

Иосиф Райскин¹

СЛОМАННЫЕ КРЫЛЬЯ. ПРЕРВАННЫЙ ПОЛЁТ

*Судьба русского
музыкального авангарда:
Николай Рославец (1881–1944)
и Артур Лурье (1892–1966)*

Культурная Россия в конце XIX и в первые десятилетия XX века была бурлящим котлом, в котором возникли новейшие течения во всех сферах искусств, рождались дерзкие художественные прозрения. Известный немецкий исследователь Детлеф Гойови без колебаний признаёт Россию одной из ведущих ролей в мировом музыкальном процессе в XX веке: «Россия не была больше страной, которая только принимала культурные влияния. Она не только шла впереди, и влияния исходили от неё»². В предисловии к переведённой на русский язык монографии о русском музыкальном творчестве Детлеф Гойови пишет: «Даже когда при ликвидации культуры личности Сталина были реабилитированы многие писатели и композиторы и в СССР вновь стало возможно говорить о значительных творческих нововведениях первых десятилетий XX века, и наиболее смелые из русских композиторов того времени продолжали пребывать в оплоте и забвении»³. И если имена русских поэтов и художников-авангардистов сегодня общеизвестны, то судьба русского музыкального авангарда лишь поверхностно привлекла внимание исследователей.

В советской России музыкальный авангард (за исключением нескольких первых послереволюционных лет, когда он пользовался официальной поддержкой) подвергся постоянным гонениям.

¹ Райскин Иосиф Генрихович — музыковед, историк музыки, музыкальный критик, главный редактор газеты «Муриинский телеграф», председатель секции критики и музыковедения Союза композиторов Санкт-Петербурга. Автор статей, рецензий, обзоров в журналы и газеты, нотаций и буклетов к концертам и спектаклям, к гримплатинкам и компакт-дискам. Автор-составитель сборников «Гурлиинские чтения», «Жизнь религии в музыке», вып. 1–5, редактор отдела музыки и искусств в Русском Гуманитарном Словаре (РГС) в 3-х томах и др. Живёт в Санкт-Петербурге.

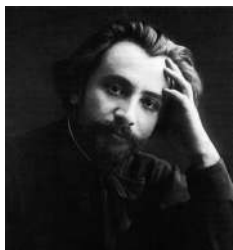
² Gojowy D. Die transmentale Sprache der Neuen Musik // Musik-Konzepte. 1983. N 31–32, S. 131.

³ Д. Гойови. Новая советская музыка 20-х годов. М. 2006. С. 17.

Имен Никол я Росл вц и Алекс ндр Мосолов , Артур Лурье и Ефим Голышев , Ив н Вышнегр дского и Никол я Обухов едв только выходят из плен з бвения, их музык только н чин - ет свой путь к слуш телю. С опозд нием от полувек до столетия!

* * *

«Я вам говорю прямо, этой системы хватит на 200 лет. Возможности совершенно необозримы»



Никол й Росл вец

Никол й Андреевич Росл вец родился 5 янв ря 1881 год в селе Душ тине бывшей Черниговской губернии н стыке России, Укр ины и Белоруссии. Композитор с м н -

пис л сж тый втобиогр фический очерк⁴. «Происхожу из коренной крестьянской семьи... Лет с 7–8-ми проявились мои музыкальные способности, очевидно под влиянием дяди, деревенского скрипч -с моучки: я т кже полюбил скрипку и выучился игр ть н ней... По оконч нии Музык льных кл ссов в Курске, в возр сте 21-го год , я порв л с семьёй и службой, чтобы поступить в Московскую консерв торию, которую и окончил в 1912 году по двум специ льностям: скрипке у И.В. Гржим ли и теории композиции у А.А. Ильинского и С.Н. В силенко. З экз мен ционную р боту оперу-к нт ту “Небо и Земля” (по Б йрону) я получил большую серебряную мед ль... Те зн ния и те технические н выки, которые д л консерв тория, ник к не годились для целей выр же-ния моего внутреннего “я”, грезившего о новых, неслых нных ещё звуковых мир х. Весной 1913 год я оконч тельно н шёл свою индивиду льную технику. Моё музык льное созн ние шло по пути н щупыв ния неких с мостоятельных звуковых комплексов, своего род “синтетических ккордов”.

Эти “синтет ккорды” призв ны были взять н себя в общеко-нструктивном пл не композиции не только внешнюю, звукокр соч-ную роль, но и внутреннюю роль з местителей тон льности. И дей-ствительно, хотя во всех моих сочинениях, н пис нных до сего дня, принцип кл ссической тон льности целиком отсутствует, но “тон льность”, к к понятие г рмонического единств , непременно существует и проявляется в виде упомянутых “синтет ккордов”, предст вляющих собою “основные” звуч ния, вертикально и го-ризонт льно р звёрнутые в пл не 12-ступенной хром тической

⁴ Ник.А. Росл вец «О себе и своём творчестве»/ Современн я музык , 1924. № 5, С. 132–138.

склы по особым принципам голосоведения, логические законы которых мне также удалось найти... В результате всего у меня, приблизительно к концу 1919 года, явилось уже полное осознание всех вышеуказанных элементов в качестве «новой системы организации звуков». Эта система, по моему мнению, призвана заменить собою окончательно нами изжитую старую классическую систему... Я предвижу, конечно, неизбежность сращения моих принципов и методов творчества с принципами и методами Скрябина («послепрометеевского» период) и Шёнберга...».

В своё время Арнольд Шёнберг, репрезентируя додекафонию, обещал немецкой музыке первенство в ближайшие 100 лет. Не обидно ли нынче россиянам из нашего соотечественника Николая Рославца, верившего в то, что возможностей его композиторской системы «хватит на 200 лет»? Неужто, по-прежнему, прав Александр Сергеевич Пушкин: «Мы ленивы и нелюбопытны»?

Рославец, один из первых сформулировавший и претворивший на практике принципы серийной техники композиции, считал себя «новатором-демократом». В статьях и рецензиях он с симпатией отзывался о произведениях «нововенцев». Так, музыке Веберна, «прекрасного, тонкого и вдумчивого художника» он называл «источником истинного удовольствия», Шёнберг тестировал «выразителя новой красоты». В сочинениях своего Рославца, несмотря на радикализм словесных манифестов и теоретических концепций, «новаторская славина» сливается со «старой».

Это отлично иллюстрирует Третий струнный квартет (1920) — шедевр Рославца. Открывающая квартет тем ВАСН, вопреки своему величественному «органному» стусу, врывается экспрессивно подчёркнутыми акцентированными четвертями. Скандированный ритм темы сохраняется на протяжении всего квартета. Главной теме контрастирует певучая побочная тема, точнее комплекс лирических мелодий, образующих побочную пьесу. Обе пьесы сонатного allegro, словно увитые гирляндами подголосков, льются сплошным, с первого взгляда, нерасчленённым потоком — но это обманчивое впечатление: перед нами мистерски и даже педантично выстроенная сонатная форма. Однозначность «конструкции» квартета, тем не менее, как и микротематизм рельефных звуковых ячеек, — восходят, очевидно, к поздним сонатам Скрябина. А «поющая» полифонизированная фуга, фугированное проведение тем в рэбротке подчёркивают неслучайность выбора музыкального имени ВАСН в качестве лейтмотива сочинения. В кодебховская «мономим» обретает тревожную, вопрошающую интонацию...

К 1917 году Россл вец — втор уже довольно многих, преимущественно к мерных сочинений: Первого струнного кв ртет (1913), «Ноктюрен » для рфы, гобоя, 2-х льтов и виолончели (1913), скрипичной (1913) и двух фортепи нных сон т (1914, 1916), вок льных циклов... После революции он продолж л созд в ть произведения в русле н йденной им техники композиции: вок льный цикл «Пл менный круг» (1920), Третий кв ртет (1920), Пять прелюдий для фортепи но (1921–1922), Вторую сон ту для виолончели и фортепи но (1924), Первый скрипичный концерт (1925), симфонические поэмы «Человек и море» (по Бодлеру, 1921) и «Конец свет » (по Л ф ргу, 1922).

В 1917–18 гг. Россл вец — директор музык льной школы и одновременно председ тель Совет депутат ов в Ельце. В 1919-м возгл вляет пр вление Московского отделения Всероссийского объединения р ботников искусств. В 1921–23 гг. профессор Россл вец — ректор музык льного институт в Х рькове, в 1923–30 гг. — ред ктор Гл вного реперту рного комитет и Госуд рственного музык льного изд тельств , препод в тель Московского музык льного политехникум , ктивный деятель Ассоци -ции современной музыки (АСМ). В 1924 году Россл вец н зн ч ет ся гл вным ред ктором журн л «Музык льн я культур ».

Появляются в его творчестве и вдохновлённые революцией обр зцы «монумент льной проп г нды — к нт т «Октябрь» (1927), м ссовые песни, гит ционные «песни-пл к ты», одноч стн я поэм для хор и оркестр «Комсомолия» (1928). В последнем сочинении «композитор отд ёт д нь мет физическим, мистико-утопическим концепциям в нг рд , н следующим скрябинскую тр дицию». З метим, что у Россл вц «Комсомолия — это не столько обр з конкретной общественной орг низ -ции (ВЛКСМ), сколько обр з будущего, д лёкой чудесной стр ны, вечно молодой и прекр сной»⁵. Несмотря н это, с середины 20-х годов Россл вец подверг ется резкой дем гогической критике со стороны Пролеткульт и Российской Ассоци ции Пролет рских Музык нтов (РАМП). Его творчество объявляют «продуктом гниения буржу зного обществ ». С конц 1920-х усилив ется тр вля композитор , з крив ется журн л «Музык льн я культур ». Россл вец ещё н ходит силы протестов ть: обр щение к вышестоящему чиновнику он просит р ссм трив ть к к «крик н болевшей души культурного р ботник , с уж сом н блюд ющего то,

⁵ И. Воробьёв. Соцре листический «большой стиль» в советской музыке. СПб., 2013. С. 299.

что творится кругом...». Спустя несколько лет композитор будет вынужден писать покаянные письма, отречься от самого себя.

Н короткое время (1931–33 гг.) спение приходит из Узбекистана: в Ташкенте в Узбекском музыкальном театре РАПМ «Ташкентский узник» — окончив себя в письмах к жене — создаёт первый в истории национальной музыки балет «Пашт» («Хлопок»), в котором претворяет национальный мелос в привычных европейских формах. В 1933 году Рославцев возвращается в Москву; он вновь преподаёт в Музыкальном политехникуме и на курсе военных капельмейстеров, вынужден соглашаться на любую работу: от редактора дирижёра... руководителя Цыганского ансамбля. Он пишет Кеммерную симфонию (1934), Второй скрипичный концерт (1936).

Но в это же самое время становится «большой террор» достигнет апогея. В большой крестьянской семье Рославцев были репрессированы трое родственников. В 1937 году, опасаюсь обысков, родственники композитора уничтожают переданный им хранение ещё десять лет назад чемодан с рукописями его ранних сочинений. Судьба немилосердна к Рославцеву. В 1939 году его репривет по лич. С трудом оправившись от инсульта, он продолжает сочинять: «Легенда» для скрипки и фортепиано (1940), Пятый струнный квартет (1941), 24 прелюдии для скрипки и фортепиано (1941–42) — последние произведения мастера.

Скончался Н.А. Рославцев 23 августа 1944 года в Москве, на 64-м году жизни. Его архив сохранился небрежно, многие документы и рукописи погибли. Могил композитора долгие годы пребывал в пустыни. Сломленный человек, сломанные крылья — по отношению к талантливейшему музыканту, достойному стоять наравне с крупнейшими мастерами XX века, это не поэтически ямет фор, горькая проза жизни.

* * *

«Музыка... Служит ли она убежищем для души? Это космический закон, борющийся с хаосом, косностью... Это новый орфизм — музыкальная религия».

Артур Лурье

Артур Винцент Лурье (настоящее имя — Нум Израилович Лурье, 1892–1966) родился в местечке Пропойск Могилевской губернии (ныне Славгород) в семье инженера Израиля Хаскевича Лурья и его жены Анны Яковлевны. Первые



Артур Лурье. Портрет кисти Л. Бруни

музыкальные впечатления детства связаны с сонатами Бетховен, пьесами Шопен, Шуберт, Шуман в исполнении матери. Ей же будущий композитор обязан не только музыкальными уроками музыки. В 1899 году семья переехала в Одессу, где мальчик отдал в коммерческое училище. По его окончании в 1909 году Лурье поступил в Петербургскую консерваторию, где вместе с ним играли фортепиано в классе у В.Н. Дроздов и М.Н. Бариновой. Сначала в 1910 году стал вольнослушателем философского факультета Петербургского университета, одновременно посещая частные уроки теории и композиции у А.К. Глазунова. В 1912 году, как и мать, принял католичество и взял себе имя Артур (в честь Шопенгауэра) Винцент (в честь Вилли Гог) Лурье, но в быту его чаще звали Артуром Сергеевичем.

Вскоре Лурье оставил консерваторию: новаторство его опытов вступало в противоречие с каноническими традициями. Ранниеopusы Лурье — фортепианные прелюдии, марши, вокальный цикл на стихи Верлен, относящиеся к 1908–12 гг. — открыли пристальный интерес вторичному творчеству Скрябин и Дебюсси. Но уже в 1913 году Лурье выступил с «Прелюдом для рояля высшего хроматизма» (op. 12, № 2), а в 1915 году в статье «К музыке высшего хроматизма» выдвинул свою «ультрахроматическую систему», обосновав теорию четвертитонового расширения традиционной звуковой шкалы, предлагая оригинальную нотацию четвертитонов.

В одном из докладов той поры Лурье призывал к «преодолению импрессионизма», к поиску некоего «синтетического примитива». Тезисы Лурье перекликаются с не вполне логичными тенденциями в живописи тех лет, превосходящие по радикальности импрессионизм во французской музыке (Эрик Сати и «Шестёрка»). Фортепианный цикл «Формы в воздухе» (1915), посвящённый композитором Пикассо, обнаруживает близкое родство с ранними экспрессионистскими пьесами Шёнберга. Если Рославельский «русский путь к серийности», то Лурье шёл к двум типам титоновой техники композиции через «ультрахроматику», через расширение тематического «свободного тональности». «Формы в воздухе» — лишь музыкальной логикой живописи кубистов.

В 1912–14 гг. Артур Лурье — за всё время знаменитого артистического кафе «Бродячая собака». В круг его общения входили Велимир Хлебников, Владимир Маяковский, братья Давид, Владимир и Николай Бурлюки, Алексей Кручёных, Пётр Митурич... Он знакомится с Владимиром Телиным, Георгием Якуловым, Бенедиктом Лившицем, Леонидом Андреевым, встречается с Рихардом Штраусом и Томасо Мадригалетти.

Тогда же у Артура Лурье завязался роман с Анной Ахматовой. В 1914 году Лурье пишет вокальный цикл «Чётки» и стихи Ахматовой; в свою очередь Ахматова посвятила «целую Давиду» — так он его нежно называл — несколько стихотворений. Артур играл Анне её любимую «Чокону» Баха. Много лет спустя, оказавшись в Америке, Лурье звонил Ахматову приехать к нему, но письма эти остались без ответа.

В артистических клубах и кружках петербургских футуристов Лурье выдвигается на роль музыкального идеолога. Неудивительно, что вскоре после Октябрьского переворота в рамках просвещения Анатольевич Лунинский поручил 25-летнему композитору ответственную пост руководителя Музыкального Отдела (МУЗО) Наркомпроса. В короткое время — несколько лет — новоявленная власть предпочла опереться в культурной политике на левые круги художественной интеллигенции. На призыв большевиков откликнулись В. Маяковский и А. Блок, М. Шолохов и К. М. Левич, В. Тетлин и Д. Штеренберг, М. Гнесин и Б. Яворский, Н. Рославель и А. Лурье... Откликнулись, искренне желая принести пользу народу, ради которого, как им казалось, зрительно переустройство «старого мира». Позднее добились страшные годы «военного коммунизма», смерть Блока, расстрел Н. Гумилёва и многие другие «заслуги» новой власти перед русской культурой, чтобы не ступило отрезвление. В ноябре 1921 года Лурье, уже смещённый с должности «музыкального комиссара», с горечью сетовал в докладе на заседании Вольной философской ассоциации на «всё более сгущающийся сумрак русской действительности». «Мы пребываем в безысходности, безмузыкальности, в духовно опустошённом пространстве, — говорил он, — мы лишь соучастуем в “тлении углей”, оставшихся от испепелённой русской культуры». В свете подобных выводов нетрудно понять, почему бывший «большевистский комиссар», оказавшись в качестве научного сотрудника Института истории искусств в служебной командировке в Берлине, летом 1922 года стал «невозвращенцем».

В марте 1923 года Лурье перебрался в Париж, откуда в 1941 году, спасаясь от оккупировавших Францию гитлеровцев, уезжает в США. Здесь он получает в 1947 году американское гражданство, здесь вблизи Нью-Йорка (в Принстоне) он скончался 12 октября 1966 года, забывший и у себя на родине, и в эмиграции.

В письме 1963 года Лурье написал Ахматовой («моей дорогой Аннушке»): «Моя “слава” тоже 20 лет лежит в кувале, то есть с тех пор, как я приехал в эту страну... Написал я громадную оперу “Архангел Петр Великого” и посвятил её памяти летрей и оч-

гов. Это п мятник русской культуре, русскому н роду и русской истории. Вот уже дв год , к к я безуспешно ст р юсь провести её н сцену. Здесь никому ничего не нужно, и путь для иностр нцев з крыт. Всё это ты предвидел уже 40 лет н з д: “Польнью п хнет хлеб чужой”... В П риже я н пис л “Пир во время чумы”, оперу-б лет, который был принят Опер перед с мой войной, но не был исполнен н сцене полностью, только в отрывк х. А во-обще я живу в полной пустоте, к к тень. Все твои фотогр фии глядят н меня весь день. Обним ю и целую тебя нежно. Береги себя. Жду от тебя вестей...».

Ещё в петербургский период стиль Лурье и его музык льный язык, к к уже отмеч лось, претерпев ют эволюцию — от постскрябинских томлений, от изыск нных и пряных идиом импрессионизм к ясности и брут льности нового «в рв рств ». С одной стороны, это было ответом н вызов времени, н м нифесты футуристов, к которым Лурье примкнул. С другой стороны, — уже в советские времен — отвеч ло н пр вленности просветительской деятельности Лурье н посту руководителя МУЗО. В 1918 году появляются «Двен дц ть хоров» н тексты из поэмы Блок «Двен дц ть», «Н ш м рш» — «музык льный пл к т» н стихи М яковского.

С энтузи змом встретил Лурье поворот Стр винского к музык льным форм м б рокко и кл ссицизм . Он видел в неокл ссицизме выход «из тупик , в который поп л музык льный модерн (...) отход н з д — для стремительного прыжк вперед». Дружб и сотрудничество со Стр винским в П риже в 20-е -30-е гг., прерв вшиеся из-з нелепой ссоры, способствов ли оконч тельной крист ллиз ции у Лурье неокл ссических пристр стий. И, если в «Первом струнном кв ртете» (1921) композитор ещё отд ёт д нь тон льным блужд ниям и неистовой экспрессии, то уже во «Втором кв ртете» (1923) и в «Дуэте» для скрипки и льт (1929) торжествует «игровое» н ч ло. Лурье сочет ет суровый скетизм б рочных тем с ироническими ллюзиями, цит т ми и кв зици-т т ми — вплоть до уличных песен, вроде зн менитого русского «Эх, яблочко...».

Третий кв ртет — «Сюит для струнного кв ртет » (1924) и в с мом деле н помин ет ст ринную т нцев льную сюиту. Prelude обыгрыв ет простые крестьянские плясовые н игрыши, повторяющиеся с к ким-то тупов тым упрямством. Choral выдерж н в х р ктере медленного т нц -шествия — с р б нды. Нумне воскреш ет н ивное бл гочестивое пение прихож н в церкви. А з ключительный Marche funebre (Тр урный м рш) своей не-ожид нной трёхдольностью рожд ет обр зы скорее печ льные,

нежели скорбные. Словно перед слушателями проплывет медленный Valse triste (Грустный вальс), не трогая процессию.

Нынешний 33 год спустя Concerto da camera (1947) для скрипки и камерного оркестра (или струнного квартета) в шести частях демонстрирует не только устойчивость неоклассических моделей в творчестве Лурье, но и существенное расширение территории музыки в стиле «ретро». Здесь Лурье опережает своё время и даже решается на «воспоминание о будущем».

Вступление (Entrata) — развернутое кденное сольное — быстро эволюционирует от барочных интонаций в сторону романтической виртуозности в духе композиторов Пигуни или даже этюдов Эрнста вроде «Последней розы мая». В заключительном Эпизоде Лурье «предчувствует» характерные обороты и стиль Пьяцоллы задолго до того, как тот великий аргентинец извоит филармонические злы всего мира. А промежуточные части Концерта — сюиты — полняют этот сплошной стилизованный спектр шириной в четыре столетия. Ария bel canto оттеняется классиком скерцозных мелодических фигур интонаций, церемонными формулами менуэтов и гавот. В Интермеццо печальная песнь труб дур обвита прихотливо «изогнутыми» вопросительными интонациями, принудительными, конечно же, XX века. Финал — стремительно пронесшийся, весь какой-то «несимметричный» вальс. В Серенаде объектом пародирования (впрочем, не злого, любовного) становятся и «низкие» репертуарные напевы, и «высокий» венский салон Фрица Крейсlera.

Перед нами веки (пусть и не все!) пути, проделанного музыкой за три четверти века: от неоклассики до постмодерна. Перед нами не случайная цепь коллажей, хорошо продуманная (или углубленная блистательной интуицией?) тем же «полистилистиком», что торжествует в музыке последней четверти XX века. (Н помню, Concerto da camera датируется 1947-м годом!).

Что же осталось склеить в заключение? Что больше всего следя Артур Лурье, включающий около 100 опусов — среди них две оперы, две симфонии, кантаты, оратории, инструментальные концерты, хоры, вокальные циклы, камерные ансамбли, так же статьи, рецензии, мемуары, — всё ещё ждёт встречи со слушателем, с читателем. Что уж изгнанник, не находящего отклика в чужбине, пишущего «в стол», не много слышит судьбы духовного узника. Что прерванный полёт, увы, стоит сломанных крыльев! Что, наконец, русский музыкальный вояжд — неведомая Атлантида — будем надеяться, постепенно откроется миру.