццо-сопрано, баритона, смешанного хора и симфонического оркестра на стихи В. Александровского, В. Кириллова и С. Обрадовича. 1927. Партитура: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 59.

«Комсомолля», симфоническая поэма для смешанного хора и оркестра. 1928. Партитура: РГАЛИ, ф. 653, оп. 14, ед. хр. 15. Эскизы: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 10. Опубликована впервые М. Лобановой: SCHOTT ED 8256.

«Черный город», симфоническая поэма для баса, хора и оркестра на стихи А. Жарова. 1929? Утрачена.

«На смерть Маяковского (14. IV. 1930)», траурно — героический фрагмент для баса и оркестра на стихи П. Панченко. 1930. Библиотека радио России. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 52.

Для хора a cappella

«Ave Maria» на стихи Эллиса. 1910 —е гг. Партия сопрано: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 52.

Для симфонического оркестра

Симфония с —moll. 1910-е гг. Партитура: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 2. Опубликована впервые М. Лобановой: Kompositor International (Mainz) 51585

«В часы Новолуния», симфоническая поэма для симфонического оркестра по Ж. Лафургу (?). 1912—1913? Эскиз партитуры: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 3; оркестровые партии: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 4. Реконструкция и первая публикация М. Лобановой: SCHOTT ED 8107

«Человек и море», симфоническая поэма по Бодлеру. 1921. Утрачена
Симфония в четырех частях (предположительно, Симфония № 1). 1922. Эскизы партитуры: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 5.

Симфония № 2. 1923. Эскиз партитуры: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 6.

Произведение для симфонического оркестра (Lento). 1920-е гг. Эскизы партитуры: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 11.

Произведение для симфонического оркестра. 1920-е гг. (архивная датировка: 1920—1930-е гг.). Эскизы партитуры: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 12.

- «Узбекистан Советский», симфония (симфоническая поэма). 1932. Эскизы: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 15.
- «Гирья», узбекская народная песня для симфонического оркестра. 1932—1933. Эскизы: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 13.
- Произведение для симфонического оркестра. 193-е гг. Эскизы партитуры: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 16.

Для скрипки и симфонического оркестра

- «Rèvèrie». 1907. Партитура: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 1.
- Концерт № 1. 1925. Партитура: РГАЛИ, ф. 653, оп. 14, ед. хр. 14; Советский композитор, 1990; SCHOTT ED 7823. Клавир: РГАЛИ, ф. 653, оп. 14, ед. хр. 1729, 1730; М.: Музсектор Госиздата, 1927; SCHOTT ED 7824. Эскизы клавир: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 7.
- Концерт № 2 D-dur. 1936. Партитура: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 14; опубликована впервые М. Лобановой: Kompositor International (Mainz) 52700.

Для камерно-инструментальных ансамблей

- Эскизы к камерной симфонии. 1926. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 8.
- Камерная симфония для 18 исполнителей. 1934—1935; опубликована впервые М. Лобановой: Kompositor International (Mainz) 51581.
- Ноктюрн для арфы, гобоя, 2 альтов и виолончели. 1913. М.: Нотопечатня В. Гроссе (б.г.); UE 8510; М.: Музыка, 1991; SCHOTT ED 8129.
- Фортепианный квартет (ошибочная архивная атрибуция: «Фортепианный квинтет»). Эскизы (3-й части?): РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 29.
- Квартет для 4-струнных домр на темы чеченских народных песен. 1934—1935. Эскизы: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 35.

Для струнного квартета

- Менуэт. 1907. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 17.
- Квартет F-dur. 1-я часть. 1910. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 2.
- Квартет № 1. 1913. М.: Нотопечатня В. Гроссе (б.г.); UE 8513; М.: Музыка, 1991; SCHOTT ED 8126.
- Квартет. 1916. Эскизы 2-й и 3-й части: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 23.
- Квартет. 1919. Эскизы: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 25
- Квартет № 3. 1920. М.: Музсектор Госиздата, 1928/UE 9105; М.: Музыка, 1991; SCHOTT ED 8127.
- Квартет. 1920—924 (?) Утрачен.
- Эскизы к квартетам. 1929—1931. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 33.
- Туркестанский квартет. 1930-е гг. (?) Утрачен.
- Квартет № 4. 1939. Неполная партитура: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 37.
- Квартет № 5 Es-dur. 1941. ГЦММК, ф. 373, ед. хр. 1; М.: Музыка, 1991; SCHOTT ED 8128.

Для скрипки, виолончели и фортепиано

- Трио № 1. Утрачено.
- Трио № 2. 1920. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 27. Реконструкция и первая публикация М. Лобановой: SCHOTT ED 8059.
- Трио № 3. 1921. М.: Музсектор Госиздата, 1925; SCHOTT ED 8035.
- Трио № 4. 1927. Партитура: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 9 (первоначальная ошибочная архивная атрибуция: «Концерт для скрипки и симфонического оркестра»); партии скрипки и виолончели: там же, ед. хр. 32. Впервые опубликовано М. Лобановой: SCHOTT ED 8036.
- Трио № 5. Утрачено.
- Четыре узбекские песни. 1930-е гг. Утрачены.

Для 2 скрипок

Sérénade. 1909. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 19.

Для скрипки и фортепиано

- «Morgenstimmung». 1907. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 16.
«Romance». 1907. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 18.
«Élégie». 1908. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 18.
«Rêverie». 1908. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 18.
«Rêverie». 1908. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 18.
«Romance». 1908. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 20.
Arabesques. 1909/1910. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 20.
«Trois poèmes»:
«Poème douloureux»;
«Poème lyrique»;
«Poème». 1909/1910. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 20.
«Poème lyrique». 1910 — е гг. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 26. Впервые опубликована М. Лобановой: SCHOTT (ISMN: 979—0—001—17036—9).
«Rondeau-Polonaise». 1910-е гг.? ГЦММК, ф. 373, ед. хр. 8.
Соната № 1. 1913. М.: Нотопечатня В. Гроссе (б.г.); обложка А. Лентулова; UE 8514; Sikorski 1428.
«Composition». 1914. В сб.: Весеннее контрагенство муз. М., 1915, с. 70—71.
«Poème». 1915. М.: Нотопечатня В. Гроссе (б.г.); UE 8115; М.: Музыка, 1991; SCHOTT ED 8261.
Соната № 2. 1917. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 24. Реконструкция и первая публикация М. Лобановой: SCHOTT ED 8059.
«Три танца» / «Drei Tänze»:
«Вальс» / «Walzer»;
«Ноктюрн» / «Nocturne»;
«Мазурка» / «Mazurka».
1923. UE 7344; М.: Музыка, 1991; SCHOTT ED 8261.
Соната № 3. Утрачена.
Соната № 4. 1920. М.: Музсектор Госиздата, 1926; М.: Музыка, 1991; SCHOTT ED 8044
«Легенда». 1920. Утрачена.
Соната № 5. 1922—1923. Утрачена.
«Инвенция». 1935. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 36. Впервые опубликована М. Лобановой: SCHOTT (ISMN: 979—0—001—17036—9).
«Ноктюрн». 1935. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 36. Впервые опубликован М. Лобановой: SCHOTT (ISMN: 979—0—001—17036—9).
«Вальс». 1935. ГЦММК, ф. 373, ед. хр. 4.
«Колыбельная». 1935. ГЦММК, ф. 373, ед. хр. 6.
«Скерцо». 1935. ГЦММК, ф. 373, ед. хр. 9.
«Танец». 1935. ГЦММК, ф. 373, ед. хр. 10.
«Gavotte». Предположительно: 1935. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 18. Архивная датировка 1908 г. ошибочна.
«Семь пьес в первой позиции». 1930-е гг. (ошибочная архивная датировка: 1920—1930-е гг.). РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 34. Впервые опубликованы М. Лобановой: SCHOTT VLB 131.
Соната № 6 (ошибочная архивная атрибуция: «Легенда»). РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 40. Впервые опубликована М. Лобановой: SCHOTT ED 8431.
«Легенда». 1930-е гг. или 1941. ГЦММК, ф. 373, ед. хр. 7. М.: Музыка, 1991; SCHOTT ED 8261.
«24 прелюдии». 1941—1942. М.: Музыка, 1991; SCHOTT ED 7940.

Для альта и фортепиано

Эскизы к сонате. 1925. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 30.

Соната № 1. 1926. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 31. Впервые опубликована М. Лобановой: SCHOTT ED 8177.

Соната № 2 F-dur. 1930-е гг. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 39. Впервые опубликована М. Лобановой: SCHOTT ED 8178.

Для виолончели и фортепиано

«Танцы белых дев». 1912. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 21. Впервые опубликованы М. Лобановой: SCHOTT ED 8045.

Соната № 1. 1921. ГЦММК, ф. 373, ед. хр. 3. М.: Музсектор Госиздата, 1924; SCHOTT ED 8038.

«Раздумье» / «Méditation». 1921. М.: Музсектор Госиздата, 1929 / UE 9203.

Соната № 2. 1922. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 28. Впервые опубликована М. Лобановой: SCHOTT ED 8039.

Для фортепиано

«Trois compositions». 1914. М.: Нотопечатня В. Гроссе (б.г.); UE 8519; М.: Музыка, 1989; SCHOTT ED 7907.

«Trois études». 1914. Рукопись II этюда («Pianissimo»): РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 42, л. 1—3. М.: Нотопечатня В. Гроссе (б.г.); обложка А. Ленгулова; UE 8516—8518; М.: Музыка, 1989; SCHOTT ED 7907.

Соната № 1. 1914. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 41. М.: Музыка, 1990; Sikorski 6839; SCHOTT ED 7941.

«Deux compositions»:

«Quasi prélude»;

«Quasi poème».

1915. Рукопись «Quasi prélude»: РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 42, л. 6. М.: Нотопечатня В. Гроссе (б.г.); обложка Д. Бурлюка; UE 8520—8521; М.: Музыка, 1989; SCHOTT ED 7907.

«Prélude». 1915. М.: Нотопечатня В. Гроссе (б.г.); М.: Музыка, 1989; SCHOTT ED 7907

Соната № 2. 1916. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 43. Реконструкция Э. Бабасяна: М.: Музыка, 1990; Sikorski 6839; SCHOTT ED 8391.

«Berceuse». 1919. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 44. Впервые опубликована М. Лобановой: SCHOTT (ISNM: 979—0—001—17041—3).

«Danse». 1919. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 44. Впервые опубликован М. Лобановой: SCHOTT (ISNM: 979—0—001—17041—3).

«Valse». 1919. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 44. Реконструкция и первая публикация М. Лобановой: SCHOTT (ISNM: 979—0—001—17041—3).

«Quatre compositions»:

«Prélude». Утрачена;

«Poème»;

«Prélude». Утрачена;

«Prélude». Утрачена?

1919—1921. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 44. Впервые опубликованы М. Лобановой: SCHOTT (ISNM: 979—0—001—17041—3).

«Prélude» (возможно, одна из частей цикла «Quatre compositions»). Реконструкция М. Лобановой. 1919—1921? РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 44. Впервые опубликована М. Лобановой: SCHOTT (ISNM: 979—0—001—17041—3).

«Cinq préludes». 1919—1922. М.: Музсектор Госиздата, 1927; М.: Музыка, 1989; SCHOTT ED 7907.

«Deux poèmes». 1920. ГЦММК, ф. 373, ед. хр. 12. М.: Музсектор Госиздата, 1928 / UE 9104; Музыка, 1989; SCHOTT ED 7907.

Соната № 3. Утрачена.

Соната № 4. 1923. Утрачена.

Соната № 5 1923. М.: Музсектор Госиздата, 1925; Музыка, 1989; SCHOTT ED 8392.

Эскизы сонаты № 6. 1928. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 45.

Эскизы фортепианных пьес. 1929—1931. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 46.

«Poème-berceuse». 1939. Утрачена.

Для голоса и фортепиано

[Два романса на слова К. Бальмонта]:

1. «Зарница»;

2. «Цветок».

1909. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 47. Впервые опубликованы М. Лобановой: SCHOTT ED 8435.

«Морана (Поля вечерние)». Слова К. Бальмонта. 1909—1911. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 47. Впервые опубликовано М. Лобановой: SCHOTT ED 8435.

«Лебеди». Слова Вяч. Иванова. 1910—1911. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 47. Впервые опубликовано М. Лобановой: SCHOTT ED 8435.

«Беатриче». Слова Н. Гумилева. 1910—1911. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 47. Впервые опубликовано М. Лобановой: SCHOTT ED 8435.

«Я сегодня не помню, что было вчера». Слова А. Блока. 1910—1911. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 47. Впервые опубликовано М. Лобановой: SCHOTT ED 8435.

«Четыре романса для пения с фортепиано»:

«Осень». Слова А. Белого. Утрачено;

«Как млечный путь любовь твоя». Слова М. Волошина;

«Пришлица». Слова А. Блока;

«Вечер». Слова Н. Гумилева.

1911. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 47. Впервые опубликованы М. Лобановой: SCHOTT ED 8435.

«Грустные пейзажи». Слова П. Верлена:

«Осенняя песня»;

«Закат»;

«Благословенный час». Утрачено.

1913. М.: Нотопечатня В. Гроссе [б.г.]; SCHOTT ED 8436.

«Три сочинения для пения и фортепиано»:

«Сумрак тихий». Слова В. Брюсова;

«Ты не ушла». Слова А. Блока;

«Ветр налетит». Слова А. Блока.

1913. М.: Нотопечатня В. Гроссе, [б.г.]; обложка А. Лентулова; SCHOTT ED 8436.

«Четыре сочинения для пения и фортепиано»:

Игорь Северянин. «Маргаритки»;

Константин Большаков. «Вы носите любовь в изысканном флаконе»;

Давид Бурлюк. «Волково кладбище»;

Василиск Гнедов. «Кук».

1913—1914. М.: Нотопечатня В. Гроссе [б.г.]; SCHOTT ED 8436.

«Полет». Слова В. Каменского. 1915. М.: Нотопечатня В. Гроссе [б.г.]; SCHOTT ED 8436.

«Песенка Арлекина». Слова Е. Гуро. 1915. М.: Музсектор Госиздата, 1926; SCHOTT ED 8436.

«Сквозь сеть алмазную». Слова М. Волошина. 1918. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 60. Реконструкция М. Лобановой. SCHOTT (готовится к публикации).

«Сбылось пророчество мое». Слова А. Блока. 1919. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 51. Впервые опубликовано М. Лобановой: SCHOTT ED 8437.

«Четыре стихотворения Зинаиды Гиппиус»:

«Заклинанье»;

«Весенний ветер»;

«Внезапно». Утрачено;

«Петухи».

1919. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 51. Впервые опубликовано М. Лобановой: SCHOTT ED 8437.

«На Сайме». Слова В. Брюсова:

«В дали, благостно сверкающей»;

«Мы в лодке вдвоем». Утрачено.

1920. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 53. Впервые опубликовано М. Лобановой: SCHOTT ED 8437.

«Пламенный круг»:

«Разбудил меня рано твой голос, о Брама».

«Степь моя»;

«Тихая колыбельная»;

«Безгрешный сон».

Слова Ф. Сологуба. 1919. 1920. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 53; ГЦММК, ф. 373, ед. хр. 11. Впервые опубликовано М. Лобановой: SCHOTT ED 8437.

«Памяти А. Блока»:

«Вот он в гробу»;

«Посмотри, стало небо шире»;

«Богоматерь, его осени».

Слова Н. Павлович. 1922. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 54. Впервые опубликовано М. Лобановой: SCHOTT ED 8437.

Эскизы романсов и песен. 1930—1933. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 60.

Агитационная музыка

«Песни Революции» (песни и хоры). 1921—1926:

«Кузнец» для голоса и фортепиано. Слова С. Обрадовича. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 53;

«Мятеж» для голоса и фортепиано. Слова Э. Верхарна в пер. В. Брюсова. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 56;

«На Первое мая» для голоса и фортепиано. Слова П. Орешина. М.: Музсектор Госиздата, 1925;

«На полях» для хора а cappella. Слова П. Орешина. М.: Музсектор Госиздата, 1925; SCHOTT C 54051 (ISMN: 979-0-001-17422-0);

«Октябрь» для хора а cappella. Слова С. Родова. М.: Музсектор Госиздата, 1926;

«Железные цветы» для хора а cappella (неокончен). Слова М. Герасимова. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 58.

«Коммунистический интернационал» для хора а cappella. 1923. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 55.

«Коммунистический похоронный марш» для хора а cappella. 1923. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 55.

«Поэзия рабочих профессий» (песни и хоры). 1924—1926:

«Метельщица» для голоса и фортепиано. 1924. Слова А. Шаталовой. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 56;

«Ткач» для голоса и фортепиано. Слова С. Литковского. М.: Музсектор Госиздата, 1925;

«Швея» для голоса и фортепиано. Слова Г. Коренева. М.: издание автора, 1926;

«Токаря» для хора а cappella. Слова Я. Твердого. М.: Музсектор Госиздата, 1926.

«Декабристы» для голоса и фортепиано. 1925:

«Послание в Сибирь декабристам». Слова А. Пушкина;

«Ответ на “Послание в Сибирь” Пушкина». Слова А. Одоевского.

М.: Музсектор Госиздата, 1925.

«Песни о 1905 годе» для голоса и фортепиано. 1925—1926:

«Последнее чудо (9-е января)». Слова А. Андреева. М.: Музсектор, 1925;

«Смолкли залпы». Слова Е. Тарасова. М.: Музсектор, 1925;

«Мать и сын». Слова Г. Галиной. М.: Музсектор, 1926.

«Песни работницы и крестьянки» (песни и хоры). 1925—1926:

«Колыбельная песня» для голоса и фортепиано. Слова А. Дорогойченко. ГЦММК, ф. 373, ед. хр. 13;

«Метельщица» для смешанного хора а cappella. М.: Музсектор, 1925;

«Песня о красном знамени» для женского хора а cappella. Слова А. Богданова. М.: Музсектор, 1926.

«Рабочий дворец» для смешанного хора а cappella. Слова А. Поморского. М.: Музсектор, 1926.

- «Гимн советской рабоче-крестьянской милиции». Слова А. Вятича-Бережных. М.: Издательство Всероссийского союза крестьянских писателей, 1926.
- «Работница» для голоса и фортепиано. Слова Н. Павлович. 1928. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 56.
- «Бабыя доля» для голоса и фортепиано. Слова П. Дружинина. М.: издание автора, 1929.
- «Коньки» для голоса и фортепиано. Слова А. Ширияевца. М.: издание автора, 1929.
- «Даешь!» для голоса и фортепиано. Слова В. Маяковского. Издание журнала. «Даешь!». М., 1929, октябрь.
- «Стучите! Комсомольский марш». Слова И. Уткина. М.: Музгиз, 1930.
- «Барaban» для двухголосного хора с балалайками и фортепиано. М.: Теа-Кино-Печать, 1930.
- «Боевая переключка». Слова А. Безыменского. М.: Теа-Кино-Печать, 1930.
- «Даешь пятилетку в четыре года». Слова В. Маяковского. Издание журнала «Даешь!». М., 1930.
- «Даешь пятилетки заем». Слова С. Сафинова. М.: Горком эстрады, 1930.
- Авиамарш «Крыл полированных сверк». Походная песня для хора. Слова Н. Асеева. Украинский текст И. Яловца. — В сб.: «Красноармейские песни», вып. 3. М., 1931, № 1.
- «Аврора» для пения с фортепиано. Слова Ц. Солодаря. — В сб.: «Песни Красного флота». М.-Л., 1939, с. 28—30.
- «Первомай» для высокого голоса с фортепиано. Слова В. К-ова. 1930-е гг. (?) Библиотека Всесоюзного Радио.
- «Баня-прачечная» для высокого голоса с фортепиано. Слова Д. Бедного. 1930-е гг. (?) Библиотека Всесоюзного Радио.
- «Культурная изба» для среднего голоса с фортепиано. Слова Д. Бедного. 1930-е гг. (?) Библиотека Всесоюзного Радио.
- «Спорт». Дуэт для сопрано и тенора с фортепиано. Слова Д. Бедного. 1930-е гг. (?) Библиотека Всесоюзного Радио.
- «Табачок» для голоса и фортепиано. Слова А. Пришельца. М.-Л.: Музгиз, 1942.
- Песни 1920—1940-х годов. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 63.

Музыка к кинофильмам, спектаклям; обработки; попури.

Редактор-составитель (совместно с М. Красевым): «Безбожные песни». М., 1930.

Использованная литература

- АВРААМОВ, Арсений. Дружественное открытое письмо композитору Н. Рославцу // Музыка. 1915. № 215. С.192.
- Анкета «Пролетарского музыканта» о «легком жанре» // Пролетарский музыкант. 1930. № 3. С. 22—25.
- АРВАТОВ, Борис. Две группировки // Зрелища. 1922. № 8.
- АСАФЬЕВ, Борис. Книга о Стравинском. Л., 1977.
- АСАФЬЕВ, Борис. Русская музыка XIX и начала XX века. М., 1979.
- АСАФЬЕВ, Б. В., ХАРЛАМОВ, Ю. Н., БОГОЯВЛЕНСКИЙ С. Н. «Пламя Парижа». Музыка Б. В. Асафьева. Изд[ание] Лен[инградского] Гос[ударственного] Акад[емического] Театра Оперы и Балета, 1934.
- АСЕНКОВ, В. Запись на полях // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 52—54.
- Ассоциация пролетарских музыкантов (Композиторы, исполнители и педагоги) // Музыкальная Новь. № 1. М.-Л., 1923. С. 27—28.
- Ассоциация Современной Музыки // Современная музыка. Вып. 1. М., 1924. С. 19
- БАЛЬМОНТ, Константин Дмитриевич. Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. М., 1917.
- БЕЛОДУБРОВСКИЙ, Марк:
Взглянем озаренными глазами // Музыкальная жизнь. 1989. № 20. С. 8—9.
Наш земляк // Советская музыка . 1989. № 5. С. 104—109.
Наш земляк Николай Рославец // Брянский рабочий. 6.01.1985. С. 4.
Песни 1905 года // Брянский комсомолец. 20.01.1985. С. 3.
- БЕЛЫЙ, Андрей:
Глоссолалия. Поэма о звуке. Берлин, 1922
Мастерство Гоголя. М., 1934
- БЕЛЫЙ, Виктор. «Левая» фраза о «музыкальной реакции» (по поводу статьи Н. Рославца «Назад к Бетховену») // Музыкальное образование. 1928. № 1. С. 43—47; нем. пер.: Gogowy, Detlef. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre. Laaber, 1980. S. 371—376.
- БЕЛЯЕВ, Виктор. Музыкальные выставки // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 68—69.
- БЕНУА, Александр:
Беседы художника. I. Об импрессионизме // Мир искусства .1899. № 6. С. 48—73.
Возникновение «Мира искусства». Л., 1928.
Художественные ереси // Золотое руно. 1906. № 2. С. 80—87.
- БЕРЕЗИН, Феликс. Еще одно фото из прошлого // Вечерняя Москва. № 237 (24282) от 19 декабря 2005 г.
- БЛОК, Александр. Записные книжки. 1901—1920. М., 1915.
Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940.
- БЛОМ, Арлен Викторович. За кулисами «министерства правды». Тайная история советской цензуры. 1917—1929. СПб., 1994.
- БОРМАН, В. Необходим ли итальянский язык для русских певцов? // Музыкальная Новь. № 9. 1924.
Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. М., 1962.
- БРАУДО, Евгений:
Авторский вечер Н. Рославца // Известия. 1926. 17 февраля.

- Музыка и живопись (Исторические параллели) // Столица и усадьба. 1916. № 58. С. 7—11.
- На концертах (О Рославце и Гр. Крейне) // Новый зритель. 1924. № 13. С. 14.
- «Организатор звуков». Н. Рославец // Вестник работников искусств. 1925. № 12. С. 14.
- Броненосец «Потемкин». Сост. Н. И. Клейман, К. Б. Левина. М., 1969.
- Брюсов, Валерий:
Дневники. М., 1927.
Опыты по метрике и ритмике, эвфонии и созвучиям, по строфике и формам. Пг., 1918.
- Бухштаб, Борис. Поэзия Мандельштама // Вопросы литературы. 1989. № 1.
- Ваксберг, Аркадий. Царица доказательств: Вышинский и его жертвы. М., 1992.
- Василенко, Сергей Никифорович. Воспоминания. М., 1979.
- Веппик, Александр. Об атонализме // Пролетарский музыкант. 1931. № 5. С. 36—37.
- Весеннее контрагентство муз. М., 1915.
- Вилковир, Ефим. Об учреждении рабфаков при консерваториях // Музыкальная Новь. 1923. № 1. С. 19—22.
- Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике 1917—1953 гг. Сост.: А. Артизов и О. Наумов. М., 1999.
- Воинствующий эклектизм // Пролетарский музыкант. 1930. № 9—10. С. 1—6.
- Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.; М., 1963.
- Выгодский, Николай:
Небесная «идиллия» или фашизм в поповской рясе // Пролетарский музыкант. 1930. № 2. С. 27—28.
- 1905 год в музыке // Музыкальное образование. 1926. № 1—2. С. 63.
- Вся Москва. Адресная и справочная книга на 1901 год. 1901
- Герасимова, Валерия. Беглые записи. Публикация А. Шаргуновой // Вопросы литературы. 1989. № 6. С. 109—149.
- Глебов, Игорь (→ Асафьев, Б. В). Композиторы, поспешите! // Современная музыка. Вып. 6. М., 1924. С. 145—147.
- Городецкий, Сергей:
Некоторые течения современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 46—50.
- Цветущий посох. [СПб], 1913
- Гришковец, Андрей. Иск к Тихону Хренникову. Союз композиторов написал оперу // Коммерсантъ Daily от 19.08.1994. С. 1.
- Гумилев, Николай. Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. 1913. № 1. С. 42—45.
- XVI съезд ВКП(б). Стенографический отчет. М. Л., 1931.
- Дебюсси, Клод. Статьи, рецензии, беседы. М., 1964.
- Дейнека, Александр. Из моей рабочей практики. М., 1961.
- Державин, Константин. Книга о Камерном театре. Л., 1934.
- Детство и юность Казимира Малевича. Главы из автобиографии художника. Подготовка текста, предисловие и примечания Николая Харджиева // К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976.
- Диалектик:
О реакционном и прогрессивном в музыке // Музыкальная культура. 1924. № 3. С. 45—51; нем. пер.: Golew, Detlef. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre. Laaber 1980, S. 400—407.
- По поводу... (Пролетариат и утонченность) // Музыкальная культура. 1924. № 2. С. 147—148.
- Диспут о концертной практике и концертной политике // Музыка и Октябрь». № 8.. М., 1926. С. 13—14.
- Дмитриев, Вс. По поводу выставок бывших и будущих // Аполлон. 1914. № 10.
- Добужинский, Мстислав Валерьянович. Воспоминания. М., 1987.
- Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой. М., 1931.
- Дроздов, Анатолий. Симфонический концерт ГАХН, посвященный 10—летию Октябрьской революции // Музыка и Революция. № 12. М., 1927. С. 29.

Дягилев, Сергей. В час итогов // Весы. 1905. № 4. С. 46—47.

Е. М.:

Объединение революционных композиторов // Музыка и Революция. 1927. № 5/6. С. 20—24.

«Последнее слово» отживающей культуры // Музыка и Революция. 1927. № 9. С. 4—6.

Евреинов, Николай Николаевич. Театр как таковой. СПб, 1912.

Жирмунский, Виктор Максимович. Вопросы теории литературы. Л., 1928.

Житомирский, Даниэль:

«Нос» — опера Д. Шостаковича // Пролетарский музыкант. 1929. № 7/8. С. 33—39; нем. пер.: LOBANOVA, Marina. *Šostakovic, Meyerhold und die «proletarischen Musiker»—zwei Pamphlete von D.V. žitomirskij* (Einleitung und Übersetzung) // *Dissonanz* 55/1998, 10—19; abgedruckt in: *Dmitri Šostakowitsch—Komponist und Zeitzeuge* (= *Šostakowitsch—Studien, Bd. 2*). Hrsg. von G. Wolter und Ernst Kuhn. *Studia slavica musicologica*, Bd. 17. Berlin, 2000. 248—272.

«О прошлом без прикрас» // Советская музыка. 1988. № 2. С. 96—105.

«Повесть о рыжем Мотэлле» Михаила Гнесина // Пролетарский музыкант. 1931. № 10.

«Против буржуазного национализма в еврейской музыке» // За пролетарскую музыку. 1931. № 23/24.

Театр им. Мейерхольда — «агитпроп» буржуазной музыки (О позиции т. Мейерхольда на музыкальном фронте) // Пролетарский музыкант. 1930. № 8. С. 30—37; нем. пер.: LOBANOVA, Marina. *Šostakovic, Meyerhold und die «proletarischen Musiker»—zwei Pamphlete von D.V. žitomirskij* (Einleitung und Übersetzung). In: *Dissonanz* 55/1998, 10—19; abgedruckt in: *Dmitri Šostakowitsch—Komponist und Zeitzeuge* (= *Šostakowitsch—Studien, Bd. 2*). Hrsg. von G. Wolter und Ernst Kuhn. *Studia slavica musicologica*, Bd. 17. Berlin, 2000, S. 248—272.

Фантом «классового искусства» // Музыкальная жизнь. 1993. № 11—12. С. 12—14.

Житомирский, Даниэль, Леонтьева, Оксана. Миражи музыкального прогресса // Кризис музыкальной культуры и музыка, вып. 4. М., 1983. С. 3—65.

За оздоровление авторских обществ // Пролетарский музыкант. 1930. № 1. С. 33—34.

Замитин, Евгений. Новая русская русская проза (1923) // Литературное обозрение. 1988. № 2. С. 107.

Золотоносов, Михаил. «Родись второрождением тайным...». Михаил Булгаков: позиция писателя и движение времени // Вопросы литературы. 1989. № 4. С. 149—182.

Иванов, Вячеслав. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1918.

Иванов-Борецкий, Михаил. Пути музыки и революция // Музыкальная Новь. 1923. № 1. Игнатьев, Иван. Эго—футуризм. СПб, 1913.

Идеологическая платформа Всероссийской Ассоциации Пролетарских Музыкантов // Музыка и Октябрь. № 1. М., 1925. С. 22—24.

История музыки народов СССР, т. 1. М. 1970.

История советского театра, т. I. Л., 1933.

К положению в о-ве «Музыка — массам» // Пролетарский музыкант. 1930. № 7.

КАЛТАТ, Лев:

Маски долой! (Еще раз о нашей музыкальной критике) // Музыкальное образование. 1928. № 2.

О подлинно буржуазной идеологии гр. Рославца // Музыкальное образование. 1927. № 3—4. С. 32—43; нем. (сокращ.) пер.: GOUJOW, Detlef. D. *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Laaber, 1980. S. 377—388.

КАМЕНСКИЙ, Александр:

Романтический монтаж. М., 1989.

Павел Николаевич Филонов // Огонек. 1988. № 2.

КАМЕНСКИЙ, Василий. Сочинения. М., 1990.

Василий Васильевич Кандинский. Каталог выставки. Л., 1989.

КАРАТЫГИН, Вячеслав Гаврилович. Избранные статьи. Л., 1965.

КАТАНЯН, Василий. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. 5-е изд. М., 1985.

КЕЛДЫШ, Юрий:

- «Стальной скок» С. Прокофьева // Музыкальное образование. 1928. № 3. С. 44—45. Теоретическая работа и борьба за пролетарское искусство // Пролетарский музыкант. 1930. № 9—10. С. 39—44.
- Ковтун, Евгений Федорович. Статья в издании: Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки. Л., 1988.
- Коган, Григорий. ГАХН на новом пути // Пролетарский музыкант. 1930. № 3. С. 32—33.
- Коган, Дора. Владимир Бехтеев. М., 1977.
- Композитор—комсомолец // Музыкальная Новь. М.; Л., 1924. № 8. С. 21.
- Корев, Семен:
- Главискусство и руководство жизнью // Пролетарский музыкант. 1930. № 8.
- Музыка и политпросветработа. С предисловием А. В. Луначарского. Главполитпросвет, 1926.
- Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1963.
- Корчмарев, Климентий. Современная музыка // Музыкальная Новь. № 8, 1924. С. 18—19.
- Костин, Владимир. ОСТ (общество станковистов). Л., 1976.
- Коток, Александр. Гомеопатия на скамье подсудимых IX Пироговского съезда. // Вестник гомеопатической медицины, 2002, № 2. С. 42—52.
- КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, т. 5, 1931—1941. М., 1971.
- Кузмин, Михаил. Условности. Пг, 1923.
- Л. [Сабанев?]. Н. А. Рославец // Современная музыка, вып. 2. М., 1924. С. 33—35.
- ЛАБАС, Александр Аркадьевич. Воспоминания. Рукопись.
- ЛАНГОВОЙ, Алексей Петрович. Воспоминания о художниках. 1935. ГТГ, ф. 3, ед. хр. 319.
- ЛАНГОВАЯ, Ольга Николаевна. [Н. А. Рославец]. Рукопись.
- ЛАРИОНОВ, Михаил. Лучизм. М., 1913.
- ЛАФОРГ, Жюль. Феерический собор. Вступительная статья, переводы, примечания и библиография Валерия Брюсова, Н. Львовой, В. Шершеневича. М., 1914.
- ЛЕБЕДИНСКИЙ, Лев:
- Беглым огнем // Музыкальная Новь. № 8, 1924. С. 16—18.
- 8 лет борьбы за пролетарскую музыку (1923—1931). М., 1931.
- Движение пролетарской музыки должно стать движением массовым // Пролетарский музыкант. 1930. № 7. С. 5—10; № 8. С. 3—7.
- О музыкальной практике, общественных группировках музыкантов и нашей политике по отношению к ним // Пролетарский музыкант. 1930. № 2. С. 3—16.
- Реорганизация музейного сектора ГИЗ'а // Музыкальная Новь. 1924. № 12. С. 4—6.
- ЛЕБЕДИНСКИЙ, Лев, БРЮСОВА, Надежда, НЕЙГАУЗ, Генрих. За единый фронт пролетарского искусства! // Пролетарский музыкант. 1930. № 8. С. 21—22.
- «Левый» фланг современной музыки // Музыка и Революция. 1927. № 1. С. 3—7.
- ЛЕНТУЛОВА, Марианна. Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. М., 1969.
- ЛИНДЕР, Иосиф, ЧУРКИН, Сергей. Красная паутина. Тайны разведки Коминтерна. 1919—1943. М., 2005.
- Лобанова, Марина:
- Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М., 1990.
- Найденные рукописи Н. Рославца // Советская музыка. 1989. № 10. С. 32.
- О наследии и научной добросовестности // Советская музыка. 1990. № 10. С. 113—116.
- Почти детективная история // Музыкальная газета. 1990. № 4 (18). С. 8 (перепечатано в «Российской музыкальной газете». 1990. № 5. С. 4).
- Страсти по Николаю Рославцу // Российская музыкальная газета. 2002. № 10. С. 7.
- ЛОМТЕВ, Денис. Павел Ламм: страницы творческой жизни // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 168—170.
- Лукомский, Владислав Крескентьевич, Тройницкий, Сергей Николаевич. Перечень родам и лицам, гербы которых утверждены или пожалованы Российскими Монар-

- хами, а также утверждены Правительственным Сенатом Временного Правительства России. Санкт-Петербург, 2004.
- Лурье, Артур. Голос поэта (Пушкин) // Орфей. Кн. 1. Пб, 1922. С. 35—61.
- Лучицкий, Сергей Алексеевич. Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний. М., 1988.
- К. С. Малевич. Письма к М. В. Матюшину. Публикация Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 177—195.
- Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2 тт. Авторы-составители И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М., 2004.
- С. Малютин. Избранные произведения. М., 1987.
- Мандельштам, Осип. О собеседнике // Аполлон. 1913. № 2. С. 49—54.
- Материалы I конференции РАПМ. М., 1931.
- Маяковский, Владимир Владимирович. Собрание сочинений. В 13 тт. Т. 12. М., 1959.
- МЕЙЕРХОЛЬД, Всеволод:
О театре. СПб, 1913.
Переписка. 1896—1939. М., 1976.
Театр (К истории и технике) // Книга о новом театре. СПб, 1908. С. 123—177.
- Монок, Ю. Предисловие к выставке // С. Б. Телингер. Графика. Выставка работ. М., 1975.
Москва — Париж. Т. 1. М., 1981.
Музыканты и вредительство // Пролетарский музыкант. 1930. № 8. С. 1—2.
- Мясковский, Николай Яковлевич // Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. В 2 тт. Т. 2. М. 1964.
- Набоков, Владимир. Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега (фрагменты). М., 1988.
- Наш музыкальный фронт. Материалы Всероссийской музыкальной конференции. Под ред. С. Корева. М., 1930.
- Наша весна // Музыка и Революция. 1927. № 10. С. 3—6.
- Наши задачи // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 5.
- Нестьев, Израиль. О новых аспектах изучения советской музыки // Советская музыка. 1989. № 2. С. 44—51.
- Новый устав Ассоциации Современной Музыки // Современная музыка. 1929. № 32. С. 5—7.
- Оборона страны и новая песня // Музыка и Революция. 1927. № 7—8. С. 3—4.
- Образцов, Сергей. Эстафета искусств. М., 1978. С. 201—202.
- Обращение группы профессоров Московской Государственной Консерватории // Музыкальная Новь. М.; Л., 1924. № 4. С. 21—22.
- Овруцкий, А., Разгон, Л. Террор угнетенных и террор победителей // Родина. 1990. № 5.
- Оппортунизм под прикрытием «левой» фразы // Пролетарский музыкант. 1930. № 1. С. 18.
- Основы художественного образования (Речь, произнесенная А. В. Луначарским на открытии методического совещания по художественному образованию 6. Апр. 1925 г.) // Музыкальное образование. 1926. № 1—2.
- Отклики провинции на призыв ассоциации пролетарских музыкантов // Музыкальная Новь. М.; Л., 1923. № 1. С. 50.
- Павлова, Нина Сергеевна Эстетика и поэтика немецкого конструктивизма // Контекст-1983. М., 1984.
- Парнис, Александр Ефимович. Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911—1998. М., 2000.
- ПЕРЦЕВА, Татьяна Михайловна. В. Кандинский и ГАХН // Василий Васильевич Кандинский. Каталог выставки. Л., 1989. С. 57—66.
- Письма в редакцию // Музыкальное образование. 1928. № 2. С. 38—39.
- Пламенеющее сердце: Мария Вениаминовна Юдина в воспоминаниях современников. Ред.-сост. А. М. Кузнецов. М., 2009.
- Победа над солнцем. Опера А. Крученых, музыка М. Матюшина. Б.г.

- Подмаркова, Л. И. Н. А. Рославец — композитор, педагог, общественный деятель. Елец, 2002.
- Политика партии в области художественной литературы и наши задачи // Музыка и Октябрь. № 1. М., 1925. С. 1—3.
- Поспелов, Глеб. О движении и пространстве у Сезанна // Импрессионисты. Их современники. Их соратники. М., 1976. С. 112—131.
- Производственный Коллектив студентов МГК // Музыкальное образование. 1926. № 1—2. С. 80—81.
- Прокофьев, Сергей. Музыкальные инструменты футуристов // Музыка. 1915. № 219. С. 255—256.
- Пути развития музыки. Диспут в Комакадемии о платформах Ассоциации пролетарских музыкантов (ВАПМ) и Общества современной музыки (ВОСМ) // Пролетарский музыкант. 1931. № 1.
- Пути развития музыки. Стенографический отчет Совещания по вопросам музыки при АППО ЦК ВКП(б). М., 1930.
- Пути развития советской музыки. Под редакцией А. И. Шавердяна. М.—Л., 1948.
- Пучина, Айна. Концерт для скрипки с оркестром Н. Рославца и его место в творческом наследии композитора. МГК, 1981
- Работы методического совещания по художественному образованию // Музыкальное образование. 1926. № 1—2.
- Р[ославец], Наталия. Музыка в послевоенной Франции // Музыкальная культура. 1924. № 3. С. 201—209.
- Рославец, Николай Андреевич:
 А. М. Абаза // Музыка. 1915. № 208. С. 70—71
 Где русские композиторы? // Вестник работников искусств. 1925. № 4. С. 2—3; нем. пер. и комментарии М. Лобановой: «Dissonanz» 52 (1997. S. 12f).
- Дружественный ответ Арс. Авраамову // Музыка. 1915. № 219. С. 256—257.
- Искусство и психика массы (1917) // РГАЛИ, ф. 2432, оп. 1, ед. хр. 266, л. 70—70 об.
- Исследование о музыкальном звуке и ладе (1930—е годы). РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 79.
- Истоки музыки. 1934. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 78.
- Краткая автобиография композитора Ник. А. Рославца. Рукопись.
- Григорий Крейн. Три мазурки ор. 15. Две мазурки ор. 19 для фортепиано. М., 1922 // К новым берегам. 1923. № 1. С. 5.
- Культурная работа Рабиса // Вестник работников искусств. 1920. № 2—3.
- Легкая музыка // Жизнь искусства. 1926. № 35, 36.
- «Лунный Пьеро» Арнольда Шёнберга // К новым берегам. 1923. № 3. С. 28—33; нем. пер., введение и комментарии М. Лобановой // «Dissonanz». 61 (1999). С. 22—27.
- Медные духовые. Лекция (1920-е годы) // РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 73.
- Методика скрипичной игры. Лекция (1920-е годы) // РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 73
- Методы преподавания в инструментальных хоровых студиях. Лекция (1920-е годы) // РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 73.
- Музыкально-концертная практика и музыкальная критика (18.III.1926). Тезисы доклада // РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 72.
- Музыкальный классицизм. 1934. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 78.
- Назад к Бетховену // Рабис. 1927. № 49 (91). С. 3—4; нем. пер. и комментарии М. Лобановой: «Dissonanz». 49 (1996), S. 4—10.
- Новая система композиторского образования. Нормальный курс теоретического и практического методов и приемов музыкальной композиции (1935). ГЦММК, ф. 373, ед. хр. 17.
- Новая система организации звука и новые методы преподавания композиции (3.XII.1926) // РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 72 .
- Новая система организации звука и новые методы преподавания композиции (17.I.1927) // РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 72.
- Нотная полка // Рабис. 1927. № 4. С. 15.

- Евг. Павлов: Первая тетрадь лирики, ор. 1 (девять прелюдий для фортепиано); скерцо для фортепиано; вторая тетрадь лирики, ор. 3 (три фортепианные прелюдии); Море. Импрессионистский этюд для фортепиано, ор. 4; Вальс памяти Скрябина для фортепиано. М., 1922 // К новым берегам. 1923. № 3.
- Педагогические основы новой системы музыкально-творческого образования» (1920-е годы) // ГЦММК, ф. 373, ед. хр. 16.
- О псевдо-пролетарской музыке // На путях искусства. М., 1926. С. 180—192; нем. пер. и комментарии М. Лобановой: «Dissonanz». 49 (1996), S. 4—10.
- О своем творчестве // ГЦММК, ф. 373, ед. хр. 15.
- Ник. А. Рославец о себе и своём творчестве // Современная музыка. 1924. № 5. С. 132—138; нем. пер.: Gollowy, Detlef. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre. Laaber, 1980. S. 395—400.
- О четырех «китах» московского оперного сезона // Музыкальная культура. 1925. № 1. С. 68—70.
- Омоложение оперы и балета // Жизнь искусства. 1926. № 6. С. 9—10.
- [Письмо Н. А. Рославца от 28 декабря 1924 г. Ювеналу Славинскому]. «Организатор звука». Публикация и комментарий М. Лобановой // Музыкальная газета. 1990. № 6 (20). С. 4.
- Пути оздоровления эстрады // Современный театр. 1928. № 39.
- [Работы по теории музыки] — разрозненные листы (1920-е — 1936 годы) // РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 76.
- Рабочая книга по технологии музыкальной композиции. Части теоретическая и практическая» (1931) // РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 77.
- Развитие музыки до Баха. 1934 // РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 78.
- Семь лет Октября в музыке // Музыкальная культура. 1924. № 3
- Советская музыка // Рабис. 1927. № 43 (85). С. 7—8.
- Социология музыки (1920-е годы) // РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 73.
- Творчество Моцарта. 1934. РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 78.
- Что такое искусство? (1920—е годы) // РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 73.
- Элементы музыки. 1934 // РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 78.
- Anton Webern. Vier Stücke für Geige und Klavier op. 7. Wien [1922] // К новым берегам. 1923. № 1. С. 6.
- Русские символисты, вып. 2. М., 1894.
- САБАНЕЕВ, Леонид Леонидович:
Воспоминания о Скрябине. М., 1925.
- Концерт композитора Рославца // Известия. 1924. 3 декабря.
- Русские композиторы. П. Н. Рославец // Парижский вестник. 1926. 31 марта.
- Современная музыка // Современная музыка. Вып. 1. М., 1924. С. 1—3.
- Светлов, Валерий. Мысли о современном балете // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 6—7. С. 27—48.
- Свиридов, Георгий. Музыка как судьба. М., 2002.
- СЕВЕРИНА, Ирина. Новая симфония Николая Рославца // Российская музыкальная газета, 2002. № 2. С. 8.
- СЕРГЕЕВ, Алексей:
Музыка и быт // Музыкальная Новь. № 6—7. 1924. С. 4—5.
- Музыкальный тупик // Музыкальная Новь. № 1. 1923. С. 6—7.
- Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т. 1—2. М.; Л., 1971.
- Симонович-Ефимова, Нина Яковлевна. Записки художника. М., 1982.
- Смирнов, И. П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979.

- Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948.
- Совещание по театрополитике при НКП // Рабис. 26.IV.1927. № 15(57).
- СТЕРНИН, Григорий Юрьевич. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970.
- Сумбур вместо музыки // Правда. 1936. 28 января.
- ТАИРОВ, Александр:
Записки режиссера. М., 1921.
- Прокламация художника. М., 1917.
- Так это было. Тихон Хренников о времени о себе. Диалоги вела и тексты подготовила В. Рубцова. М., 1994.
- ТАНЕЕВ, Сергей Иванович. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1909.
- ТАТЛИН, Владимир. Искусство в технику // Бригада художников, 1932. № 6.
- В. Е. Татлин. Каталог выставки произведений. М., 1977.
- ТРЕТЬЯКОВ, Сергей Михайлович. Бука русской литературы (Об Алексее Крученых). М., 1922.
- ТУГЕНХОЛЬД, Яков Александрович. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987.
- 1920—1930. Живопись. Государственный Русский музей. М., 1988.
- ФАВОРСКИЙ, Владимир. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988.
- Факты и цифры против очередной клеветы на РАПМ. Приложение к журналу «Пролетарский музыкант. 1931. № 9.
- ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ, Алексей Александрович. Русский пейзаж XVIII—начала XX века. М., 1986.
- Филонов, Павел Николаевич. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки. Л., 1988.
- ФЛОРЕНСКИЙ, Павел Александрович:
Анализ пространственности художественно-изобразительных произведений // Декоративное искусство СССР. 1982. № 1. С. 26—29.
- Из неоконченного труда «У водоразделов мысли» // Эстетические ценности в системе культуры. М., 1986.
- О кукольном театре Ефимовых // И. Ефимов. Об искусстве и художниках. М., 1977.
- Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. Вып. III. Тарту, 1967.
- Природа // Литературная Грузия. 1985. № 9, 10.
- Французские лирики XIX века. Переводы в стихах и био-библиографические примечания Валерия Брюсова. СПб, 1909.
- Хлебников, Велемир. Собрание произведений в 5 тт. Т. 5. Л., 1933.
- Холопов, Юрий Николаевич:
Волнующая страница русской музыки // Рославец, Николай. Сочинения для фортепиано. Ред.-сост. Н. Копчевский. М., 1989. С. 5—8.
- Проблема тональности в русском и советском теоретическом музыкознании // Вопросы методологии советского музыкознания. М., 1981.
- Эдисон Денисов и музыка конца века // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. Ред.-сост. В. Ценова. М., 1999.
- Хроника ВАПМ // Пролетарский музыкант. 1930. № 4. С. 37.
- Хроника одного убийства // Советская культура. 1990. 3 февраля. С. 9.
- ЦЕНОВСКИЙ, Антон. Оперные театры // Музыкальная Новь. № 9. 1924. С. 23—25.
- ЧЕМБЕРДЖИ, Николай. Творчество Франца Сабо // Советская музыка, 1933, № 5.
- ЧЕМОДАНОВ, Сергей. Музыкальная современность и задачи дня // Музыкальная Новь. 1924. № 6—7.
- Черниговская губерния. Список населенных мест по сведениям 1859 г. СПб., 1866.
- Четыре правила // Музыкальная культура. 1924. № 2. С. 135—137.
- Шайтанов, Игорь. Мастер // Вопросы литературы. 1988. № 12. С. 32—65.
- ШЕНТАЛИНСКИЙ, Виталий. Удел величия // Огонек. 1990. № 45. С. 23—27.
- ШКЛОВСКИЙ, Виктор:
Воскрешение слова. СПб., 1914.

- С. Эйзенштейн. М., 1973.
- Шульгин, Лев:
Агитотдел Музсектора Гиз'а // Музыкальная Новь. № 10. 1924. С. 6—8.
Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы // Музыкальная Новь. 1924. № 4. С. 15—17.
- Эйзенштейн, Сергей. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 тт. Т. 3. М., 1964. С. 269—273.
- Яворский, Болеслав Леопольдович. Статьи, воспоминания, письма. Т. 1. М., 1972.
- Яковсон, Роман. Работы по поэтике. М., 1987.
- Яковлев, М. М. «Рославец, Николай Андреевич // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978. Столб. 711—712.
- AUERBACH, Erich. Mimesis. Bern; München, 1967.
- BOULEZ, Pierre. Relevés d'apprenti. Paris, 1966.
- BOWRA, Cecil Maurice. The heritage of symbolism. London, 1943.
- ELIOT, Thomas Stearns:
From Poe to Valéry. N. Y., 1948.
Selected essay. N. Y., 1932
- ERPF, Hermann. Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neuen Musik. Wiesbaden 1927
- FERENC, Anna. Reclaiming Roslavets: The Troubled Life of a Russian Modernist // Tempo. 1992. № 3. P. 7—10.
- FRANCASTEL, Pierre. Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme. Lyon, 1951.
- GOJOWY, Detlef:
Half time for Nikolai Roslavets (1881—1944): A Non-Love Story with a Post-Romantic Composer // Russian and Soviet Music. Essays for Boris Schwarz. Ed. by M. H. Brown. Ann Arbor (Michigan), 1984.
- Musikstunden. Beobachtungen, Verfolgungen und Chroniken neuer Tonkunst. Köln, 2008.
- Neue sowjetische Musik der 20er Jahre. Laaber, 1980.
- N. A. Roslavets, ein früher Zwölftonkomponist // Die Musikforschung. 1969. Bd. 22. S. 22—38.
- Sinowi Borissowitsch im Keller entdeckt. Sowjetische Musikwissenschaft in der Perestrojka // Das Orchester. 1991. Bd. 39. H. 11. S. 1224.
- Sowjetische Avantgardisten // Musik und Bildung. 1969. S. 537—542.
- Wiederentdeckte Vergangenheit. Die russisch-sowjetische Avantgarde der 10er und 20er Jahre rehabilitiert? // Neue Musik im politischen Wandel. Veröffentlichungen des Darmstädter Instituts für Neue Musik und musikalische Erziehung, Bd. 32. Mainz, 1991. S. 9—22.
- HADAMARD, Jacques. Essai sur la psychologie de l'invention dans le domaine mathématique. Paris, 1959.
- HAUER, Josef Matthias. Zwölftontechnik. Wien, 1926.
- HAYNES, John Earl, KLEHR, Harvey. Venona. Decoding Soviet Espionage in America. New Haven; London 1999.
- HUST Christoph. Tonalitätskonstruktion in den Klaviersonaten von N. A. Roslavets // Die Musikforschung. 2001. Bd. 54. S. 429—437.
- «Ich sehe keinen Widerspruch zwischen Tradition und Modernität!». György Ligeti im Gespräch mit Marina Lobanova // Das Orchester 1996. N. 12. S. 10-16.
- Internationale Musik-Festivals Heidelberg 1991 und 1992. Russische Avantgarde. Musikavantgarde im Osten Europas. Dokumentation — Kongressbericht». Heidelberg, 1992.
- KANDINSKY, Wassily. Über das Geistige in der Kunst. Bern, 1962.
- KURTH, Ernst. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan». 2. Aufl. Berlin, 1923.
- LISSA, Zofia. Geschichtliche Vorformen der Zwölftontechnik // Acta musicologica. 1935. Nr. 7. S. 15—21.
- LOBANOVA, Marina:
L'eredità die N. A. R. nel campo della teoria musicale // Musica/Realtà. 12 (1983). P. 41—64;
вент. пер.: «Magyar Zene». 1987. № 3. 230—243.
- Der Fall Nikolaj Roslawetz // Die Neue Zeitschrift für Musik. 1995. Nr. 1; S. 40—43.

- Der Fall Joseph Schillinger: zur Geschichte einer Emigration // Melos-Ethos. Internationales Festival zeitgenössischer Musik. Hudba a totalita /Musik und Totalitarismus. Symposium 1991. Hudba ako posolstvo/ Musik als Botschaft. Symposium, 1993. Bratislava, 1995. S. 218—221.
- Michail Gnessin und die «proletarischen Musiker» (aus der Geschichte einer Konfrontation) // «Samuel» Goldenberg und «Schmulye». Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur (= studia slavica musicologica, Bd. 27). Hrsg. von E. Kuhn, J. Nemtsov und A. Wehrmeyer. Berlin, 2003. S. 105—118.
- György Ligeti. Style. Ideas. Poetics. Translated by Mark Shuttleworth. Berlin, 2002.
- Mystiker • Magier • Theosoph • Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit. Hamburg, 2004.
- «Das neue System der Tonorganisation» von Nikolaj Andreevič Roslavec // Die Musikforschung. 2001. Bd. 54. S. 400—428.
- Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit. Mit einem Vorwort von György Ligeti. Frankfurt/Main, 1997.
- Nicolaj Roslavec und sein tragisches Erbe // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Leipzig, 2005. H. 10. S. 241—272.
- Nikolaj Roslavetz — Ein Schicksal unter der Diktatur // Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts. Dokumentation des Kolloquiums vom 9—12. Januar 1993 in Dresden. Hrsg. von J. Braun, H. T. Hoffmann und V. Karbusicky. Frankfurt / Main usw.: Peter Lang, 1995. S. 159—176; 2. Auflage, 1998.
- Nikolaj Roslawez. Biographie eines Künstlers — Legende, Lüge, Wahrheit // Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908—1933. Hrsg. von W. Gruhn u.a. Kassel, 1994. S. 45—62.
- Vulgär! Zur Verurteilung der «leichten Musik» im Sowjetrusland der 1920er und 30er Jahre // Das Orchester. 5/2002. S. 22—27.
- MALLARMÉ, Stéphane. Oeuvres complètes. Paris, 1956
- MANDELSTAM, Ossip. Gespräch über Dante. Leipzig; Weimar, 1984.
- MARTYNOVA, Svetlana. Alexander Krein und Pawel Lamm // «Samuel» Goldenberg und «Schmulye». Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur (= studia slavica musicologica, Bd. 27). Hrsg. von E. Kuhn, J. Nemtsov und A. Wehrmeyer. Berlin, 2003. S. 91—104.
- MCBURNEY, Gerard. The Resurrection of Roslavets // Tempo. June. 1990. P. 7—9.
- McKNIGHT Ch. Nikolaj Roslavets. Diss. Cornell Univ., Ithaca / N.Y., 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Phénoménologie de la perception. Paris, 1945.
- MICHAUD, Guy. Message poétique du symbolisme. T. 1—3. Paris, 1961.
- MAUCLAIR, Camille. Karsavina et Mallarmé // Le courrier musical. 1912. № 11.
- MIELKE-GERDES, Dorothea [NEWMAN, William S.]. Sonate // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Aufl. Hrsg. von L. Finscher. Sachteil, Bd. 8. Kassel usw. 1998. Sp. 1572—1607.
- N. Кантата «Октябрь» // Рабис . 22.XI.1927. № 45 (87). С. 11.
- Die Nabis. Propheten der Moderne. Hrsg. von C. Freches-Thory und U. Perucchi-Petri. München 2000.
- PANOFSKY, Erwin:
Die Perspektive als «symbolische Form» // Vorträge der Bibliothek Warburg. 1924—1925. Zur Problem der historischen Zeit (1927) // E. Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin, 1964.
- Paris — Moscou. Catalogue de l'exposition. Paris, 1981
- PERLE, George. Serial composition and atonality. An introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern. Berkely and Los Angeles, 1963.
- Personalia // К новым берегам. № 1, апрель 1923. С. 55—56.
- Personalia // Современная музыка. Вып. 7. М., 1925. С. 14.
- ROBINSON, Judith. L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry. P., 1963.
- Rosslawez // Riemann—Musiklexikon, L-Z. Mainz, 1961. S. 545.
- RUFER, Josef. Die Komposition mit zwölf Tönen. Berlin, 1952.

- SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. New York, 1950.
- SLONIMSKY, Nicolas. *Music since 1900*. 4th edition. New York, 1971.
- TRAIMER, Roswitha. *Belá Bartóks Kompositionstechnik dargestellt an seinen sechs Streichquartetten*. Regensburg 1956.
- VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. T. 1. Paris, 1957.
- VLAD, Roman. *Storia della dodecafonia*. Milano, 1958.
- WALDMANN, Guido. *Roslawetz // Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 11. Kassel usw., 1963; Sp. 926.
- WEBERN, Anton. *Wege zur neuen Musik*. Hrsg. von W. Reich. Wien 1960.
- WEHRMEYER Andreas. *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*. Frankfurt / Main usw.: Peter Lang, 1991. S. 139ff.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. O.O., 1915.

Приложение

Список сочинений Н. А. Рославца (1939?)¹

Ник. Рославец

I. Напечатанные произведения

Издание автора (1913—15 г.)

- 1) Три сочинения для пения и фортепиано (1913)
- 2) Грустные пейзажи, два романса для голоса с фортепиано (1913)
- 3) I^a соната для скрипки и фортепиано
- 4) Четыре романса для голоса с фортепиано
- 5) «Nocturne». Квintет для арфы, гобоя, двух альтов и виолончели
- 6) I^{III} струнный квартет
- 7) Trois compositions pour Piano
- 8) Trois etudes pour Piano
- 9) a) Deux compositions pour Piano
- 6) Prelude pour Piano

Издание Музсектора ГИЗа (1923—24)

- 10) I^a соната для виолончели
- 11) 3^e Трио для фортепиано, скрипки и виолончели
- 12) 3^{III} струнный квартет
- 13) 4^a Соната для скрипки с фортепиано
- 14) 5^a Соната для фортепиано
- 15) Meditation для виолончели с фортепиано
- 16) Песенка Арлекина для голоса с фортепиано

Изд[ание] Универсального издательства в Вене

- 17) Три танца для скрипки и фортепиано

Изд[ание] Музсектора ГИЗа (1925—1927)

- 18) a) Послание в Сибирь декабристам (Пушкин) для голоса с фортепиано
- 6) Ответ на Послание в Сибирь для голоса с фортепиано
- 19) Из Цикла 1905 год
- a) Последнее чудо

¹ РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 100: «Список сочинений Н. А. Рославца, составленный в 1940-е гг.». Рукопись Н. А. Рославца. Публикуется впервые. Предлагаемая датировка — 1939 год — основана на упоминании Roème-Beuseuse для фортепиано (1939); созданные позднее произведения в список не вошли.

} для пения с фортепиано
б) Смолкли залпы

- 20) а) Ткач для голоса с фортепиано
б) На 1^{ое} Мая, для голоса с фортепиано
21) Рабочий дворец, для смешанного хора
22) Песня о красном знамени, для женского хора
23) Октябрь. Кантата для смешанного хора
24) Из цикла: Песни рабочих профессий
а) Токаря, для смешанного хора
б) Метельщица
в) На полях

Изд[ание] автора (1926–1929)

- 25) Мать и сын (из цикла 1905 г.) для голоса с фортепиано
26) Швея (из цикла «Песни рабочих профессий») для голоса с фортепиано
27) Из цикла «Эстрада»
а) Бабья доля
} для голоса с фортепиано
б) Коньки

Изд[ание] журнала «Даешь», 1930.

- 28) Даешь пятилетку в четыре года (текст В. Маяковского), для голоса с фортепиано

Изд[ание] «Теа-кино-печать», 1930.

- 29) Боевая переключка, красноармейская песня на текст А. Безыменского
30) Барабан, пионерская песня для 2^х-голосного хора с фортепиано

Изд[ание] Музсектора ГИЗа, 1929.

- 31) Концерт для скрипки с оркестром (переложение для фортепиано)
32) Пять прелюдий для фортепиано
33) Две поэмы

Изд[ание] горкома эстрады (1930 г.)

- 34) Даешь пятилетки заем, для соло и хора

II. Рукописи

- 35) Соната для альты и фортепиано (1926). Исп[олнитель] Борисовский
36) Письмецо, красноармейская песня
37) 2^{ое}
} Три для фортепиано, скрипки и виолончели
5^{ое}
38) 3 сонаты для скрипки и фортепиано
39) «Туркестанский» струнный квартет
Премирован на конкурсе в 1930 году, организованном Правительством Туркменской Республики (600 рублей)
40) Комсомолия, симфоническая поэма для большого оркестра и хора (без текста)
I исполнение в Москве, 1929, II исполнение в Ленинграде, 1930.

- 41) «Черный город», симфоническая поэма для большого оркестра, баса соло и хора (текст Жарова)
I исполнение в Ленинграде, весной 1930 года.
- 42) Октябрь, кантата для голосов solo, хора и оркестра
I исполнение в дни торжеств 10ти-летия Октябрьской Революции (Москва, 1928)
- 43) Соната для виолончели и фортепиано (исп[олнители] С. Ширинский и М. Мирзоева (1929)
- 44) Соната для скрипки и фортепиано
- 45) 4^{oe} Трио фортепиано, скрипки и виолончели (1927)
- 46) Квартет для 4^х-струнных домр (1934—1935)
- 47) «Пахта» («Хлопок»), балет. Шел в Узбекск[ом] Гос[ударственном] Муз[ыкальном] Театре (1933)
- 48) Камерная симфония (1934) написана по контрактации с Союзом Советских композиторов, имеется прекрасный отзыв Н. Мясковского
- 49) Ряд пьес для скрипки с фортепиано (1935—1936)
Написаны по контрактации с Союзом Советских композиторов
- 50) Концерт для скрипки с оркестром (1936)
- 51) Роёме-Вегсеусе, для фортепиано (1939)
- 52) Музыка к пьесам, шедшим в театрах России, и мелкие музыкальные произведения
- 53) 4 узбекские песни для трио: фортепиано, скрипка и виолончель
Написано по заказу Радиовещания. Неоднократно там исполнялось

Указатель имен

- Абаза А.М. 28, 32, 34, 35, 362
Абаза-Григорьев А. 81
Авербах И.Л. 126
Авербах Л.Л. 16, 75, 76, 126, 140
Аверченко А.Т. 181
Авраамов А.М. 59, 68, 199, 234, 300, 357, 362
Адамар Ж. (Hadamard, Jacques) 270, 365
Адамович М.М. 283
Аймерт Х. 199
Александров А.Н. 80, 85, 100
Александровский В. 286, 350
Алексеев И.В. 281
Алексеев С. 126
Алексеева Е.Н. 53
Алексеева О.В. 281
Альберти Р. 149
Альтман Н.И. 280
Андреев А. 290, 355
Андреев Л.Н. 134, 229, 235
Андропов Ю.В. 134
Анненков Ю.П. 75
Анненский И.Ф. 157, 253
Антонов-Саратовский В.П. 129
Аполлинер Г. (Apollinaire G.) 195
Арватов Б.И. 195, 357
Арле-Тиц К.Г. (урожд. Арле) 336
Артизов А. 104, 358
Архипенко А.П. 182
Архипов А.Е. 38, 39
Асафьев Б.В. См. : Глебов Игорь
Асеев Н.Н. 43, 92, 296, 356
Асенков В. 86, 357
Ауэрбах Э. (Auerbach E.) 365
Ахматова А.А. (наст. фамилия: Горенко) 19, 42, 57, 217, 229, 253, 254, 293
Ашбе А. 179, 180
- Бабасян Э. 353
Базаров В.А. (наст. фамилия: Руднев) 279
Байрон Дж.Г., лорд 35, 190, 218
Бакст Л.С. (наст. фамилия: Розенберг) 38, 39, 155, 168, 229
Бальзак О. де 149
Бальмонт К.Д. 42, 85, 154, 168, 214, 354, 357
Барток Б. (Bartók B.) 57, 174, 200, 234, 367
Бах И.С. 252, 258
Бахтерев И.В. 285
Бедный Демьян (наст. имя: Придворов Е.А.) 356
Безыменский А.И. 356
Бекман-Щербина Е.А. 332
Белинский В.Г. 235
Белкин В.П. 283
Белодубровский М.Е. 18, 29, 292, 293, 357
Белый Андрей (наст. имя: Бугаев Б. Н.) 42, 75, 142, 153, 154, 166, 167, 202, 216, 217, 229, 354, 357
Белый В.А. 16, 18, 94, 97, 98, 110, 112, 124, 126, 136, 142, 197, 357
Беляев В.М. 57, 81, 97, 300, 333, 357
Бенар П.А. 154
Бенуа Александр Николаевич 38, 39, 155, 157, 175, 176, 229, 249, 357
Берг А. (Berg A.) 15, 97, 198, 200
Бергсон А. 158
Березин Ф. 83, 357
Бетховен Л. ван 97, 261, 267, 362
Бехтеев В.Г. 201, 360
Билибин И.Я. 155
Блаватская Е.П. 170
Блок А.А. 19, 42, 43, 158, 166, 167, 169, 181, 192, 214-217, 229, 231, 235, 240, 280, 338, 339, 354, 355, 357
Блюм А.В. 91, 357
Блюм В.И. 139
Боборыкин П.Д. 154
Бовра К.М. (Bowra C.M.) 166, 365
Богданов А. 289, 355
Богданов А.А. (наст. фамилия: Малиновский) 279
Богоявленский С.Н. 299, 357
Бодлер Ш. 154, 166, 306, 308
Боллон Ф. 222
Большаков К.А. 42, 43, 106, 235, 354
Борисов-Мусатов В.Э. 175-177
Борисовский В.В. 329, 346
Борман В. 71, 357
Боччони У. 224
Браудо Е.М. 37, 87, 168, 171, 197, 255, 332, 357
Бретон А. 204
Брик О.М. 92, 149, 296
Бройер Я. 23
Бруни Л.А. 182
Брюсов В.Я. 42, 43, 73, 154, 158, 166, 169, 190, 202, 217, 222, 229, 231, 280, 291, 335, 336, 354, 355, 358, 360, 364
Брюсова Н.Я. 72, 73, 113, 114, 138, 360

- Буглай Д.С. См.: Васильев-Буглай Д.С.
 Бузони Ф. 85
 Булгаков М.А. 45, 75, 139, 359
 Булез П. (Boulez P.) 365
 Бунин И.А. 85, 181
 Бурданов Г.Г. 176
 Бурлюк В.Д. 42, 43, 184, 189, 193, 201
 Бурлюк Д.Д. 42, 43, 180, 184, 188-190, 193,
 194, 201, 203, 235, 250, 285, 353, 354
 Бурлюк Н.Д. 42, 43, 189, 193, 223
 Бухарин Н.И. 115
 Бухштаб Б. 192, 358
 Бюффон Ж., граф 149
- Вагинов К.К. (настоящая фамилия:
 Вагингейм) 285
 Вагнер Р. 90, 166, 190, 267
 Вайнер Л.Я. 75
 Вакар И.А. 31, 361
 Ваксберг А.И. 137, 358
 Валери П. (Valéry P.) 177, 253, 367
 Вальдман Г. (Waldmann G.) 11, 367
 Вальтер И. 298
 Ван Гог В. 195, 251
 Василенко С.Н. 33, 36, 85, 344, 358
 Васильев В.А. 75
 Васильев-Буглай Д.С. 110, 126, 136
 Васнецов А.М. 38, 39
 Васнецов В.М. 38, 39
 Васюк С. 298
 Ваулина О. 298
 Вахтангов Е.Б. 253
 Введенский А.И. 285
 Веберн А. фон (Webern A. von) 162, 174,
 181, 198, 200, 205, 224, 252, 335, 363, 367
 Вейнберг М. 142
 Вёльфлин Г. (Wölfflin H.) 160, 177, 178, 367
 Веприк А.М. 73, 114, 126, 136, 199, 269,
 358
 Верлен П. 42, 85, 154, 166, 230, 354
 Верстовский А.Н. 90
 Вертинский А.Н. 121
 Вертов Дзига (наст. имя: Кауфман Д.А.)
 94, 95, 285, 297
 Верхарн Э. 291, 355
 Веснин, А.А. 295
 Веснин В.А. 295
 Веснин Л.А. 295
 Вилковир Е.Б. 71, 358
 Вильбоа (Вильбуа) К.П. 90
 Вильде Р.Ф. (наст. фамилия: Вильде фон
 Вильдеман) 283
 Вильямс П.В. 75
 Влад Р. (Vlad R.) 367
 Волков В. 126
 Волков И. 20, 342
- Волкова Н.Б. 23, 50
 Волошин М.А. (наст. фамилия:
 Кириенко-Волошин) 216, 240, 312, 354
 Воронов Г. 21
 Воронский А.К. 45, 75, 111
 Ворошилов К.Е. 288
 Вошенэ Л. 145, 350
 Врубель М.А. 154, 155, 175, 176, 229, 358
 Вульф В. 157, 161
 Выгодский Н.Я. 106, 107, 113, 126, 290,
 358
 Вычегжанин П.В. 283
 Вышинский А.Я. 137, 358
 Вялов К.А. 75
 Вятич-Бережных А.Т. 288, 356
- Гаварден Ф. 17
 Гавриленко С.А. 23
 Гайдн Й. 261
 Галина Г. (наст. имя: Гусева-Оренбургская
 Г.А.) 290, 355
 Гамсун К. 134
 Гарин-Михайловский Н.Г. 235
 Гаршин В.М. 235
 Гаузенштейн В. 65
 Гачев Д. 114, 127
 Гедике А.Ф. 79
 Георге С. 181
 Герасимов М.П. 68, 291, 355
 Герасимова В. 75, 358
 Гёте И.В. 224
 Гинцбург И.Я. 159
 Гиппиус З.Н. 42, 85, 169, 229, 240, 354
 Глазунова Ю.С. 11, 54, 150
 Глебов Игорь (наст. имя: Асафьев Б. В.) 62,
 81, 224, 259, 264, 285, 297, 299, 357, 358
 Глез А. 161
 Глинка М.И. 18, 23, 53, 277
 Глиэр Р.М. 125
 Глушенко Ф.И. 12, 310
 Гнедов Василий (наст. имя: Гнедов В. И.)
 19, 42, 44, 106, 157, 180, 186, 188, 190, 234,
 238, 285
 Гнесин М.Ф. (Gnessin M.) 54, 114, 359
 Гоген П. 176, 251
 Гой Ф.-П. 23
 Гойовы А. 14
 Гойовы Д. (Gojowy D.) 9, 12-14, 23, 309,
 324, 365
 Голованов Н.С. 104
 Головин А.Я. 155
 Гольдштейн М. 54
 Гольдштейн У.М. 322
 Гончаров И.А. 235
 Гончарова Н.С. 175, 183, 193
 Горбачев М.С. 17

- Горбов Д.А. 5
Городецкий С.М. 157, 192, 253, 358
Горький Максим (наст. имя: Пешков А.М.) 155, 181, 279
Готье Т. 166
Грааль-Арельский (наст. имя: Петров С.С.) 157
Грабарь И.Э. 38, 39, 154, 176-177
Гребнев А.Ф. 81
Гржимали И.В. 33, 36
Григорович Д.В. 235
Григорьев А.В. 75
Грингмут В.А. 155
Гринденко Т.Т. 12, 310
Гришковец А. 21, 358
Громан В.Б. 108
Гропиус В. 264
Гроссе В. 320, 351-354
Гумилев Н.С. 42, 157, 158, 169, 191, 216, 229, 253, 254, 354, 358
Гуно Ш. 89
Гуро Е.Г. (наст. фамилия: Нотенберг) 42, 96, 100, 180, 184, 185, 188, 189, 194, 205, 239, 354
Гутнов Э. 295
- Давиденко А.А. 16, 104, 112, 124-126, 136, 142
Данте Алигьери 167, 192, 263
Даргомьжский А.С. 91
Дебюсси К. 63, 156, 162, 164, 168, 171-175, 177, 196, 197, 201, 257, 264, 265, 267, 268, 301, 302, 358
Дейнека А.А. 75, 284, 295, 358
Делакруа В. 298
Делоне (урожд. Терк) С. 195
Дени М. 176, 251
Денисов Э.В. 11, 12, 19, 309, 364
Денисовский Н.Ф. 75
Державин К.К. 203, 358
Держановский В.В. 40-42, 57, 81, 324
Джеймс У. 158
Дзержинский Ф.Э. 83
Диллон В.И. 322
Дмитриев Вс. 153, 358
Дмитриев Г.П. 13, 23
Добров М.А. 37
Добролюбов Н.А. 235
Добужинский М.В. 38, 39, 179, 180, 185, 358
Долныков С. 289
Дорогойченко А.Я. 289, 355
Дос Пассос Д. 285
Достоевский Ф.М. 181, 253
Древин (Древинь, Древиньш) А.Д. 182, 298
Дроздов А.Н. 288, 359
- Дружинин П.Д. 291, 356
Дубовицкая Е. 13
Дубовский И.И. 73, 126
Дулов Г.Н. 332
Дягилев С.П. 39, 101, 155-157, 168, 183, 229, 358
- Евреинов Н.Н. 168, 228, 279-280, 359
Евсеев С.В. 126
Ельцин Б.Н. 19
Есенин С.А. 33, 115, 229
Ефимов И.С. 280, 364
- Жаров А.А. 308, 350, 370
Жданов А.А. 5, 15
Жегин Л.Ф. (наст. фамилия: Шехтель) 189
Жирмунский В.М. 253, 359
Жиру М. 195, 204
Житомирский Д. В. (Žitomirskij D.V.) 15, 101-104, 114, 122, 123, 133, 134, 359
Журавлев В.В. 75
- Забела-Врубель (урожд. Забела) Н.И. 229
Заболоцкий Н.А. 205, 285
Зайцева (урожд. Малевич) В.С. 31
Замятин Е.И. 45, 75, 158, 159, 182, 359
Засулич В.И. 235
Здобнов Р.Н. 18
Зенкевич М.А. 157
Зимин П.Н. 81
Зиновьева-Аннибал Л.Д. 229
Зиринг В. 126
Золотоносов М. 75, 76, 359
- Ибрагимова А. 342
Иванов В.И. 42, 43, 214-217, 229, 279, 354, 359
Иванов-Борецкий М.В. 73, 81, 86, 87, 114, 126, 281, 359
Игнатьев (Казанский) И.В. 157, 182, 359
Игумнов К.Н. 130, 136
Ильинский А.А. 35, 212
Ильф Илья (наст. имя: Файнзильберг И.А.) 122
Ильченко П.П. 309
Ипполитов-Иванов М.М. (наст. фамилия: Иванов) 35
Ирин М. 68
Истомин С.П. 149
- Каганович Л.М. 108
Калтат Л.Л. 94, 96-98, 359
Каменский А.А. 262, 282, 285, 359
Каменский В.В. 5, 38, 42-44, 92, 100, 180, 184, 186, 188, 189, 192, 194, 196, 203, 230, 239, 285, 294, 296, 319, 354, 359

- Кандинский В.В. (Kandinsky W.) 114, 156, 180, 181, 195, 201, 202, 251, 298, 359, 361, 365
 Каратыгин В.Г. 41, 171, 181, 196, 300, 359
 Кардовский Д.Н. 179
 Карпинский И.В. 23
 Карра К. 224
 Карсавина Т.П. (Karsavina T.) 168, 366
 Кастальский А.Д. 73, 283, 299
 Катаян В.А. 181, 185, 189, 359
 Кацман Е.А. 75
 Келдыш Ю.В. 56, 101, 114, 127, 135, 141, 197, 360
 Керженцев П.М. (наст. фамилия: Лебедев) 109, 111
 Кириллов В.Т. 286, 350
 Киркор Г.В. 11, 53
 Киришин В.М. 75, 76, 140
 Киселис П.Ю. 75
 Клейман Н.И. 290, 358
 Клеменс В. 126, 136
 Клоке Э. 222
 Клущис Г. Г. 284, 295
 Клычков С.А. (наст. фамилия: Лешенков) 33, 75, 106, 140
 Клоев Н.А. 33, 75, 106, 140, 229
 Клюн И.В. (наст. фамилия: Клюнок) 182
 Кнессель Э. 23
 Книппер Л.К. 126
 Ковалев П.И. 53, 80, 333
 Ковалева О. 126
 Коваль М.В. (наст. фамилия: Ковалев) 16, 112, 126, 136, 142
 Ковтун Е.Ф. 187, 189, 194, 204, 205, 262, 360, 361
 Коган Г.М. 113, 114, 130, 131, 360
 Коган Д.З. 201, 360
 Козин В.А. 141
 Коллонтай (урожд. Домонтович) А.М. 16
 Колумб Х. 9, 184
 Компанец З.Л. 126
 Кон Ф.Я. 107, 128
 Кондратьев Н.Д. 108
 Кончаловский П.П. 43, 44, 175, 281
 Конюс Г.Э. 59, 114
 Копосова-Держановская (урожд. Копосова) Е.В. 41, 42
 Копчевский Н. 18, 364
 Корев С.И. 93, 94, 109, 115, 126, 128, 135, 136, 360
 Корев Ю.С. 18
 Коренев Г.Е. 289, 355
 Коровин К.А. 154, 155, 176, 360
 Короленко В.Г. 134
 Корчмарев К.А. 74, 75, 86-88, 126, 136, 290, 360
 Костин В.И. 285, 360
 Костин С.Н. 75
 Костров Н.И. 299
 Котов Н.Г. 75
 Коток А. 89, 360
 Кочетов В. 126
 Коэн Ж.-Л. 296
 Красев М. 137, 290
 Крейн А.А. (Krein A.) 54, 82, 83, 126, 366
 Крейн Г.А. 85, 171, 197, 358, 362
 Кржижановский Г.М. 16
 Кримец К. 316
 Крупская Н.К. 122
 Кручных А.Е. 92, 94, 100, 184, 188, 189, 192-194, 203, 361, 364
 Крылова С. 69
 Крымов Н.П. 175, 177
 Крючков Д.А. 157
 Кузмин М.А. 181, 192, 222, 360
 Кузнецов А.М. 23, 109, 361
 Кузнецов К.А. 114
 Кузнецов П.В. 43, 175, 177, 183
 Куликов А.Е. 283
 Куприн А.В. 43, 175
 Куприн А.И. 181, 235
 Курт Э. (Kurth E.) 180, 259, 365
 Кустодиев Б.М. 38, 39
 Кшенек Э. 15, 111, 141, 199
 Л. См.: Сабанеев Л.Л.
 Лабас А.А. 23, 75, 283, 284, 360
 Лабас Л.Б. 23
 Лабриола А. 65
 Лавинский А.М. 284
 Лазарев М. 126
 Ламм П.А. (Lamm P.) 77, 79, 82, 83, 360, 366
 Ланг И. 23
 Ланговая Н.А. См. также: Рославец Н.А.; Р., Наталия
 Ланговая О.Н. 32-37, 320, 360
 Ланговой А.П. 38-40, 156, 177, 360
 Ланговые 40, 42, 44, 45, 83
 Лансере Е.Е. 38, 39, 155
 Ларионов М.Ф. 175, 182, 183, 193, 203, 360
 Лафорг Ж. 222, 307, 350, 360
 Лебединский (Либединский) Л.Н. 69, 76, 79, 87, 88, 93, 94, 100, 101, 105, 106, 110, 114, 116, 118, 127, 128, 138, 140, 197, 360
 Левина З.А. 126, 136
 Левина К.Б. 290, 358
 Левит С.Я. 23
 Левитан И.И. 38, 39
 Леже Ф. 297
 Лежнев А.З. 45

- Лейбовиц Р. 199
 Ле Корбюзье Ш.-Э. (наст. фамилия: Жаннере) 296, 299
 Ленин В.И. (наст. фамилия: Ульянов) 6, 16, 88, 116, 281
 Лентулов А.В. 5, 42, 43, 44, 175, 183, 184, 189, 190, 193, 195, 201, 203, 281, 285, 352-354, 360
 Лентулова М.А. 23, 193, 203, 360
 Леонардо да Винчи 105, 203, 253
 Леонкавалло Р. 90
 Леонтьева О. 134, 359
 Лермонтов М.Ю. 149
 Лесков Н.С. 235
 Либединский Ю. 127
 Либкнехт К. 281
 Лившиц Б.К. 43, 188, 189
 Лигети Д. (Ligeti G.) 6, 23, 128, 134, 225, 276, 365, 366
 Линдер И. 129, 360
 Лисицкий Л.М. (Эль Лисицкий) 284, 294, 295, 297
 Лисса З. (Lissa Z.) 267, 365
 Лист Ф. 267
 Литковский С. 289, 355
 Лобанова М.Н. (Lobanova M.) 11, 18, 19, 22, 28, 51, 122, 128, 133, 162, 232, 257, 268, 276, 310, 324, 351-355, 359, 360, 362, 365
 Ломтев Д. 82, 360
 Лосев А.Ф. 104, 108
 Лоуренс Д.Х. 161
 Лукомский В.К. 32, 360
 Луначарский А.В. 16, 75, 92, 93, 98, 112, 116, 279, 360, 361
 Лурье А.С. 15, 49, 56, 85, 224, 254, 361
 Лучишкин С.А. 75, 298, 361
 Львова Н.Г. 222, 360
 Любимов Т. 69
 Люксембург Р. 281
- Магарил Е.М. 299
 Мазас Ж.-Ф. 32
 Мак Бёрни Дж. (McBurney G.) 20, 366
 Мак Дональд К. (McDonald C.) 20
 Makeев В.А. 23
 Малевич К.С. 5, 19, 30, 31, 43, 44, 46, 106, 161, 182, 184, 186-189, 195, 196, 201, 204, 205, 224, 250, 252, 282, 285, 358, 361
 Малер Г. 178
 Малларме С. (Mallarmé S.) 166, 168, 172, 173, 366
 Малько Н.А. 129, 132
 Малютин С.В. 38, 39, 75, 361
 Малявин Ф.А. 154
 Мамаев И. 72, 73
 Мамин-Сибиряк Д.Н. 235
- Мандельштам О.Э. (Mandelstam O.) 19, 75, 157, 158, 167, 192, 253, 254, 263, 293, 358, 361, 366
 Марджанов К. 280
 Маринетти Ф.Т. 224
 Маркс К. 65
 Мартен Ж.-Ю. 182
 Мартынова С. (Martynova S.) 82, 83, 366
 Масканыи П. 90
 Матвеев А.Т. 175
 Матисс А. 176, 195
 Матюшин М.В. 5, 19, 42-44, 46, 161, 184, 186-189, 194, 205, 285, 298, 299, 361
 Машков И.И. 43, 175
 Маяковский В.В. 5, 42, 43, 57, 66, 92, 100, 133, 181-184, 188, 189, 192-194, 196, 279, 280, 285, 288, 294, 350, 356, 359, 361
 Медведева И.А. 23
 Мейерхольд В.Э. (Meyerhold W.) 66, 100-103, 122-124, 133, 158, 168, 183, 229, 253, 280, 282, 284, 293-295, 361
 Менделеев Д.И. 235
 Мережковский Д.С. 42, 85, 229
 Меркулов Ю.А. 75
 Мерло-Понти М. (Merleau-Ponty M.) 172, 366
 Мессман В.Л. 125
 Метерлинк М. 156
 Метнер Н.К. 168
 Метценже Ж. 160, 161
 Мийо Д. 52
 Миклухо-Маклай Н.Н. 235
 Мильман М.В. 11
 Милотин Ю.С. 126
 Мирзоева М.М. 327, 370
 Михайловский Н.К. 235
 Михиенко Т.Н. 31, 361
 Моклэр К. (Mauclair C.) 366
 Молок Ю. 296, 361
 Моне К. 173, 223, 224
 Моор Д.С. (наст. фамилия: Орлов) 283, 295
 Мосолов А.В. 15, 99, 100, 141, 285, 288, 300, 332
 Моцарт В.-А. 252, 258, 267, 363
 Мурадели В.И. 10, 54, 104
 Мусоргский М.П. 79, 90
 Мясковский Н.Я. 40, 41, 80, 165, 168, 171, 196, 197, 201, 244, 245, 290, 322, 323, 332, 343-345, 361, 370
- Н. М. См.: Мясковский Н.Я.
 Набоков В.В. 167, 361
 Наггар К. 182
 Надсон С.Я. 235
 Намин Стас (наст. имя: Микоян А.А.) 316

- Нарбут В.И. 157
Наумов О. 104, 358
Нейгауз Г.Г. 130, 136, 138, 360
Немирович-Данченко В.И. 193
Нестеров М.В. 38, 39
Нестьев И.В. 15, 16, 141, 361
Никитин П.П. 309
Новиков А.Г. 10
Нувель В.Ф. 155
- Оболенский Л.Л. 110
Обрадович С.А. 68, 286, 291, 336, 350, 355
Образцов С.В. 284, 361
Овруцкий А. 48, 361
Одоевский А.И. 291, 355
Олейников Н.М. 285
Оленева Н.Н. 23
Олеша Ю.К. 294
Олимпов К.К. (наст. фамилия: Фофанов) 157
Онеггер А. 97, 300
Оредж (Оредеж) Иван (наст. имя: Лукаш И.С.) 157
Орешин П.В. 33, 75, 106, 291, 355
Остроумов А.А. 39
Остроумова (Остроумова-Лебедева) А.П. 154, 155
- Павлов Е. 363
Павлов И.П. 235
Павлова Н.С. 264, 294, 361
Павлович Н.А. 291, 306, 335, 339, 356
Паганини Н. 32
Панофский Э. (Panofsky E.) 160, 366
Панченко П. 350
Парнис А.Е. 44, 361
Пастернак Б.Л. 43, 75
Пасхалов А. 83
Переселенцев А.А. 139, 140
Перль Д. (Perle G.) 198, 366
Перцева Т.М. 114, 202, 361
Песталоцци Л. 23
Петр I 91
Петров Евгений (наст. имя: Катаев Е.П.) 122
Петров Н.В. 280
Петюшенко В.М. 23
Пиикабия Ф. 195
Пикассо П. 195, 204, 252
Пикуль Владимир 21
Пильняк Б.А. (наст. фамилия: Вогау) 45, 140
Пименов Ю.И. 75
Пиотровский А.И. 280
Писарев Д.И. 235
Платонов А.П. (наст. фамилия: Климентов) 75
- Платонов С.Ф. 108
Плевицкая Н.В. 121
Плеханов Г.В. 235
По Э.А. (Рое Е.А.) 166, 253
Подмаркова Л.И. 47, 362
Поленов В.Д. 38, 39
Половинкин Л.А. 80, 100, 288, 332
Поляновский Г.А. 126, 136
Поморский А.Н. (наст. фамилия: Линовский) 289, 355
Помяловский Н.Г. 235
Попов А.С. 235
Попов Г. 141
Попова Л.С. 182, 295, 298
Португалов В. 68
Португалова В. 68
Поспелов Г.Г. 223, 362
Потоцкая Ада 12
Пришелец Антон (наст. имя: Ходаков А.И.) 149, 356
Прозоровский Б. 141
Прокофьев А.А. 149
Прокофьев С.С. 16, 57, 87, 97, 98, 100, 101, 106, 111, 141, 158, 162, 178, 188, 261, 264, 292, 300, 332, 360, 362
Пруст М. 161, 167, 172
Пуни И.А. 182
Пунин Н.Н. 163
Пучина А. 12, 362
Пуччини Дж. 90
Пушкин А.С. 181, 224, 253, 254, 291, 355, 361
Пшибышевский Б.С. 130
Пюви де Шаванн П. (Пювис) 154
- Р., Наталия См.: Рославец, Наталья Алексеевна
Рабинович И.С. 73
Равель М. 168
Раджабов (Раджаби) Ю. 146
Радимов П.А. 75
Радишев А.Н. 235
Радлов С.Э. 280
Радониц Б. 283
Разгон Л. 48, 361
Райх В. (Reich W.) 252, 367
Рамзин Л.К. 108
Раскатов А.М. 19, 20, 344
Раскольников Ф.Ф. (наст. фамилия: Ильин) 128
Рахманинов С.В. 106-108, 124, 178, 292
Регер М. 267
Рембо А. 167
Ремизов А.М. 181
Репин И.Е. 38, 39, 92
Рерих Н.К. 38, 39, 155, 158

- Респиги О. 105
 Римский-Корсаков Н.А. 90, 91, 114, 168, 178
 Рогов В.В. 293
 Родов С.А. 291, 355
 Родченко А.М. 183, 184, 195, 284, 295-298
 Рождественский В.В. 175
 Рожкова О.В. 50
 Розанова О.В. 182
 Рославец А.С. 31
 Рославец Е.Ф. 9-13, 18, 21, 23, 38, 50, 53, 54, 83, 99
 Рославец (урожд. Ланговая) Наталья Алексеевна 38, 42, 47, 82, 83, 171
 Рославец Николай Андреевич (Roslawetz N.A.) 5, 6, 9-13, 17-23, 27-32, 34-38, 40, 41, 43-45, 46-57, 59, 61-63, 65, 66, 75, 77, 81-83, 87, 88, 93-100, 106, 112, 134-137, 140, 142-150, 156, 162-165-172, 174, 175, 178-181, 183, 185-191, 196-203, 205-210, 212-218, 220-225, 227, 228, 230-232, 234, 235, 238-249, 251, 252, 254-262, 264-273, 276-279, 285-294, 297, 299-311, 313, 314, 316, 317, 319-330, 332, 333, 335-349, 357, 358, 360, 362-367
 Рубинштейн А.Г. 89
 Рубцова В. 17, 364
 Руфер Й. (Rufer J.) 198, 199, 366
 Рылов А.А. 40
- Сабанеев Л.Л. 11, 41, 52-54, 57-59, 62-65, 80-83, 87, 88, 93, 94, 97, 165, 166, 170, 171, 202, 251, 254-257, 260, 268-271, 304, 313, 319, 360, 363
 Сабо Ф. (Scabó F.) 128, 364
 Сандрар Б. 195
 Сапунов Н.Н. 175
 Сарабьянов Д.В. 175
 Сараджев К.С. (наст. фамилия: Сараджян) 86
 Сарьян М.С. 43, 175, 177
 Сафилов С. 356
 Свердлов Я.М. 126
 Светлов В.Я. 174, 363
 Свидацкий А.И. 128
 Свиридов Г.В. 292, 293, 363
 Северина И.М. 293, 363
 Северини Дж. 224
 Северянин Игорь (наст. имя: Лотарев И.В.) 42, 157, 186, 188, 191, 230, 235, 238
 Седелников Н. 295
 Сезанн П. 195, 223
 Сергеев А.А. 15, 67, 74, 79, 84-86, 110, 126, 134-136, 363
 Серов А.Н. 90
 Серов В.А. 38-40, 90, 154, 175, 363
- Симонович-Ефимова Н.Я. 167, 363
 Скачко А.Н. 75
 Скрыбин А.Н. (Skrjabin A.) 63, 87, 88, 142, 164, 165, 166-170, 176, 178, 193, 208, 210, 212, 218, 225, 246, 254, 256, 266-270, 273, 292, 300, 302, 363
 Славинский Ю.М. 77, 82, 83, 286, 363
 Слонимский Н. (Slonimsky N.) 198, 367
 Слонов Н. 126
 Смирнов И.П. 250, 251, 363
 Соловьев В.Н. 280
 Сологуб Федор (наст. имя: Тетерников Ф.К.) 42, 85, 169, 181, 229, 279, 306, 335, 336, 338, 355
 Солодарь Ц.С. 149, 356
 Сомов К.А. 38, 39, 154, 155
 Спиридонова М.А. 48
 Сталин И.В. (наст. фамилия: Джугашвили) 6, 17, 108, 124
 Стасов В.В. 155
 Степанова В.Ф. 183, 295, 296
 Стернин Г.Ю. 156, 364
 Стравинский И.Ф. 9, 15, 39, 51, 57, 87, 97, 98, 100, 106, 158, 162, 178, 252, 261, 264, 300
 Страчков Я. 54
 Судейкин С.Ю. 175
 Суслин В. 21
 Суханов Г.Н. 75
 Сысоева Д. 299
- Тагиров Ф. 295
 Тагор Р. 85
 Таиров А.Я. (наст. фамилия: Корнблит) 183, 203, 229, 253, 280, 364
 Танеев С.И. 23, 200, 254, 256, 268, 364
 Тарасов Е.М. 290, 355
 Тарнопольский В.М. 68
 Татлин В.Е. 160, 161, 182, 183, 193, 195, 196, 262, 263, 284, 285, 294, 296, 364
 Тауб В. 68
 Твердый Яков 289, 355
 Телингатер С.Б. 295, 296, 361
 Теплов П.В. 9, 10, 18, 23, 54, 308
 Титце Г. 181
 Тиц Б.Б. 336
 Толстой Л.Н. 181, 253
 Третьяков С.М. 92, 203, 364
 Тройницкий С.Н. 32, 360
 Троцкий Л.Д. (наст. фамилия: Бронштейн) 65, 111, 124
 Трубецкой П.П. 154
 Тугендхольд Я.А. 173, 204, 263, 297, 364
- Удальцова Н.А. 182, 298
 Уистлер Дж. 166

- Успенский Г.И. 235
 Уткин И.П. 288
 Уткин П.С. 175, 356
- Фаворский В.А. 160, 283, 295, 298, 364
 Фадеев А.А. 75
 Фальк Р.Р. 175
 Федоров-Давыдов А.А. 172, 176, 177, 364
 Фейнберг С.Е. 52, 54, 80
 Ференц А. (Ferencs A.) 20, 365
 Филиппова (Филиппова-Бабенко) М.В. 10, 52, 83, 144, 150
 Филов П.Н. 189, 193, 194, 196, 204, 205, 223, 224, 224, 251, 252, 262, 284, 298, 316, 317, 359, 360, 364
 Философов Д.В. 155, 229, 279
 Фирсова Е. 23
 Флоренский П.А. 105, 153, 160, 167, 298, 364
 Фокин М.М. 168
 Франкастель П. (Francastel P.) 365
 Францева Е.Н. 23
 Фрейд З. 158
 Фриче В.М. 279
- Хайт Ю.А. 131, 141, 148
 Харджиев Н.И. 19, 23, 30, 31, 44, 358
 Харламов Ю.Н. 299, 357
 Хармс Д.И. (наст. фамилия: Ювачев) 285
 Хауэр Й.М. (Hauer J.M.) 162, 199, 365
 Хачатурян А.И. 16, 141, 292
 Хиндемит П. 15, 57, 100, 141, 174, 289
 Хлебников Велимир (наст. имя: Виктор Владимирович) 43, 44, 94, 100, 142, 161, 183-185, 189, 191-194, 196, 205, 224, 263, 280, 361, 364
 Хмелевская Е. 299
 Холлигер Х. 12, 221, 222
 Холопов Ю.Н. 18, 19, 231, 364
 Хольст Г. 106, 107
 Хренников Т.Н. 10, 13, 17, 19, 21, 54, 94, 358
- Цветаева М.И. 167
 Цейтлин Л.М. 73
 Ценова В. 364
 Ценовский А. 89, 90, 364
 Цфасман А.Н. 139
 Цюрупа А.Д. 16
- Чайковский П.И. 90
 Чаынов А.В. 106, 108
 Чеботарев Таня 23
 Чеботаревская А. 229
 Чекрыгин В.Н. 189
 Челябинов Н.И. 114
- Чемберджи Н.К. 104, 112, 126, 128, 142, 364
 Чемоданов С.М. 85, 364
 Черемных М.М. 283
 Черемухин Н. 126
 Черепнин Н.Н. 178
 Черномордииков Д.А. 67, 69
 Черный Саша (наст. имя: Гликберг А.М.) 181
 Чехов А.П. 134
 Чехонин С.В. 283
 Чилеа Ф. 90
 Чичерин Г.В. 16
 Чичеров И.И. 110
 Чулков Г.И. 217
 Чуркин С. 129, 360
 Чюрленис М.К. 168
- Шавердян А.И. 15, 84, 127, 362
 Шагал М.З. 100, 175, 185
 Шайтанов И.О. 159, 364
 Шаляпин Ф.И. 121, 155
 Шаргунова А. 75, 358
 Шаталова А. 289, 355
 Шебалин В.Я. 122, 124, 126
 Шевченко А.В. 175
 Шёнберг А. (Schoenberg A.) 6, 21, 37, 56, 97, 98, 100, 156, 162-164, 178, 196-201, 214, 265-269, 272, 300, 362, 367
 Шенталинский В. 105, 364
 Шерман Н. 72, 73, 127
 Шершеневич В.Г. 222, 360
 Шехтель Ф.О. 189
 Шехтер Б.С. 104, 112, 124, 126, 136
 Шиллингер И. (Schillinger J.) 54, 98, 111, 129, 132, 133, 366
 Ширинский С.П. 327, 370
 Широков П.Д. 157
 Ширяевец А.В. (наст. фамилия: Абрамов) 33, 291, 356
 Шишкин И.И. 38, 39
 Шишов И. 126
 Шкловский В.Б. 159, 284, 294, 296, 364
 Школьник И.С. 189
 Шмидт О.Ю. 78
 Шопен Ф. 348
 Шостакович Д.Д. (Schostakowitch D.D.) 16, 100, 102, 122, 129, 131-133, 136, 141, 258, 285, 288, 292, 299, 332, 359
 Шохин А. 110, 126
 Шпильман С.М. 322
 Шрекер Ф. 111
 Штайн Э. 199
 Штейнпресс Б.С. 111, 127
 Штеренберг Д.П. 75
 Штраус Р. 168, 178, 267

- Шуб Э.И. 295
 Шульгин Л.В. 15, 67, 74, 82, 85, 87, 88, 93,
 110, 136, 365
 Шухаев В.И. 179
 Шухмин П.М. 75
- Щедрин Р.К. 292
 Щекатихина-Потоцкая А.В. 283
- Эйзенштейн С.М. 284, 295, 296, 365
 Эйнштейн А. 159
 Эйслер Г. 289
 Экстер (урожд. Григорович) А.А. 295, 298
 Элиот Т.С. (Eliot T.S.) 161, 253
 Эллис (наст. имя: Кобылинский Л.Л.) 214
 Эль Лисицкий См.: Лисицкий Л.М.
 Эндер М.В. 299
 Эренбург И.Г. 282, 294
 Эрпф Г. (Erpf H.) 270, 365
 Эшпай Я. 126
- Юдина М.В. 109, 361
 Юман В. 132
 Юнг К.-Г. 158
 Юон К.Ф. 38, 39
 Юровский А.Н. 78, 310
 Юровский Л.Н. 108
- Яворский Б.Л. 81, 114, 238, 259, 277, 365
 Ягода Г.Г. 16, 75, 105, 126, 140
 Якобсон Р.О. 19, 182, 192, 365
 Яковлев А.Е. 179
 Яковлев Б.Н. 75
 Яковлев М.М. 13, 365
 Якулов Г.Б. 182, 285
 Яловец И. 356
 Ярославский Е.М. (наст. имя: Губель-
 ман М.И.) 106
- Яхонтов В.Н. 284
- Braun J. 18, 366
 Brown M.H. 324, 365, 366
- Finscher L. 366
 Freches-Thory C. 366
- Gruhn W. 366
- Haynes J.E. 129, 365
 Hoffmann H.T. 18, 366
 Hust Ch. 365
- Karbusicky V. 18, 366
 Klehr H. 129, 365
 Kuhn E. 114, 122, 359, 366
- Lang P. 366
- McKnight Ch. 366
 Michaud G. 166, 366
 Mielke-Gerdes D. 366
- Newman W.S. 366
 Nemtsov J. 114, 366
- Perucchi-Petri U. 366
- Robinson J. 253, 366
- Schwarz B. 324, 365
 Shuttleworth M. 276
- Traimer R. 234, 367
- Wehrmeyer A. 114, 366, 367
 Wolter G. 122, 359

Содержание

Предисловие.....	5
Ключи к тайне	9
Основные сокращения.....	24
Часть I. Жизнь — судьба — эпоха	
Путь к музыке	27
Реконструкция биографии	27
Детство и юность	27
Рославец и Малевич	30
Что за имя: Рославец?.....	31
Заметка О. Н. Ланговой.....	32
Консерватория	35
Ланговые	38
В. В. Держановский и Н. Я. Мясковский	40
Л. Л. Сабанеев, В. Г. Каратыгин, «современничество»	41
Рославец и футуристы	43
Социальная защита.....	44
Музыка и революция	46
Елец. Рославец-эсер	46
Всерабис. Выход из партии	48
Пролеткульт, АСМ	49
Харьков.....	49
Москва.....	51
Рославец и зарубежье.....	52
Рославец и «мировой сионизм».....	53
Музыкальная драма 1920-х: действующие лица, завязка действия ..	55
АСМ.....	56
РАПМ	67
Учреждение рабфаков при консерваториях.	
Фракция красной профессуры.....	70
Проколл.....	73
ОРКИМД	74

Развитие действия	77
Письмо Н. А. Рославца Ю. М. Славинскому: первые запреты, «дело Ламма», принуждение к эмиграции.....	77
«Пролетарская» концепция «идеологической ушербности», «вырождения в искусстве», «упадничества» (1923—1924 годы).....	83
«Музыкальный тупик».....	83
«Индивидуализм», «отрыв от действительности», «мистические тенденции», классовая «чуждость».....	85
«Формализм».....	86
«Искусство принадлежит народу»: обоснование «идеологической платформы» АПМ.....	88
«Пролетаризация театра».....	89
Методическое совещание по художественному образованию 1925 года.....	92
1926: начало кампании по искоренению «буржуазной культуры». Первая конференция по музыкальной политико-просветительной работе и диспут о концертной практике и концертной политике.....	93
1927—1928: Лев Калтат и Виктор Белый против «глубокого идеологического родства с упадочной культурой Запада» «космополита»-Рославца.....	94
Конец 1920-х — начало 1930-х гг.: фабрикация политических дел в музыке	99
Подготовка «дела Рославца» и разгрома АСМ: «противники строительства новой жизни».....	99
«Дело Большого театра». Формирование политических обвинений в адрес Мейерхольда.....	100
«Дело реакционно-поповской группы в Московской Консерватории и СОФИЛе»; «Головановское дело»; «дело Лосева». «белогвардейцы», «эмигранты», «фашисты»...	104
Совещание и Всероссийская музыкальная конференция (1929) о «классовых врагах в искусстве».....	109
Борьба с «эклектикой и формализмом», «антимарксистами» и «антисоветскими элементами» в музыковедении.	
«Реорганизация исследовательских центров».....	112
«Вредительство в музыке».....	115
«Церковники», «цыганщики» и «фокстротчики».	
Джаз-банд, конструктивизм и футуризм.....	115
Борьба с «нэпманской» музыкой.....	116
«Пролетарские музыканты» против «фокстротной похабщины» в театре В. Мейерхольда.....	122

«Письмо 33-х»	124
Устав ВАПМ. ВАПМ и НКВД. «Обследование общества “Музыка — массам”. Чистки Главискусства	126
«Анкета о легком жанре». «Таити-Тротт», Н. Малько, И. Шиллингер и первое «покаяние» Д. Шостаковича	129
«АМА» и «дело Рославца»	134
Закат	144
«Ташкентский пленник»	144
Москва. Музыкальная поденщина. Нищета	147
Война. Смерть. Обыск. Начало возвращения	149
Часть II. Культура — эстетика — творчество	
Итоги-кануны	153
Культурное отчуждение	153
«Декаденты»	154
«Новая реальность»	158
Принцип множественности	160
«Новые, неслыханные еще звуковые миры»	163
Слагаемые стиля:	164
Рославец и Скрябин	164
Рославец и Дебюсси	171
Рославец и модерн	175
Рославец и футуризм	180
Рославец и Шенберг	196
«Аналитическое искусство»	201
1907—1913—1919: становление «новой системы организации звука»	206
Ante lucem	206
«Небо и Земля»	217
«В часы Новолуния»	221
Скрытый театр	228
Сочиненный синтаксис	241
«Новатор-академист»	250
«Новая система организации звука»	257
ЛЕФ	279
Революционная праздничность	279
Музыкальный агиттеатр	285
Стиль конструктивизма	294
«Новая вещественность». Творчество как изобретение	294

Эстетика факта.....	297
Новый стиль.....	302
«Я — классик»	304
Загадки эскизов.....	304
Первый скрипичный концерт	309
«Комсомолия».....	314
Музыка для камерных инструментальных ансамблей	319
Фортепианные сочинения.....	333
«Песни прошлого».....	335
Прощание	341
Симфонические замыслы.....	341
Второй скрипичный концерт	342
Камерная симфония.....	343
Камерно-инструментальные произведения	346
(Вместо послесловия)	349
Произведения Н. А. Рославца	350
Использованная литература	357
Приложение. Список сочинений Н. А. Рославца (1939?)	368
Указатель имен. <i>Составитель И. И. Ремезова</i>	371

ВСЕСОЮЗНОЕ АГЕНТСТВО ПО АВТОРСКИМ ПРАВАМ
В А А П

103104, Москва, К-104,
Б. Бронная, 6 а

Телекс 7627 Автор
Телеграф: Москва, Автор
Телефон: 203-38-49

26.08.81. № 2400-6/88

г. Запорожье
ул. Железнодорожная
д. 4 кв. 16
тов. Рославец Е.Ф.

Уважаемая Ефросиния Федотовна!

Ваше письмо от 10.07.81 в Инюрколлегия было передано во Всесоюзное агентство по авторским правам.

Право на получение наследства/в том числе на получение сумм авторского вознаграждения/ возникает при условии принятия наследником наследства и получения им свидетельства о праве на наследство, которое выдается нотариальной конторой по месту открытия наследства.


Причем, насколько нам известно, племянники не входят в круг наследников по закону.

Таким образом, Вы не являетесь наследницей по закону гр. Рославца Н.А.

Одновременно информируем Вас, что во Всесоюзное агентство по авторским правам не поступало авторского вознаграждения за публичное исполнение произведений Рославца Н.А. за рубежом, а юридических оснований для предъявления требования о выплате авторского вознаграждения у нас не имеется, поскольку произведения Вашего дяди являются на территории других стран неохранными, то есть могут использоваться без согласия автора/наследника/ и без выплаты авторского вознаграждения.

С уважением,

Заместитель начальника
Договорно-правового управления


А.Воронкова

Письмо ВААП Е. Ф. Рославец.



Е. Ф. Рославец на месте захоронения ее дяди на Ваганьковском кладбище.

*План расположения могилы
Рославца Н.А. на Ваганьковском
кладбище в г. Москве.*



Расположение могилы Н. А. Рославца на Ваганьковском кладбище (план, авторизованный Е. Ф. Рославец).

Директору Ваганьковского кладбища
г. Москва

от Рославец Ефросинии Федоровны,
проживающей в г. Запорожье, 330037,
ул. 40 лет Советской Украины,
дом 39^В, кв. 4Г.

заявление.

Мой дядя, Московский композитор 20-х годов умер в Москве 23.08.44 г. и похоронен на Ваганьковском кладбище. Близких родственников в Москве не было, хоронили почти чужие и случилось, что следов в конторе кладбища о захоронении не имеется. Могила расположена на стыке аллеи Мочалова и Тротнина на углу возле памятника Афанасьеву. Ход к могиле с аллеи Тротнина. В 1985 г. было захоронение и ограда соседей поставлена к самой могиле Рославец. Могила представляет собой бугорок земли с посаженным на нем деревом (если никто умышленно не спилил его).

В 1987 и 1988 г. я обращалась к директору Ваганьковского кладбища о восстановлении могилы и ее регистрации. Директор кладбища сказал, что по предъявлению свидетельства о смерти Рославец Н.А. могила будет восстановлена и зарегистрирована. Прилагаю к заявлению копию свидетельства о смерти Рославца Николая Андреевича. Прошу удовлетворить мое ходатайство о восстановлении и регистрации могилы умершего 23.08.44 г. Рославец Н.А. Я уже в преклонном возрасте, проживаю в г. Запорожье, поэтому дальнейшее оформление доверяю Лобановой Марине Николаевне проживающей в Москве.

7.01.89г.

Рославец Е.Ф.

Рославец Е.Ф.

209. Эд-

Дорогая и многоуважаемая
Марина Николаевна!
Искренне благодарен Вам за всю
искреннюю и добросовестную работу
по творчеству Николая Андреевича
Рославец. А так же за
большое внимание к семье. С Виктором
и Николаем вместе с удовольствием
и удовольствием слушаю новости,
что с Н.А. произошло и где он
находится. Коммуны и даже есть
Безнадежный Николай Андреевич! А ведь
он находился в тюрьме до того вре-
мени, когда его творчество признали
и даже похитили за шее. А о нем
вспоминали через 40 лет после
его смерти. Мы потеряли
связь с Н.А. с 1936г., когда был
репрессирован мой дядя и друг
Андрей. И тогда же пропал
его репрессирован Н.А. Мы
все пританцовали и замолчали. Да и
какая в то время, ну тогда были

Письмо Е. Ф. Рославец автору книги.

Я, Евросиния Федоровна Рославец, доверяю Марине Николаевне
Лобановой проведение всех необходимых архивных поисков, обработке
архивных и прочих материалов, связанных с подготовкой к изданию
и исполнению произведений моего дяди Николая Андреевича
Рославец. Эти работы осуществляются по поручению Всесоюзного изда-
тельства "Советский композитор".

Рославец Е. Ф.

Подпись Рославец Е. Ф. под твердую

09. IV. 905



Доверенность Е. Ф. Рославец автору книги.



ГЛАВНОЕ АРХИВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ
при СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ
ЛИТЕРАТУРЫ и ИСКУССТВА СССР

125212, г. Москва, Выборгская ул., д. 3, корп. 2
Тел. 155-73-92

3 ноября 1986 г. 854/8-3/22

На № _____

г. Запорожье - 37, ул. 1
40 лет Советской Украине,
д. 39 в, кв. 41

Рославец Е.Ф.

АРХИВНАЯ СПРАВКА

На основании просмотренных материалов из фонда Рославца Николая Андреевича, сообщаем Вам следующие сведения о нем.

Последним местом работы Рославца Н.А., на основании записи в трудовом списке, было Московское городское управление по контролю за зрелищами и репертуаром, куда он был зачислен 15 декабря 1936 года (приказ № 72/83 от 15.12.36) и уволен по собственному желанию с 1 мая 1938 года (приказ № 9 от 22.04.38).

Рославец Н.А. являлся депутатом Городского района г.Москвы (билет Члена Совета рабочих депутатов Городского района г.Москвы № 891 ^{МС}/_Ж/76, выданный 19 апреля 1920г.) и депутатом Сокольнического района г. Москвы (билет Члена Совета рабочих и красноармейских депутатов Сокольнического района г.Москвы).

Рославец Н.А. являлся членом Музыкального Фонда СССР с 1 мая 1940 года (членский билет № 150, выданный 1 августа 1940г.).

Другими, интересующими Вас сведениями о Рославце Н.А. архив, к сожалению, не располагает.

Основание: ф.2659, оп. I, ед.хр. 89, лл.34,41,90-91;
ф.2659, оп. I, ед.хр. 95, л.9.



Директор архива

Зем. отделом использования

Дрезгунова Г.Ю.

159 73 86

Н.Б.Волкова

О.В.Рожкова

Марина!

Друг мой! В н, конечно, читали очерк Белодубровского о Н. Рославце "Взглянем озаренными глазами" в журнале "Музыкальная жизнь" за 1989г. № .

Очерк--вполне добросовестная компиляция из материалов московских архивов и сведений ^о лиц, как либо или когда либо знавших Н.А. при жизни (в том числе и меня, и немало). Хорошо уже то, что появилась еще одна публикация о Н, Рославце.

Но, к сожалению, не обошлось без крупных искажений и недоговоренностей. Самая существенная--это полное отсутствие какого либо упоминания о РАПМЕ. О поистинне трагической ^{ее} роки в последние 15-20 лет жизни Н.А. Не думаю, что это явное искажение лежит на совести Белодубровского. Убежден, что это "работа" редакции и в первую очередь ее главного редактора, восприимчивика В.Белого.

Мало того, автор называет учениками Рославца Дан. Покрасса и К. Листова (и дрш). На самом деле единственным учеником, изучавшим систему Н.А. и применявшим ее в своем творчестве, был ваш покорный слуга (см. напр. Две прелюдии для ф-п. Изд. Музыка.Издат, совместно с Универсвльн. Издат. в Вене.1929 г.) Покрасс и Листов лишь консультировались по каким либо конкретным сочинениям. И платили. "А денежки то нужны" посмеивался Н.А. (Это были 20-е годы, когда вся вообще интеллигенция была на весьма скудном "пайке".)

Тут есть еще детали, о которых --при встрече...

В заключение: прошу Вас, Марина, быть моим душеприказчиком!

Ваш друг



19 I 912.

Письмо П. В. Теплова автору книги.

125047, Москва,
ул. Задвора д.4
директору ЦММК
Здобнову Ростиславу
Николаевичу

Уважаемый Ростислав Николаевич

Обращаясь к Вам как наследника творчества советского композитора Н.А.Рослава, судьба которого меня заботит и беспокоит. В настоящее время творческим наследием композитора занимается Московский Союз композиторов и лично М.Н.Лобанова. Недавно издательство "Музыка" опубликовало произведения для фортепиано Н.А.Рослава и я от всей души выражаю благодарность издательству и его директору Сидельникову Леониду Сергеевичу.

Но возмущает меня предисловие к сборнику написанное Ю.Н.Холоповым в котором звучат совершенно недопустимые вещи. Во-первых незаконно, а потом и превратно цитируется мое письмо Е.Н.Алексеевой. Это письмо директору ЦММК Алексеевой Е.Н. является совершенно личное характера тем более что у меня никто не спрашивал разрешения помещать его в архив, а тем более так безответственно цитировать его в первом за стол лет на родине и таком дорогом памятнике и для меня лично издании. Непозволительно было архиву музея включать частное письмо в фонд Н.А. Рослава.

Действительно трудная судьба была уготована как самому Николаю Андреевичу, так и его творческому наследию. В те страшные годы как род Рославец, так и род Ланговых были подвергнуты репрессиям. Сам Николай Андреевич почти всю свою сознательную жизнь был на грани репрессии и поэтому очень тяжело судить о его личной жизни с таким личным критиканством, как это сделал Ю.Н.Холопов. О родственниках Н.А. Рослава написаны колунственные, оскорбительные и жестокие вещи. Из многочисленных Рославец революция, гражданская война, а затем и репрессии унесли всех (на все имеется документ) - остался я одна.

В последние годы своей жизни Ю.Н. был болен и практически без средств к существованию. Жил в бедности в коммунальной квартире. Занимал комнату около ЮМ2. После смерти его жена Мария Васильевна осталась без средств к жизни и сразу же нашла настоячивые желавшие из музыкального мира купить и скрипку, и выманить произведения якобы для издания. Условия жизни Марии Васильевны (как я уже говорила) были тяжёлые, в доме начался ремонт, архивы мевали ремонту, а просьбы Марии Васильевны никто не считался. И все же Мария Васильевна сохранила архив, а потом передала его ЦММК.

Лично занимаясь реабилитацией творческого наследия Н.А.Рослава с 1955 года (начало реабилитации по стране) и в ответ на все свои обращения в официальных кругах я встречала или упорное молчание или ответ что эта музыка враждебна и чужда народу. Я глубоко оскорблена предло-жением Ю.Н.Холопова, недопустимыми высказываниями, недостоверными сведениями без ссылок на публикаторов. Сообщены неверные даты. Многие обстоятельства творчества композитора освещены неверно, приведены сомнительные данные о сочинениях, много грубых ошибок и т.д. Выставлены на всеобщее обозрение оскорбительные домыслы Ю.Н.Холопова, а не жизнь-борба которую прожил композитор.

В настоящее время вступает судить и оскорбительно домысливать жизнь Николая Андреевича непозволительно вообще, а тем более так дилетантски, как это сделал Ю.Н.Холопов. Начнется новая волна домыслов. Предисловие дает простор для дальнейшего расхищения рукописей. Заявление Холопова Ю.Н., что рукописи хранились небрежно дает возможность заинтересованным потихоньку уничтожать материалы, а потом ссылаться на статьи и обвинять во всем родственников, а не тех к кому я взъехала 35 лет и которые и поныне занимают должностные кресла. Есть опасность что все эти безответственные заявления начнут повторяться в зарубежных публикациях и порочить память советского композитора Н.А.Рослава. Прошу и настаиваю издать мое частное письмо к Алексеевой Е.Н. из фонда композитора, чтобы к нему не было доступа для посторонних, которым оно не предназначено.

С уважением

Рославец

28/1-90.

Письмо Е. Ф. Рославец директору ЦММК им. М. И. Глинки
Р. Н. Здобнову.

UE-Vertragskartei

Autor: <i>Roslavets Nicolas</i>		Staatsbürger- schaft: <i>Litvai (Russl.)</i> <i>5.7.1887</i>		Mitg (Aufg.-Recht) (Mech. Recht)				
U. E. Nr.	Werk	Vertrags- Datum	Verrechnungs- Anteil	Auff- Recht	Mech. Recht	Kinem. Recht	Tonf- Recht	Alb Re
<i>7344</i>	<i>3 Pausc f. Verl. u. Klar.</i>	<i>4.11.24</i>	<i>10% (44)</i>	✓	✓	✓		

Учетная карточка Н. А. Рославца в издательстве Universal Edition.



Карта Черниговской губернии.

Композитор- Комсомолец.

К международному дню юношества (2-го сентября), необходимо отметить первого комсомольца-композитора тов. Либединского.

Он дал пока одну вещь—„Рубанок“, на слова Каз на „Спозаранок мой рубанок“..., для среднего голоса с сопровождением ф-п. Это произведение привлекает внимание своей непосредственностью, искренностью, свежестью, настроением молодости.

Тов. Либединский в организации звукового материала не увлекается ультра-новыми изощрениями „современной“ музыки. Коммунистическое окружение спасло его для рабочих масс, с которыми он не теряет связи, говоря с ними доступным музыкальным языком.

Изобразительная часть музыкального сопровождения у него получилась удачно. Особенно во вступительной части и в заключении ему хорошо удалось звуковые эффекты движения рубанка.

Мелодический рисунок вокальной строчки обладает свойством тех мотивов, которые быстро проникают в слуховое сознание. Мелодия тов. Либединского убедительна и выразительна.

Менее удачным нужно признать среднюю часть, где автор прибегает к примитивным модуляционным последовательностям, имеющим характер некоторого шаблонного лафаса. Это следует объяснить тем, что тов. Либединский еще молод и недостаточно еще знаком со всеми достижениями музыкальной культуры.

Во всяком случае этот первый опыт начинающего композитора-комсомольца является для нас ценным показателем того, что музыкальная культура начинает проникать в ряды нашего передового юношества.

Не безинтересно отметить некоторые биографические данные Л. Либединского.

Ему 20 лет. В 1917 году он вступил в коммунистическую организацию молодежи в г. Челябинске. 14 лет уехал на фронт, где и вступил в 1919 г. в ряды Р.К.П. Был военкомом конной разведки, политработником; потом работал в Ч. К., наконец, в качестве рабочего на заводе и в 1922 году—командиром в консерваторию.

Первая вещь, написанная им—„Рубанок“, посвящена заводу.

Путь общественной работы, проделанный им, задал на фронте, Ч. К. и производство—даром не пройдут!

Надеемся в его лице увидеть нового работника культуры музыканта-общественника!

Ш.

„Серп и молот“.

Рабочих на заводе насчитывается более 3000 человек.

Культурная работа поставлена широко и ведется по заданию МГСПС.

Музыкальная секция насчитывает четыре кружка: 1) взрослый хор-кружок, 2) детский хор-кружок, 3) оркестр народных инструментов, 4) духовой оркестр.

Все четыре спаяны одной идеей: приобщить рабочий класс к музыкультуре.

Во всех кружках—нотная грамота поставлена в основу занятий.

Предусмотрены также совместные выступления одного кружка с другими кружками, проведение массовой работы перед демонстрациями и на прогулках.

Мы хотим донести муз-сознание нашего рабочего до сознания германского рабочего, который знает и ценит Бетховена, мы должны создавать хоровые объединения по образцу германских феррейнов, приурочивая их выступления к какому нибудь праздн-ству, так-как выступления эти должны происходить под нашими коммунистическими лозунгами, а не отжившими мешанским.

Музыка, как и другие области культуры должна воспитать нам нового человека.

Теперь по существу отчета.

Взрослый хор-кружок состоит на 3/4 из организованной коммунистической молодежи, которая требует пения живого, сопровождаемого какими-либо движениями.

Поэтому песне-маршу („под ногу“), песне-игре, песне-инсценировке—мы отдаем большое внимание и работа в этом направлении проходит с жаром.

Так как на нашем заводе комсомол связан с деревней, то он требует народных песен для рабоче-крестьянской смычки и им мы тоже отдаем свое внимание.

Несколько слов о детской студии. У нас на заводе детский кружок работал имея уклон в сторону пластики и балета. Этот уклон вызвал нездоровое соревнование детей в сторону балетной „красивости“, дети привыкли краситься как в „доподлинном балете“—дети стараются быть „красивыми и изящными“ и о что-бы то ни стало.

Пластике и музыка—великая вещь. Но в принцип пластики, должны ставиться ритм, движения и позы, признанные физкультурой полезными для здоровья.

Сильный здоровый человек—самый красивый человек. Этот принцип положен сейчас в основу занятий с детской группой.

Что же касается оркестров народных инструментов, то приходится сказать, что в их работе есть одно большое место—это отсутствие литературы;—вльсы, полурри. марши—ведь все это старо—и? отвечает сегодняшнему дню.

В. Б.

**Мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян,
ради них мы должны работать и в области искусства.**

ЛЕНИН живет в сердцах миллионов трудящихся!

Подумайте о том влиянии, которое оказывали, на развитие нашей живописи, скульптуры и архитектуры—мода и прихоти царского двора, равно как вкус и причуды господ аристократов и буржуазии. В обществе базирующемся на частной собственности, художник производит товары для рынка, он нуждается в покупателях.



Должны ли мы небольшому меньшинству подносить сладкие утонченные бисквиты, тогда как рабочие и крестьянские массы нуждаются в черном хлебе? Я понимаю это, само собою разумеется, не только в буквальном смысле слова, но и фигурально — мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян. Ради них мы должны научиться хозяйничать, считать. Это относится так же к области искусства и культуры.

Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица. Здесь—много художественного лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной манере, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры,—но мы чувствуем себя почему то обязанными доказать, что мы тоже стоим «на высоте современной культуры». Я же имею смелость заявить себя «варваром». Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости.

Но важно не наше мнение об искусстве. Важно даже не то, что дает искусство нескольким тысячам общего количества населения исчисляемого миллионами. ИСКУССТВО ПРИНАДЛЕЖИТ НАРОДУ. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их.

О ПОДЛИННО-БУРЖУАЗНОЙ ИДЕОЛОГИИ гр. РОСЛАВЦА.

В сборнике „На путях искусства“ (изд. Пролеткульта, 1926) помещена статья Ник. Рославца „О псевдо-пролетарской музыке“.

В первом же абзаце своей статьи Рославец относит Ассоциацию Пролетарских Музыкантов, к числу „современных художественных группировок, ставящих себе задачи разрушения буржуазного и создания классово-пролетарского искусства“ (курсив мой. Л. К.).

Что касается второй части, о создании, вернее, о содействии созданию классово-пролетарского искусства—это верно, а утверждение, что АПМ ставит себе задачей разрушение буржуазного искусства—это не верно. Где и когда АПМ ставила себе эту задачу? Рославец не приводит цитат, не указывает источников.

В „Идеологической платформе ВАПМ“ (См. „Музыка и Октябрь № 1“) нет ни намека на стремление к „разрушению“, о котором говорит гр. Рославец. Наоборот, там пишется:

„Пролетариат сейчас единственный класс, который выносит на себе целиком и полностью всю тяжесть борьбы за старую культуру, именно в этом вопросе сшибается он (еще долго будет сшибаться) с современными буржуазными и мелко-буржуазными направлениями в искусстве, которые из за упадочности своей не могут уже осуществить преемственности, на деле отвергают культуру и стремятся заразить этим пролетариат“ (Лебединский Л. „Еще об усвоении старой культуры“ „Муз. и Окт.“ № 3).

Вот наше истинное отношение к старой и буржуазной культуре и искусству. „Разрушить“ буржуазное искусство вообще нельзя и задача наша заключается не в том, чтобы „разрушить“, а в том, чтобы критически переработать, и преодолеть, сохраняя преемственность по отношению к наиболее здоровому периоду расцвета буржуазного искусства.

Далее Рославец, переходя к рассмотрению „методики“ пролетарских композиторов, издевается над стремлением пролетарских музыкантов писать музыку простую, ясную и понятную для широких масс. Он считает, что „это положение очевидно требует, чтобы методы и приемы организации звуковой материи сводились бы к созданию неких нарочито (курсив мой. Л. К.) примитивных музыкальных организмов, „что“ творчество подобных форм должно неминуемо ограничиться минимумом музыкальных средств, а следовательно и минимумом композиторской изобретательности“.

Мы оставим в стороне терминологию и попытаемся обратиться в вопросе по существу.

„ЛЕВАЯ“ ФРАЗА О „МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕАКЦИИ“

(По поводу статьи Н. Рославца „Назад к Бетховену“¹⁾).

Ответить на статью Н. Рославца следует не столько для опровержения отдельных нападок на журнал „Музыкальное Образование“, сколько с целью лишний раз вскрыть истинный смысл идеологии, представителем которой является Н. Рославец. В области литературы и театра давно уже разоблачены, так называемые, „левые“ течения, под крики о „левой“, „современной“ форме пытающиеся скрыть свою идеологически чуждую и враждебную пролетариату сущность. В области музыки разоблачительная „кампания“ только начинается, и здесь, пока еще, сравнительно легко ловить идеологическую „рыбку в мутной воде“. Под крики о „музыкальной реакции“, якобы наступающей под знаменем Бетховена, Рославец пытается убедить читателей в том, что „левая русская“, так же как и „левая иностранная“ музыка подвергаются несправедливым нападкам „Муз. Обр.“, затем, вскрывая сущность этих нападок, как: „влияние социальных сил, развязанных нэпом... в данном случае на некоторые интеллигентско-профессорские группы старых „спецов“, руководящих музыкальным образованием“, кончает призывом к охране „советского левого музфронта, как всем известно (!!) наиболее активного и близкого революционной действительности“.

Прежде всего: „социологический анализ“ „музыкальной реакции“ дан в высшей степени неточно, чтобы не сказать недобросовестно. Гр. Рославцу должно быть известно, что критикуемого им взгляда на современное музыкальное творчество придерживаются не только „интеллигентско-профессорские группы старых спецов“, но и ряд музыкальных и общественных деятелей, которых к вышеупомянутому „спецам“ причислить трудно. Так напр.: т. Луначарский в статье „Что живо для нас в Бетховене“ (журнал „Музыка и Революция“ № 3) пишет: ..., „Здесь, (в буржуазном обществе. В. Б.) господствует или отвратительное эпигонство, или не менее отвратительное формальное виртуозничество. Внутренняя опустошенность буржуазии заражает воздух современной культуры, в этой атмосфере все разлагается. Вот почему пролетариат, который хочет строить свою собственную культуру, не может без крайнего недоверия относиться к художественной продукции последнего времени... Вот почему мы начисто отвергаем все рассказы о всяких достижениях музыки времени упадка буржуазии. Тут могут быть отдельные формальные находки, быть может и пригодные в будущем, но в общем и целом мы не можем здесь не иметь декаданса. Если бы имели здесь даже какую-то

¹⁾ Журнал „Рабис“, № 49|91.

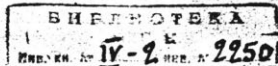
ПРОЛЕТАРСКИЙ МУЗЫКАНТ

Оппортунизм под прикрытием „левой“ фразы

„Мы чересчур большие „ниспровергатели“ в живописи. Красивое нужно сохранить, взяв его как образец, исходить из него, даже если оно „старое“. Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно „старо“? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться, только потому, что „это ново“? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много художественного лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной манере, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, — но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим „на высоте современной культуры“. Я же имею смелость заявить себя „варваром“. Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих „измов“ высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости“. (Ильич об искусстве. Воспоминания Клары Цеткин).

„Потом, уж в Сибири, знала я, что Ильич, не меньше моего читал классиков, не только читал, но и перечитывал не раз, Тургенева, например. Я привезла с собою в Сибирь Пушкина, Лермонтова, Некрасова. Владимир Ильич положил их около своей кровати, рядом с Гегелем, и перечитывал их по вечерам вновь и вновь. Больше всего он любил Пушкина“. „Новое искусство казалось Ильичу чужим, непонятным. Однажды, нас позвали в Кремле на концерт, устроенный для красноармейцев. Ильича провели в первые ряды. Артистка Гзовская декламировала Маяковского: „Наш бог-бег, сердце — наш барабан“, и наступала прямо на Ильича, а он слыел немного растерянный от неожиданности, недоумевающий, и облегченно вздохнул, когда Гзовскую сменил какой-то артист, читавший „Злоумышленника“ Чехова. (Н. К. Крупская. „Что нравилось Ильичу из художественной литературы“).

С самых первых дней своего существования Ассоциация нашей пришлось вступить в борьбу с своеобразным „нигилизмом“ на музыкальном фронте, отрицавшим необходимость усвоения наследства прошлого, относившимся к нему, как к чему-то абсолютно вредному, враждебному, отрицавшим необходимость для нового пролетарского музыканта прохождения углубленной учебы, приобретения необходимых технических навыков.



За оздоровление авторских обществ

Заявление в ГАВискусство и в ЦК Рабис

То, что произошло недавно в связи с кампанией по объединению композиторских секций Модника и Драмсоюза и выбором бюро объединенных секций, заставляя нас обратиться в Совет по делам искусства и ЦК Рабис с решительным протестом против выступлений вражеских и деляческих элементов композиторских секций, с целью использовать указанную кампанию в своих интересах. Состоявшееся 16/II с. г. общее собрание композиторской секции Модника вынесло резолюцию следующего содержания (в этой части приняту единогласно, при особом мнении В. Мессмана): «Общее собрание композиторской секции Модника считает, что бюро в своей работе вело неправильную политическую линию, не производя дифференциации композиторов в момент острой классовой борьбы во всей стране и, в частности, в искусстве. До сих пор чуждые элементы прикармливаются у котла распределения авторских сумм, получая за свою классово-чуждую творческую деятельность повышенные гонорары. Общее собрание считает, что в нынешнем составе бюро не может вести правильную политическую линию, заключающуюся в воспитании близких социалистическому строительству попутчиков и в борьбе с чуждыми элементами, которые, «ри нынешней политике известной части бюро, имеют полную возможность примазываться к Модпику»... Резолюция была принята по отчету ответственного секретаря секции В. Мессмана и содокладу члена бюро т. Давиденко, разоблачившего деляческую политику указанного В. Мессмана в руководстве секцией, блок его с представителями «фокстротной», «цыганской» и т. п. музыки, до сих пор, несмотря на запрещение печатания их вредительского «творчества», благополучно пребывающими в авторских обществах, получающими высокие, даже выше ставки авторских сумм и своей «активностью» и многочисленностью добившихся известного влияния на политически инертную и деляческую массу композиторов, а через них, на руководство композиторскими секциями. Нужно сказать, что помимо представителей указанных «жанров», в секциях состоят членами также и вообще сомнительные «авторы», не имеющие ни одного печатного сочинения (получающие авторские гонорары на основании весьма сомнительных «удостоверений» о, якобы, исполняющихся рукописных сочинениях их). Кроме того, укажем, что до сих пор авторы церковной музыки и получают авторские гонорары со специально взимаемых с церкви сумм.

Весь этот конгломерат «творческих направлений» имеет возможность влиять на судьбы композиторских секций авторских обществ, добываясь в некоторых случаях большинства при выборах руководящих органов.

В последнее время кампания, предпринятая печатью, Ассоциацией Пролетарских Музыкантов, Музсектором и др. общественными организациями против так наз. «легкого жанра», сплотила творцов «цыганщины» и «фокстротчины» в борьбе за свое дальнейшее существование. Еще до общего собрания композиторов, избравшего единое бюро, идеологи «цыганщины», опираясь на композиторское «болото» секции, во главе с ответственным секре-

тарем композит. секции Модника — Мессманом подняли форменную атаку против композиторов, членов Ассоциации Пролетарских Музыкантов, до сих пор не принимавших активного участия в работе авторских обществ и «осмелившихся» ребром поставить вопрос о дальнейшей линии руководства.

На общем собрании обеих композиторских секций 20/II идеологическая борьба приняла чрезвычайно резкие формы. По первому вопросу, о временном бюро единой секции, лишь с большим трудом, после бурных прений с «фокстротчиками» и «болотом», удалось изменить пункт, гласивший о том, что во временном бюро должны быть представлены «все (!) творческие направления и жанры». Было принято предложение группы членов ВАПМ о лишении права быть представленными в бюро «фокстротчикам», «церковникам» и «цыганщикам». По второму вопросу, о декларации единой секции, предложенной Мессманом, также произошло «сражение». Ряд товарищей справедливо возражал против принятия за основу этой декларации, ввиду ее крайней политической беспринципности, замалчивания в ней вопросов классовой борьбы в музыке, искусстве, а также политической безграмотности. Достаточно привести следующую цитату из декларации, чтобы понять сущность последней: «Стоя на платформе классовой борьбы (!), единая секция композиторов считает, что обострение этой борьбы происходит фактически не столько (!) внутри музыкального творчества, сколько около (!) музыкальной жизни». Декларация была принята за основу большинством голосов против группы членов ВАПМ, поддержанных значительной частью собрания, совместно подавших особое мнение по поводу принятия декларации.

Выборы Бюро прошли при яростных попытках представителей «легкого жанра» «провести своих» людей, несмотря на принятое раньше решение о составе бюро (см. прения по I вопросу).

Провести в бюро Хайта и др. не удалось. Однако, при поддержке «болота», «фракцией» «легко-жанровиков» был избран в бюро Мессман, несмотря на ряд предвзятых ему отволов (обвинения в делячестве и врачестве, покровительствовании непманским идеологам в музыке; факты, говорящие об общественно неэтичных поступках его в прошлом и т. д.). За подписью 19 участников собрания по поводу избрания Мессмана было заявлено особое мнение. При оглашении результатов выборов, тов. Коваль и Шехтер (члены ВАПМ), избранные в кандидаты бюро, сняли свои кандидатуры, заявив о нежелании своем, оставаясь в абсолютном меньшинстве, нести ответственность за деятельность нового состава бюро, не могущего проводить правильную политическую линию (!). Избрание председателя бюро (Глиэра) и ответственного секретаря (Мессмана) прошло без участия группы участников собрания, ушедших после оглашения результатов выборов в знак протеста против антиобщественной демонстрации, организованной «фокстротной» «фракцией» собрания в виде избрания своего «вождя» Мессмана ответственным секретарем композиторской секции.

Доводя до сведения Совета по делам искусства и ЦК Рабис о всем вышесказанном, просим принять следующие меры к оздоровлению единой

1) Позднее о выходе из состава бюро заявили т.т. Крейн, Корчмарев и др.

композиторской секции Модпика и Драмсоюза: а) пересмотр состава секции, с целью очищения ее от социально (ишпенцы и т. п.) и художественно („цыганщины“, „фокстротники“ и „церковники“) чуждых элементов; б) проверка политики распределения авторских гонораров и в) обеспечение правильного идеологического руководства авторскими обществами со стороны профессиональных и партийных организаций.

Члены Модпика и Драмсоюза:

Алексеев, С., Белый, В., Буглай, Д., Волков, В., Веприк, А., Выгодский, Н., Давиденко А., Дубовский, И., Евсеев, С., Зиринг, В., Иванов-Борецкий, М., Коваль, М., Книппер, Л., Корев, С., Корчмарев, К., Крейн, А., Кочетов, В., Компанец, З., Ковалева, О., Клеменс, В., Левина, С., Лазарев, М., Милютин, Ю., Поляновский, Г., Сергеев, А., Слонов, Н., Черемухин, Н., Чемберджи, Н., Шехтер, Б., Шехалин, В., Широв, И., Шохин, А., Эшпай, Я.

характером. И та и другая трактовка в одинаковой мере неприемлемы для нас, ибо они лишают творчество Бетховена как раз основного: его действительности и целостности эмоционально-волевого содержания, в одном случае, придавая ему черты безвольной созерцательности, в другом—подменяя внутреннюю напряженность внешней конструктивной устойчивостью формы.

Нейгауз не притмывает в исполнении Бетховена ни к одному из этих направлений. Он стремится идти своим независимым путем, найти самостоятельный стиль истолкования бетховенского творчества. Большим достоинством Нейгауза, как артиста, является то, что, обладая прекрасными внешними пианистическими данными (техника, звук), он умеет их всегда подчинить общему художественному замыслу. Художник безусловно преобладает в Нейгаузе над пианистом виртуозом. Можно даже иногда сделать ему упрек в том, что он в интересах общего исполнительского плана позволяет себе до некоторой степени пренебрегать звуковой отблеском частностей. Нейгаузу вообще свойственна большая широта размаха. Его сильный и яркий темперамент воплощается в широком лирике и смелых кон-

АНКЕТА

„Пролетарского музыканта“ о „легком жанре“

Редакция „Пролетарского музыканта“ проводит анкету среди музыкальных и общественных деятелей по актуальным вопросам музыкальной жизни, музыкального творчества, отношения к наследству прошлого и т. д.

Первый вопрос анкеты касался отношения к борьбе ВАПИМ с нэпманскими, цыганско-фокстротными группировками музыкантов, борьбе выразившейся в ряде статей, помещенных в „Пролетар-

ском музыканте“ и листке „За пролетарскую музыку“, в общественной кампании за запрещение печатания и исполнения т. н. „легкого жанра“, а также в кампании за очищение авторских обществ (Модпика и Драмсоюза) от представителей указанных группировок (см. „Прол. муз.“ № 5 и 7-8 за 1929 г. и № 1 с приложением за 1930 г.).

Помещаем полученные редакцией ответы.

Ф. Кон. Председатель Совета по делам искусства и литературы.

Дорогие товарищи!

Вы спрашиваете о моем отношении к борьбе, ведущейся вами с нэпманско-цыганскими и фокстротными группировками. Мне довелось недавно высказать свой взгляд на этот счет на страницах печати. Я считаю не обходимым беспощадно и до конца бороться с цыганщиной и фокстротчиной, с их организованными и неорганизованными творцами и исполнителями — пропагандистами, с их поклонниками и покровителями. Я подхожу к этим музыкальным явлениям с точки зрения их классового происхождения и содержания и расцениваю их, как продукты наиболее враждебных и чуждых нам классов и классовых прослоек. Поэтому надо признать, что здесь один из наиболее опасных и вредных участков музыкальной жизни. Как я отношусь к борьбе с цыганщиной и фокстротчиной, которую в настоящее время проводите вы? Конечно, положительно. Это ясно из вышесказанного. Более того, в этом деле одной критики недостаточно и необходимы меры иного порядка, как организационные, цензурные и др.

Такие меры в настоящее время в отдельных случаях применяются, мы и впредь от них не саркаем. Однако, окончательное изжитие цыган-

ско-фокстротной музыки из нашего быта возможно только при одновременной энергичной пропаганде лучших образцов пролетарского и близкого рабочему классу, доброкачественного музыкального творчества.

Хотелось бы, чтобы и ваша Ассоциация, и ваш журнал проводили эту положительную работу не менее энергично и упорно, чем вы в настоящее время боретесь с враждебными музыкальными явлениями.

Генрих Нейгауз. Профессор Моск. гос. консерватории.

Легкий жанр в музыке—это до сих пор, в подавляющем большинстве случаев то же, что и порнография в литературе. Борьтесь с тем и другим, „загнать в альков“, и когда они будут туда загнаны, то приняться и за альков—дело насущной необходимости.

Остроумие, сатира, насмешка—умная насмешка—вот единственные виды легкого жанра, приемлемые для нас. Образцами этого типа я считал бы в западной музыке: „Маленькую сюиту для оркестра—Стравинского (изведа над полностью), многие мелкие вещи Прокофьева (скерцо для 4 фоготов и т. п.), из более старых сочинений „Тиль Уленшпигель“ Рихарда Штрауса, кое-что из Хиндемита, Равеля. Чудесный образец—также „Щелкунчик“ Чайковского.

У наших пролетарских композиторов появляются первые ростки того нового «легкого жанра», который объявил беспощадную войну пошлости, мещанству, порнографии. Рассматриваю это, как одно из необходимых звеньев борьбы за нового человека, новый быт, новое искусство. Радуюсь—воздух очистится—дышать станет легче!

Юнов, Ю. М. Кадиевка (Донбасс).

Рабочие клубы на местах, в частности в Донбассе, наводнены еще в значительной части т. наз. эстрадниками. Очень часто концерт—море пошлых куплетов, вульгарных завываний, натальных чувственных движений.

Что это за искусство? Искусство грубой и ожиревшей изпманской буржуазии. Своей экономикой и своей идеологией в том числе и музыкой стремится она повести за собой рабочий класс и крестьянство. Для этого вся эта пошлая музыка прикрывается «сверху» якобы, революционным текстом. Это опасное искусство. С ним должна быть непримиримая борьба, революционная, большевистская без примиренчества и жалости, ибо дело ведь идет о политике, о классовой борьбе. Приветствую ту борьбу, которую начала с изпманской музыкой Ассоциация пролетарских музыкантов и массовый музыкальный листок «За пролетарскую музыку». Всякий сознательный рабочий поддержит вас, товарищи, в этой борьбе.

В. П. Антонов-Саратовский. Председатель Уголовно-Судебной Коллегии Верховного Суда СССР,

Борьба, которую вы открыли против классово-враждебной пролетариату музыки, как нельзя более своевременна. В данную эпоху, когда в Союзе ССР, наряду с социалистическим строительством, культурной революцией, усиливается сопротивление классовых врагов пролетариата как в сфере социально-экономической, так и в сфере идеологической, вопрос о мобилизации всех отраслей искусства на борьбу с враждебными течениями становится чрезвычайно актуальным.

Одним из зловернейших методов борьбы враждебных пролетариату классов является внесение при посредстве музыки (и песни) упадочных настроений в психику трудовых слоев страны. Неверие в силу жизни, в ее творчество, неверие в общественную ценность коллективной работы и борьбы, в особенности в стране пролетарской диктатуры, неверие и неприятие социалистического строительства, неверие в ликвидацию классов и создание бесклассового общества, использование моментов усталости, колебаний, страданий в целях отрыва от здоровых пролетарских установок, призыв к смакованию небытия, смерти, выпячивание и смакование отмирающего быта, классовых предрассудков, религиозности, в особенности мистицизма, наркотизма, половой извращения и т. п.—вот дезорганизующее содержание методов борьбы врагов пролетариата, которые они применяют в сфере музыкального творчества и исполнения.

Чтобы обезвредить вышеуказанную отраву, художники музыки должны пересмотреть весь музыкальный материал прошлого и настоящего под углом зрения борьбы с направляемыми вредными

пролетарской общественности и ее творчеству. Все упадочное, все дезорганизующее общественную психику масс, должно быть отброшено даже в том случае, если эти произведения художественны; чем художественнее упадочное, враждебное нашим задачам произведение, тем решительнее оно должно быть отвергнуто. Нужно подвергнуть жесточайшей критике такие произведения, нужно выявить их социальную вредность, нужно отказываться с объяснением причин от их исполнения даже тогда (и в особенности тогда), когда такое произведение «заказывает» рабочее-крестьянская аудитория; нужно развернуть широкую пропаганду и агитацию в массах для разъяснения внутренней сущности таких произведений; наконец, нужно не останавливаться перед запрещением их в административном порядке.

Из этой установки вытекает и ответ на ваш вопрос. Я решительно против «изпманской музыки», хотя классово-враждебная музыка шире изпманской, я решительно против кабацкой цыганщины (другое дело этнографическая и подлинно-цыганская песня), я решительно против фокстротов, чарльстонов и т. п. музыкальных явлений, выросших в домах терпимости империалистического мира, на половой эксплуатации женщин трудовых слоев населения, я, наконец, решительно против той отвратительной музыкальной мешанины, которая подается у нас под наименованием «легкого жанра» и которая является продуктом того социального смердения, которое исходит от классовых врагов пролетариата в нашей стране, желающих пожить во-всю в течение кратких сроков, которые ей оставила их история.

Не следует, однако, давать повод думать, что мы против веселой, жизнерадостной, легкой шутильной музыки. Пролетарская музыка может и должна иметь не только «тяжелый», «серьезный жанр», но и свой «легкий жанр».

Приветствуя вашу борьбу, присоединяясь к ней, я бы хотел, чтобы вы, товарищи, оставались не только в плоскости общих рассуждений и общей критики, но открыли бы яростную атаку против конкретных произведений, носителей враждебных пролетариату установок.

К. Н. Игумнов. Профессор Моск. гос. консерватории.

Строительству музыкальной культуры необычайно препятствует развитие и распространение цыганско-фокстротного, т. н. «легкого жанра», по существу кабацкого и разлагающего психику слушателя. Поэтому борьба с этой вредной продукцией совершенно необходима. Следует, однако, при проведении в жизнь таких крутых мер, как запрещение печатания и исполнения легкого жанра, исключение его представителей из авторских обществ, опасаться ошибок. Для избежания их необходимо было бы с математической точностью определить понятие «легкий жанр». При недостаточной точности (а как трудно ее достигнуть!) можно впасть в заблуждение и подвергнуть ostracismu не только подлинный легкий жанр, но и принадлежащие перу больших мастеров произведения неглубокие по существу, но художественно-ценные и далекие от кабацкой пошлости.

Б. С. Шибывский. Ректор Моск. гос. консерватории.

Так называемый «легкий жанр» в музыке—один из наиболее опасных и живучих еще источников враждебной рабочему классу, нпзмнанской идеологии.

Всевозможные «цыганские» романсы, фокстроты, пишутся ли они на откровенно мешанский, иногда просто порнографический текст, или хитро маскируются «революционной» тематикой—неизменно обволакивают ядовитым дурианом психику рабочего, еще глубже чем алкоголь деморализуют его волю, притупляют классовое чутье.

Решительное изгнание «легкого жанра» я считаю одной из важнейших задач классовой борьбы на музыкальном фронте.

Всешло поддерживаю Ассоциацию пролетарских музыкантов в ее непримиримом, большевистском отношении к этому участку борьбы.

Тт. Комарь, Белбей, Тарнопольский—члены парткомитета Электрoзавода.

Так называемый «легкий жанр» с его разновидностями: цыганщиной, фокстротом и т. п. представляет собой в настоящее время реальную угрозу культурному росту рабочего класса.

Халтура и пошлятина проникают на эстраду клуба, захватывают собою досуг и быт рабочего. Как настроивает эта музыка. Куда она тянет рабочего:— в пьяную, к разнузданности, обезволивает его, как наркотом убивает здоровые созидательные силы рабочего, отвлекает его от насущных задач социалистического строительства. Между тем это обстоятельство недоучитывается широкой советской общественностью. Вот почему мы считаем обязательной вести решительную борьбу с этой «музыкальной» деятельностью, не способствующей, а вредящей делу социалистического строительства.

Необходимо вести систематическую работу по внедрению пролетарской и лучших образцов классической музыки в массы, развернуть беспощадную идеологическую борьбу на страницах печати против этой вредной деятельности, а также решительно воспрепятствовать изданию и исполнению в рабочей аудитории произведений «легкого жанра».

Мы считаем, что борьба, которую проводит Ассоциация пролетарских музыкантов в отношении «легкого жанра» целиком соответствует интересам культурной работы на наших фабриках и заводах.

Р. Пельше. Президиум ГАХНа, Комакадемия.

Ваш вопрос об отношении к фокстротно-цыганским элементам нашей музыкальной жизни весьма своевременен, т. к. проблемы оздоровления нашего музыкального строительства приобретают исключительное значение в дни реконструктивного периода.

Теоретическую и организационную активность группы фокстротчиков и цыганщиков, о которой уже сообщалось на страницах вашего журнала, уже рассматриваю, как одно из проявлений классово-враждебной идеологии, как попытку использовать всталость некоторых слоев нашего трудящегося населения для разлагающего, мешанско-нпзмнанского влияния на рабочий класс. Я считаю тем более вредной деятельность цыганско-фокстротных

композиторов, что они часто пытаются протаскивать свою вредную пошлость под маской «революционных» романсов и песен и этим издевательски опшляют действительно советские идеи.

Что же касается борьбы, проводимой с этими классово-враждебными явлениями вашей Ассоциацией, то я полностью ей сочувствую и к ней присоединяюсь. В продолжении всей моей работы на культурно-художественном фронте я всегда по мере сил и сам боролся с ними и буду бороться и в дальнейшем.

Л. Лукомский. Преподаватель Моск. гос. консерватории

Отношение ВАПМ к вопросу о так называемом «легком жанре» разделяю всецело. Сознание огромной роли искусства в создании нового социалистического быта и нового человека несомненно с прохладным и попустительским отношением к разлагающему влиянию «легкого жанра», особенно когда этот последний прикрывается революционностью.

Борьба с «легким жанром» не есть борьба с веселой здоровой и жизнерадостной песней, это не есть какой-то призм или академизм. «Легкий жанр» это преграда, которая задерживает рост участия широких рабочих масс в живом искусстве. Эта борьба должна, конечно, вестись не только путем ясно выраженного общественного мнения музыкантов, но и путем широкой музыкально-культурной работы в рабочих массах, путем создания и пропаганды новой, пролетарской музыки.

Нецело думать, что этот жанр при культурном росте масс сам собой исчезнет, как и нецело думать, что достаточно административного запрещения для борьбы с ним. Нужна долгая, энергичная и решительная борьба. Кампания за запрещение печатания и исполнения так называемого «легкого жанра» и борьба за оздоровление авторских обществ лишь начало борьбы. Нужна большая мобилизация всех музыкально-культурных сил.

Г. Коган. Действительный член ГАХНа, доцент Моск. гос. консерватории.

В ответ на поставленный вами в анкете порядок-вопрос об отношении моем к борьбе с «цыганско-фокстротным» направлением среди советских музыкантов, настоящим сообщаю вам мое мнение по этому вопросу.

Я полностью согласен с установкой т. Лебединского «Важнейшее звено нашей работы» (в № 5 вашего журнала), с письмом «Позорный документ» (в № 1 журнала за этот год), с напечатанным в том же номере заявлением группы композиторов и прочими аналогичными документами. Я считаю, что музыка так называемого «легкого жанра» расценивается как чуждая нам нпзмнанскую публику, на классово-враждебные нам свои общества. Но что еще важнее и еще вреднее—это то, что такая музыка есть вместе с тем одно из орудий разложения психики рабочего слушателя, воспитания и перевоспитания последнего в буржуазном духе. Наряду с религией, водкой и контр-революционной агитацией, музыка цыганско-фокстротного направления, заражая рабочего нездоровыми эмоциями,

играет далеко не последнюю роль в борьбе против социалистического переустройства общества. Поэтому сочинение и распространение такой музыки есть объективно (т. е. по своим результатам, если не всегда по намерениям) вредительство на музыкальном фронте.

Приветственную кампанию, поднятую против этого музыкального направления Ассоциацией пролетарских музыкантов. Считаю совершенно необходимым возможно скорейшее прекращение печатания и исполнения музыкальных произведений „легкого жанра“, а также очищение авторских обществ от представителей „цыганско-фокстротной“ группировки.

М. Скворцов, член ВКП. Ст. Невинномыска (Северный Кавказ).

Вопрос, поставленный Ассоциацией пролетарских музыкантов, о борьбе с нелегальной цыганско-фокстротной музыкой является вполне своевременным. Этот почин Москвы надо перенести и на провинцию, где еще по этому вопросу почти ничего не делается. К этой борьбе необходимо привлечь внимание всей рабочей общественности и профсоюзов, как к борьбе с классовым врагом в музыке. Необходимо доказать рабочей общественности важность овладения музыкально-идеологическим фронтом, который в руках классового врага может сыграть вредную роль, вызывая пассивные, уподобные настроения среди рабочего класса. Вопрос о запрещении печатания и исполнения таких произведений поставлен правильно. Но этого мало, наряду с проводимыми мероприятиями необходимо:

1) новые песни наших пролетарских композиторов сделать достоянием широких масс, и тем самым вытеснить чуждые нам песни путем организации ряда докладов, концертов в рабочих клубах, в красных уголках, на тему о вредности цыганско-фокстротной музыки и о музыке пролетарских композиторов;

2) обратить внимание союзных организаций на подбор в клубах близкий пролетариату кружководов и на проверку музыкальных программ, работающих кружков;

3) наладить на местах тесную связь музтехникумов с союзными организациями, клубами и предприятиями, в виде музшефства и руководства, музыкальной работой в клубах;

4) временно командировать в провинцию для проверки и налаживания музыкальной работы, классово-выдержанных, квалифицированных музыкантов;

5) в связи с надвигающимися летними отпусками дать задание всем членам Ассоциации пролетарских музыкантов, едущим в провинцию, связаться с местами, популяризировать произведения новых пролетарских композиторов, и проверить работу на местах.

Дмитрий Шостакович. Композитор.

Во-первых, самым энергичным образом приветственную борьбу, начатую „Пролетарским музыкантом“ с так называемым „легким жанром“ музыкального искусства.

Считаю лишним повторять мое резко-отрицательное отношение к вредительской деятельности господ Хайтов, Мессманов, Липатовых и иже с ними.

Предлагаю следующие меры борьбы с „легким жанром“:

1. Обратиться в органы, контролирующие издание и исполнение музыкальной продукции, Главлит и Главрепертком, с требованием издания соответствующего постановления, категорически запрещающего издание и исполнение „легкого жанра“.

2. Исключения из устава авторских обществ пункта, гласящего, что членами авторского общества может быть всякий, доказавший, что его произведения исполняются публично. В связи с этим поголовное исключение из числа членов авторских обществ композиторов, работающих в области „легкого жанра“.

3. В виду того, что „легкий жанр“ имеет чрезвычайно большое распространение в рабочих клубах, радио-передачах и т. д. и посему делает громадную вредности дело, отравляющее здоровое музыкальное сознание широких масс, радиолюбителей и членов рабочих клубов, повести в клубах и радиопередачах широкую работу, разъясняющую художественное убожество, вредность при слушании продукции „легкого жанра“ и, самое основное, классовую сущность легкого жанра.

4. Конечно, голым администрированием не уничтожишь легкого жанра, как стили. Поставщики музыкальной продукции вряд ли охотно сдадут свои позиции и тепленькие местечки в ряду получающих авторский гонорар. Они будут пробиваться наружу не только в виде цыганских романсов и откровенных фокстротов. Нет, они к цыганскому романсу припишут „стопроцентно идеологически-выдержанный“ текст. Они будут лезть из всех щелей с „Кирпичиками“, „Джон-Греем“—место Джон-Грей-ленди, Джон-Грей-шахтер (есть такой) и тому подобной макулатурой.

Благодаря этому, часто притупляется бдительность советской общественности, которая, не задумываясь, проглатывает музыкальную отраву с „идеологическим“ текстом.

Для борьбы с легким жанром, передовой музыкальной общественности нужно позвать себе на помощь партию, комсомол, профсоюзы, радио, клубный актив и музыкальное затейничество.

Лишь только вместе со всей советской общественностью проводя широкую разъяснительную работу о классово-идеологической сущности легкого жанра, удастся ликвидировать этот жанр.

Р. С. Считаю своей политической ошибкой разрешение, данное мною дирижеру Малько, на переложение моей инструментовки „Таити-Трота“, ибо „Таити-Трот“ (номер из балета „Золотой век“), исполняемый без соответствующего окружения, показывающего отношение автора к материалу, может создать ошибочное впечатление о том, что я являюсь сторонником „легкого жанра“. Соответствующее запрещение мною послано дирижеру Малько за границу 3 месяца тому назад.

Р. Глиэр. Композитор.

Считаю, что общественная кампания, поднятая за запрещение печатания и исполнения произведений так называемого „легкого жанра“, понимая под этим определением цыганско-фокстротные сочинения, является правильной.

ПРОЛЕТАРСКИЙ МУЗЫКАНТ

Музыканты и вредительство

Процесс вредительской организации «Промпартии» воплотил в широкие слои рабочего класса, крестьянства и советской интеллигенции. Музыкальный мир тоже не остался в стороне от процесса: выносятся многочисленные резолюции и протесты против вредительства, требующие применения самых жестких мер к вредителям и идеологам интервенции.

Однако, одними этими протестами и выступлениями участие музыкантов в борьбе с вредительством ограничиться, конечно, не может; нужно углубить вопрос, поставив его несколько проще и в то же время сложнее: нет ли вредительства в нашей музыкальной области и не могут ли музыканты-общественники, действительные советские специалисты, помочь выявить это вредительство, уничтожить его. Мы утверждаем, что идеологическое вредительство в области музыки существует ¹⁾. Если музыканты хотят помочь борьбе с вредительством, им нужно поднять свой голос и обратить внимание рабочего класса и партии на конкретные факты вредительства на музыкальном фронте.

Требование и организация массового распространения музыкального опиума — фокстротов и цыганщины, несмотря на сознание всего вреда, который наносится миллионам этой литературой, — явное и самое гнусное вредительство. Объективным содействием вредительству является примиренчество к этому жанру, сведение всей проблемы к необходимости нашему издательству или Музтресту «заработать» на массовой продаже фокстрота и цыганщины.

Точно так же, как в свое время ставили ставку на медленное перерождение советской власти и коммунистической партии, которое в конечном счете приведет к отпаду от курса на мировую революцию, — точно так же и в мелких вопросах, и, в частности, в вопросах музыкальной политики нас усиленно толкают на путь торговли идеологией. «На буржуазную идеологию в области музыки есть спрос, следовательно нужно производить ее и торговать ею» — говорят нам вредители на музыкальном фронте и их правооппортунистические пособники.

Не мало глубоко ненормальных фактов существовало по линии издательской. Здесь тоже торговали фокстротной и церковной идеологией, зарабатывая на отравлении мозгов рабочих и крестьян «священными песнопениями». Вре-

¹⁾ Надо сказать, однако, что иногда вредительство пытаются искать совсем не там, где оно действительно существует. На одном заседании г. Мейерхольд напр. указал, как на факт вредительства, на то, что композиторы не пишут произведений для органа большого вала Консерватории, в результате чего он стоит без употребления.

ДОВЕСТИ ДО КОНЦА БОРЬБУ С НЭПМАНСКОЙ МУЗЫКОЙ

Приложение № 1

ПОЗОРНЫЙ ДОКУМЕНТ

(Письмо в редакцию журнала „Пролетарский музыкант“)

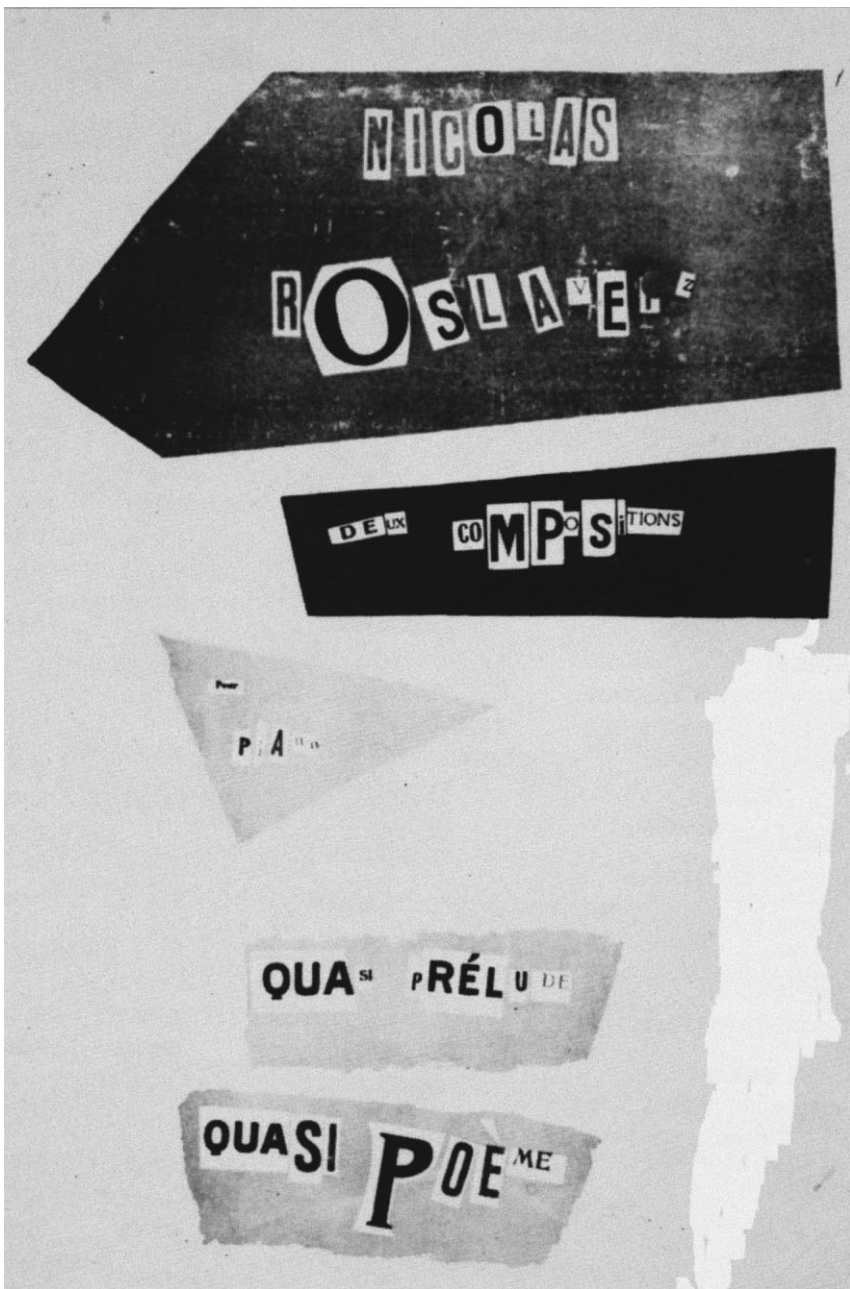
7/II 1930 г. состоялось заседание расширенного пленума бюро композиторских секций Драмсоюза и Модпика¹⁾. Одним из вопросов этого заседания было заслушивание заявления гр. Н. Рославца в объединенное бюро композиторских секций Драмсоюза и Модпика, с просьбой и требованием расследовать его „дело“. „Дело“ это заключается в том, что во время чистки аппарата Главискусства „враги“ Н. Рославца выдвинули против него ряд обвинений, главными из которых являются следующие:

а) Будучи полнотредактором Гаавреперткома, он потворствовала авторам „фокстротчины“ и „дыганщины“; б) гр. Рославец проводил в своей политике затирание произведений пролетарских композиторов; в) покровительствовала Ассоциации московских авторов („АМА“), являющейся „аже-кооперативом“, „частной лавочкой“ гр. Переселенцева (ныне посаженного за свои „делашки“ на 4 года); г) работая в Театро-кино-печати, помогал „АМА“, т. е. частично „саяться“ с Театро-кино-печатью; д) напечатал в „АМА“

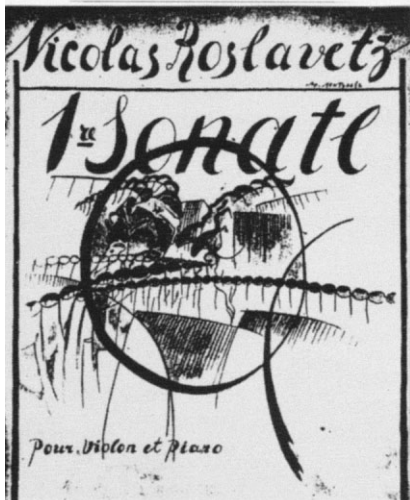
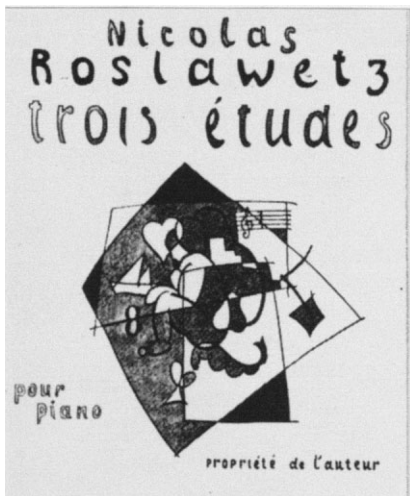
¹⁾ Композиторские секции перечисленных обществ объединяют всех композиторов, произведения которых публично исполняются. Через эти секции происходит распределение между композиторами сумм, полученных путем отчисления известного процента от прибыли различных концертов и театров, в которых исполняется музыка этих композиторов.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА



Обложка «Deux compositions» Н. А. Рославца, оформленная Давидом Бурлюком.



Четыре обложки, оформленные Аристархом Лентуловым.

Nikolai Roslawez
В ЧАСЫ
НОВОЛУНИЯ

V ČACY NOVOLUNIJA

In den Stunden des Neumonds

In the Hours of the New Moon

Symphonische Dichtung für Orchester

Symphonic Poem for Orchestra

Ergänzt und herausgegeben von /

Reconstructed and edited by

Marina Lobanowa

Dirigier- und Studienpartitur

ED 8107

Uraufführung:

14. Juni 1990 in Saarbrücken

Rundfunk-Sinfonie-Orchester Saarbrücken

Dirigent: Heinz Holliger

First performance:

June 14, 1990 in Saarbrücken

Rundfunk-Sinfonie-Orchester Saarbrücken

Conductor: Heinz Holliger



SCHOTT

Mainz · London · Madrid · New York · Paris · Tokyo · Toronto

Партитура симфонической поэмы Н. А. Рославца «В часы Новолуния» (Schott Musik International)

**Лобанова Марина Николаевна
Николай Андреевич Рославец
и культура его времени**

Корректоры: Е.А. Погорелая, И.И. Ремезова
Макет Ю.В. Балабанов

По издательским вопросам обращаться:
«Центр гуманитарных инициатив»
e-mail: unikniga@yandex.ru, unibook@mail.ru.
Руководитель центра Соснов П.В.

ООО «Петроглиф»
193171, г. Санкт-Петербург, Фарфоровская ул., д.18, к.1
тел.\факс +7 (812) 5600598,
e-mail: spb@petroglyph.ru

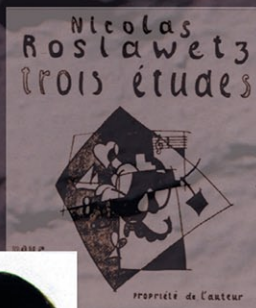
Комплектование библиотек, оптовая продажа в Санкт-Петербурге

ООО «Университетская книга-СПб»
Тел. (812)640-08-71, e-mail: uknigal@westcall.net
в Москве ООО «Университетская книга-СПб»
Тел. (495)915-32-84, e-mail: ukniga-m@libfl.ru

Розничная продажа в Санкт-Петербурге:
магазин «Книжный окоп»
В.О., Тучков пер., 11. Тел.: (812)323-85-84

Розничная продажа в Москве:
www.notabene.ru (495) 745-15-36

Подписано в печать 05.09.2011
Гарнитура NewtonТТ. Формат 60x90^{1/16}. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 24. Уч.-изд. л. 26
Тираж 1000 экз. Заказ № 403



Николай
Андреевич
Рославец
и культура
его времени

