

АЛЕКСАНДР БЕЛОНЕНКО
директор Свиридовского института

ШОСТАКОВИЧ И СВИРИДОВ: К ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

РАПМ ОБЪЯВЛЯЕТ БОРЬБУ С “ФОКСТРОТЩИНОЙ”

Борьба с “нэпманской” музыкой была, что называется, востребована, она проходила в период свёртывания нэпа. Но пролетарские музыканты преследовали ещё и свои собственные цели. Во-первых, им необходимо было пропагандировать и распространять свою песенную продукцию. Во-вторых, им удалось узнать, что с АМА сотрудничает, и отнюдь не бескорыстно, человек, с которым они вели борьбу, что называется, не на жизнь, а на смерть.

Первым начало борьбы с “лёгким жанром” объявил неумолимый Лев Лебединский. В пятом номере журнала “Пролетарский музыкант” за 1929 год он публикует статью “Важнейшее звено нашей работы”¹. Описав свои впечатления о положении дел с “лёгкой музыкой” по разным городам Советского Союза, а также факты отнюдь не бескорыстного её продвижения со стороны чиновников разных уровней, он в резюмирующей части своей статьи приходит к следующим выводам: “Нужно добиться коренного пересмотра и изменения нашей политики в отношении издания и исполнения “лёгкого жанра”. <...> Нужно добиться пересмотра работников по музыкальной линии в репертуарных комитетах и в Гублитах, этих важнейших в нашей области рычагах пролетарской диктатуры. <...> Мы считаем необходимым пересмотр работников по музыкальной линии, безусловное запрещение исполнения и, уж конечно, издания цыганщины (хотя бы даже и “революционной”) и фокстротов”².

И тут же, ссылаясь на факты, указывает на связь работников учреждений культуры не только с композиторами-“частниками”. Как он пишет, “для нас совершенно очевидно, что в целом ряде случаев, когда явно бросающаяся в глаза пошлость, порнография, бульварщина разрешалась к исполнению, а иногда даже издавалась, мы имели преступный блок ряда работников с “нэпмановскими” композиторами и исполнителями, связь с нашим музыкальным “частником”, подобную той, которая имела в Астрахани, в Тульском Окружном финотделе и т. д.”³.

Кампания этой борьбы была продолжена в журнале “Пролетарский музыкант”, в других газетах и журналах. Лев Лебединский выступает, помимо своего журнала, в других СМИ, выступает с докладами. На Всесоюзной музыкально-ведческой конференции этот вопрос подымался в докладе инспектора

Продолжение. Начало в №1,5,6 за 2016 год, №6,8 за 2017 год, №2 за 2018 год, №1,5,6,7,8,10-12 за 2019 год и №3 за 2022 год.

по театрам рабочей молодёжи И. Чичерова “О массовой песне”⁴. В листке “За пролетарскую музыку” публикуется отредактированная стенограмма доклада Лебединского о массовой песне на производственном поэтическом совещании РАПП⁵.

Историк музыки Е. М. Браудо, инспектор по музыке Раздела театра, музыки и кино в Главискусстве, написал впечатляющую статью, в которой показал репертуар, продающийся за границу под маркой “лучшие образцы музыки СССР”, как то: “Кошечка-фокстрот”, “Лю-лю-фокстрот”, “Альпийский фокстрот”, “Гонолульский мёд”, “Вау-вау-фокстрот”, “Розита танго”, “Гавайский блюз” в исполнении Тамары Церетели, Вани Козловского, Теа-джаз под управлением Л. Утёсова, АМА-джаза под управлением А. Цфасмана, ансамбля цыганских песен В. Кручинина, трио гармонистов “Бис”, исполнителя на гавайской гитаре Джона Даниера и пр.⁶.

Кампания по борьбе с “нэпманской” музыкой была продолжена и при Феликсе Конне, пришедшем после Раскольниковца в Главискусство в начале 1930 года⁷.

В третьем номере журнала “Пролетарский музыкант” была помещена “Анкета о “лёгком жанре”. В анкете было два вопроса. Первый касался отношения к борьбе ВАПМ с “нэпманскими”, цыганско-фокстротными группировками музыкантов, а второй – об отношении к общественной кампании за запрещение печатания и исполнения так называемого “лёгкого жанра”, а также к кампании за очищение авторских обществ от непрофессиональных творцов этого жанра.

Среди откликов на эту анкету на первом месте помещён ответ Ф. Кона, новоиспечённого председателя Совета по делам искусства и литературы (Главискусства). Старый партработник, при царизме сидевший в тюрьме, побывавший в ссылках, в молодости успевший познакомиться с И. С. Тургеневым, Феликс Кон отвечал с партийной прямоотой: “Я считаю необходимым 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”⁸.

И в конце добавил, что он, конечно, положительно относится к начатой журналом кампании, высказав пожелание: “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”⁹.

В полном согласии со своим начальником высказался директор Московской консерватории Б. Пшибышевский. “Так называемый “лёгкий жанр” в музыке – один из наиболее опасных и живучих ещё источников враждебной рабочей классу, “нэпманской” идеологии. Всевозможные “цыганские” романсы, фокстроты, пишутся ли они на откровенно мещанский, иногда просто порнографический текст, или хитро маскируются “революционной” тематикой, неизменно обволакивают ядовитым дурманом психику рабочего, ещё глубже, чем алкоголь, деморализуют его волю, притупляют классовое чутьё, – прозорливо заметил автор работ о Бетховене. – Решительное изгнание “лёгкого жанра” я считаю одной из важнейших задач классовой борьбы на музыкальном фронте”¹⁰. И в конце, так же как и Кон, подтвердил: “Всецело поддерживаю Ассоциацию пролетарских музыкантов в её непримиримом, большевистском отношении к этому участку борьбы”¹¹.

На анкету откликнулись и прислали свои отзывы люди разных профессий: и рабочие с завода АМО, и видный юрист, председатель Уголовно-Судебной коллегии Верховного суда СССР В. П. Антонов-Саратовский, шахтёр с Донбасса, видные музыканты, представители Московской государственной консерватории, профессора К. Н. Игумнов и Г. Нейгауз¹², музыковед, доцент Г. Коган и преподаватель, пианист Л. Лукомский, певец Анатолий Доливо. Выступил заведующий отделом массового искусства, цирка и эстрады Главискусства Р. Пельше (от лица Комкадемии). Все единодушно одобряли начатую кампанию борьбы с “нэпманской” музыкой и поддерживали в этой борьбе ВАПМ.

Пианист и музыковед Г. Коган, разработавший и читавший в Московской консерватории курс истории и теории пианизма, добавил перца, предъявив авторам песенок “Кирпичики”, “Шахта № 3”, “Вау-вау-фокстрота” и танго “Розита” чисто политическое обвинение. Как он заметил, “наряду с религией, водкой и контрреволюционной агитацией музыка цыганско-фокстротного направления, заражая рабочего нездоровыми эмоциями, играет далеко не последнюю роль в борьбе против социалистического переустройства общества”¹³.

Это уже явно тянуло на небезызвестную 58 статью УК РСФСР. Отсюда уже совсем недалеко до ареста и осуждения того же автора популярных русских эстрадных романсов композитора Б. Прозоровского в 1930 году. И не только его.

Среди композиторов на анкету откликнулся Д. Д. Шостакович. Как это ни покажется странным, но его ответ просто пышет какой-то “революционной” решимостью в расправе с “лёгким жанром”. Он предлагал обратиться к Главлиту и Главреперткому с требованием выпуска соответствующего постановления, категорически запрещающего издание и исполнение “лёгкого жанра”. Мало того. Он требовал поголовного исключения из числа членов авторских обществ композиторов, работающих в области “лёгкого жанра”. Предлагал “повести в клубах и радиопередачах широкую работу, разъясняющую художественное убожество, вредность при слушании продукции “лёгкого жанра” и, самое основное, классовую сущность “лёгкого жанра”¹⁴.

Вполне осознавая, что “голым администрированием не уничтожишь “лёгкого жанра” как стиля”, он предупреждает о необходимости соблюдать бдительность. Как он пишет в п. 4 своих предложений, “поставщики музыкальной продукции вряд ли охотно сдадут свои позиции и тёпленькие 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” – вместо Джон-Грея-денди Джон-Грей-шахтёр (есть такой) – и тому подобной макулатурой. Благодаря этому, часто притупляется бдительность советской общественности, которая, не задумываясь, проглатывает музыкальную отраву с “идеологическим” текстом”¹⁵.

Поэтому, как он считает, на помощь нужно призвать “партию, комсомол, профсоюзы, радио, клубный актив и музыкальное затейничество. Лишь только вместе со всей советской общественностью проводя широкую разъясняющую работу о классовой сущности “лёгкого жанра”, удастся ликвидировать этот жанр”¹⁶.

Такой воинственный настрой и намерение молодого композитора, отдавшего дань этому самому жанру, объявить ему “гражданскую войну”, отчасти объясняет постскрипtum к ответу Шостаковича. В порядке самокритики он заявляет, что совершил политическую ошибку, дав разрешение дирижёру Н. Малько исполнять его аранжировку фокстрота В. Юманса “Таити-трот” из балета “Золотой век”. Как он уведомляет, “соответствующее запрещение мною послано дирижёру Малько за границу 3 месяца тому назад”¹⁷.

Молодой композитор помнил, что его блестящую аранжировку фокстрота В. Юманса РАПМ сурово и неоднократно осуждал. В частности, как писал музыковедческий авторитет РАПМа Ю. Келдыш, “Шостакович после нашумевшей своей кантаты “Октябрю” стал упражнять свои силы в области обработки обыкновеннейших банальных фокстротов (“Таити-Трот”, в оркестровой обработке Шостаковича). Ясно, что такого рода творчество не имеет никаких точек соприкосновения с пролетарским”¹⁸.

Кампания борьбы с “лёгким жанром”, затеянная РАПМ, не увенчалась полным успехом. “Кирпичики” оказались бессмертными. Впоследствии и Шостакович, и Свиридов, и другие композиторы уже после войны не раз объявляли войну пошлости в “лёгкой” музыке, массовой песне, но безуспешно. И до сих пор те же “Вау-вау-фокстрот” или танго “Розита”, изменив жанр, ритм, инструментарий, под другими названиями вроде “Зайки”, “Руки вверх” или “Ягодка-малинка” благополучно живут, и им не страшна никакая цензура. Ни государственная, ни общественная.

Но если стратегического успеха ВАПМ не удалось достичь, то чисто тактический успех они всё же извлекли из кампании борьбы с цыганщиной и фокстротчиками. Деятельность кооператива АМА была подвергнута ревизии,

сотрудники Наркомвнудела нашли недочёты по финансовой части, и глава кооператива Переселенцев был осуждён на четыре года принудительных работ. Но АПМ метило не в Переселенцева, пролетарским композиторам явно досаждал их ярый противник Н. Рославец, главный цензор, или, как тогда назывался, политредактор по музыке в Главреперткоме.

В конечном итоге, во время очередной, третьей по счёту чистки Реперткома уже в 1931 году Рославец погорел: его уличили в не совсем прозрачном сотрудничестве с АМА, то, что ныне называется коррупционной составляющей. Вместе с ним был обвинён и старший политредактор Главреперткома Н. Равич¹⁹.

Рославец покался в содеянном, написал заявление, по существу, повинную, опубликованную в журнале “Пролетарский музыкант”. Он признал, что в определённый период своей работы в Главреперткоме “допустил ошибку, заключающуюся в том, что не проявил необходимой настойчивости в проведении классовой линии в музыке” и что эта основная ошибка “повела к тому, что я отдал свои произведения для напечатания в их издательство АМА, что я считаю глубоко неправильным, независимо от того, мог ли или не мог я их напечатать в госиздательстве”²⁰.

Мало того, Рославец признал свою полную капитуляцию перед РАПМом. Осудил свои взгляды в прошлом, которые “связали меня с Ассоциацией Современной Музыки, организацией, на продолжении всего своего существования развивавшей <...> формалистические тенденции”. Повинился, что “в пылу борьбы и самозащиты я допустил ряд необоснованных и необъективных выпадов против Ассоциации пролетарских музыкантов и отдельных её членов, в то время как основные моменты художественно-политической линии этой Ассоциации я считаю правильными и классово выдержанными”²¹. Надо сказать, публичное раскаяние принесло Рославцу профит. Он ещё какое-то время оставался на службе в издательстве²² и стал сотрудничать с РАПМом²³.

Помимо начала борьбы против АМА и чистки кадров в своем главке, Раскольников ввёл в новое руководство Софил представителя АПМ. Мало того. Именно при Раскольникове члены АПМ были введены в художественно-политические советы музыкальных театров, в различные комиссии. По настоянию Раскольникова представитель Главискусства докладывал план музыкальной работы главка совету АПМ, в плане учитывались поправки и дополнения, предложенные советом.

Тот же Корев в новом составе Совета по делам искусства и литературы (как стало называться Главискусство) был повышен в чине, помимо цирка и эстрады в его ведение перешла инспекция по музыке.

Это уже была важная ступень в завоевании РАПМовцами “командных высот”. Как положительный факт он отмечает решение нового руководства Совета “ориентироваться на массовую художественную самодеятельность пролетариата и крестьянства”, ставит в заслугу Раскольникову то, что “были отпущены значительные суммы на Всероссийские соревнования клубно-музыкальных кружков, впервые был поставлен вопрос о двухнедельнике пропаганды музыки народов СССР, был утверждён план музыкальной работы Наркомпроса по организации музыкальной жизни на периферии”, что материально поддержал Воскресную рабочую консерваторию²⁴.

Но были, по мнению Корева, и недочёты. И одним из важных Корева считал то, что Раскольников утвердил план ГАБТа в то время, когда пролетарские музыканты устроили театру obstruction в связи с предполагаемой постановкой балета С. Прокофьева “Стальной скок”²⁵.

При пришедшем на смену Раскольникову Феликсе Коне Ассоциация пролетарских музыкантов, пожалуй, достигла “высшей власти”. Далеко не случайно Г. В. Свиридов решил изучить журналы ВАПМа за 1929–1931 годы, особенно за время правления Ф. Кона в Совете по делам искусства и литературы²⁶.

Среди важных для ВАПМа акций, в которых Кон принимал непосредственное участие или которые инициировал или поддерживал, были продолжение борьбы в консерватории со старой профессурой, с “головановщиной”, а также приобретение, фактически рейдерский захват, говоря современным языком, общества “Музыка – массам”. Были и ещё важные события и факты, к которым Кон не был причастен непосредственно, но тем не менее состоялись при нём и наверняка при его молчаливом одобрении.

Если Свицерский пытался предотвратить расправу над Н. С. Головановым и искал компромиссное решение спорных вопросов в МГК, мало того, выдающегося дирижёра поддержал вмешавшийся в это дело по линии ЦКК Н. И. Подвойский, то Кон совместно со своим конфиденнтом Б. Пшибышевским, директором МГК, дали противоход этому делу.

После травли Голованова в Большом театре, закончившейся его увольнением летом 1928 года, борьба с ним была продолжена в консерватории. Последовал целый ряд критических статей о положении дел в консерватории, в конце 1928 года была создана комиссия по расследованию ситуации в вузе.

И если Свицерский в момент расправы с дирижёром в театре ещё даже не был утверждён в должности созданного им главка, то развернувшуюся в консерватории кампанию борьбы с “головановщиной” он уже контролировал. В том числе и подбор кандидатур в комиссию. Конечно, в состав комиссии он не мог не допустить идейных борцов с “реакционным” дирижёром. Поэтому в неё вошли Л. Лебединский (от РАПМ), Л. Оболенский (от Главискусства), М. Имас (от ЦК РаБиса) и ещё ряд деятелей с левыми взглядами. Однако Свицерский ввёл в комиссию людей, не связанных с РАПМ и не сочувствовавших её идеологии. В комиссию вошёл Л. Шульгин, представлявший, с одной стороны, издательство Муссектор ГИЗа, а с другой – ОРКиМД, противников и конкурентов РАПМ. От Большого театра в комиссию вошёл заведующий репертуарной частью театра Б. Гусман, от Софила – его глава В. Чайванов²⁷. Комиссию возглавлял юрист, проф. Н. И. Челяпов, который заменит на посту главного редактора журнала “Музыка и революция” М. Гринберга (М. Сокольского), одного из двух отставленных Свицерским кандидатов в комиссию²⁸. Свицерский явно не доверял Гринбергу.

М. Гринберг – фигура весьма любопытная, неоднозначная – сыграл некоторую роль в судьбе Г. В. Свиридова²⁹. Притом, что, судя по упомянутым письмам Луначарскому и Керженцеву, он выражал позицию, явно совпадающую с позицией РАПМа, тем не менее в том же журнале “Музыка и революция” ещё до того, как он стал главным редактором и работал инспектором музыки в Главискусстве, он опубликовал положительную статью о молодом Д. Д. Шостаковиче³⁰. А молодого автора оперы “Нос” и балета “Светлый ручей” РАПМовцы не очень-то жаловали. Позднее, в 1932 году М. Гринберг пишет статью об опере “Леди Макбет Мценского уезда”, когда только начиналась работа над её постановкой в театре им. В. И. Немировича-Данченко³¹, а в 1934 году будет приветствовать её премьеру в этом театре³².

Комиссия работала в феврале 1929 года и пришла к ряду компромиссных выводов. Было отмечено наличие двух групп в рядах профессуры, одной – правой, другой – “активно-советской”. Было также отмечено, что руководство вуза было в руках правой группы. Было высказано соображение, что “в консерватории немало потерявших художественную и педагогическую ценность старых преподавателей, подчас очень престарелых, замена молодыми крайне желательна”³³.

Касаясь вопроса о Голованове, доклад комиссии констатирует, что каких-либо “доказательств того, что он является центром антисемитизма, протекционизма и затирания истинно-достойных и талантливых людей” она не нашла. “Его роль сводится к руководству оркестровым классом и дирижированию в концертах консерватории. Но, с другой стороны, проф. Голованов, не играя в консерватории роли руководителя каких-либо групп или течений, охотно даёт себя использовать правой группе, с которой он идеологически несомненно солидарен”³⁴.

И вот Свицерского сняли, вслед за ним распрощались со своими постами глава Росфила В. Чайванов, заврепертуарной частью Большого театра Б. Гусман, Л. Шульгин выбросит белый флаг и сдастся на милость победителя – РАПМа. Решительные изменения произошли и в консерватории.

БОРЬБА С ГОЛОВАНОВЩИНОЙ В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

В пятом номере журнала “Пролетарский музыкант” за 1929 год выходит информационный материал под заголовком “В музыкальных учреждениях и организациях”. Материал носил официальный характер: это была публикация Постановления бюро Хамовнического райкома ВКП(б) по докладу комиссии, обследовавшей состояние ячейки ВКП(б) Московской государственной

консерватории в связи со статьей в “Комсомольской правде” от 12/VI 1929 года за № 132 “Музыкальная декларация московских “консерваторов”.

Бюро райкома пришло к выводу, что в упомянутой газетной статье были правильно вскрыты правоуклонистские ошибки партруководства МГК. Бюро признало, что документ “Наше отношение к различным общественно-музыкальным группировкам”, составленный членом бюро ячейки МГК Виноградовым, “выдвигает явно неправильный и антипартийный лозунг “гражданского мира” по отношению к представителям реакционных и классово-враждебных пролетариату музыкальных деятелей, приукрашивает головановщину, не большевистски ставит вопрос об использовании старых специалистов, идеологически нам враждебных, и “попутчиков”, забывая о пролетарском руководстве ими, тенденциозно и пристрастно обрушивается на наиболее близкую нам организацию — “Ассоциацию пролетарских музыкантов”³⁵.

В райкомовском документе также отмечено, что “взгляды, изложенные в документе тов. Виноградова, нашли поддержку и со стороны единолично обследовавшего консерваторию члена ЦКК т. Подвойского, что также усугубило оппортунистические взгляды у партруководства консерватории”³⁶.

В конечном итоге, бюро райкома Хамовнического района постановило провести радикальное обновление партруководства консерватории на основе правильной политической линии. Было отмечено, что “руководящие бюро ячейки консерватории тт. Ревич, Черняков и Виноградов на заседании бюро райкома от 19/VIII-1929 г. признали допущенные ими политические ошибки, отмежевались от “документа” и заявили о своей готовности всячески содействовать РК исправить политические ошибки ячейки МГК”³⁷. Кроме того, было предложено “настоящее решение проработать на общем партийном и комсомольском собрании и положить в основу дальнейшей работы ячейки и выпрямления её политической линии”³⁸.

В примечании редакции сообщается, что “во исполнение § 2 резолютивной части настоящего Постановления на общем собрании членов ячейки ВКП(б) Московской консерватории от 19 сентября с. г. были произведены перевыборы бюро ячейки. В состав членов нового бюро вошли тт. Камионская (секретарь), Гачев, Шибышевский, Тихонов, Подымов; в состав кандидатов тт. Абакумов и Закржевская”³⁹.

К этому остаётся только добавить, что Гачев был секретарём РАПМ, А. Камионская была активным членом РАПМ, выступала на совещании в АППО ЦК ВКП(б) по вопросам музыки, открыто критиковала руководителя Главискусства А. Свидацкого, в 1931 году на Первой конференции пролетарских музыкантов была избрана в состав Ревизионной комиссии РАПМ, в том же году отстаивала интересы композиторов РАПМ на Московском радио⁴⁰. Вместе с сочувствующим пролетарским музыкантам ректором бюро партячейки МГК фактически превратилась в секцию РАПМа.

Своё понимание проблем консерватории, свою непримиримую “классовую” позицию по отношению к старой, реакционной профессуре директор МГК Б. Шибышевский высказал ещё на совещании в АППО ЦК ВКП(б) в мае 1929 года, когда он, по его признанию, только десять дней тому назад был назначен директором. На этом совещании перед ним выступил тов. Ревич от лица партячейки МГК. Ревич защищал ячейку, не видя в её действиях и документах правого или левого уклона, защищал старую профессию, сказал, что к каждому специалисту надо подходить дифференцированно, “нужно его всемерно использовать как специалиста-музыканта, но давать отпор чуждой нам идеологии, давать отпор его влиянию”⁴¹. И не побоялся бросить вызов РАПМу: “Есть попытки отождествления политики партии с политикой отдельных ассоциаций. Ассоциация пролетарских музыкантов наиболее близкая для нас, но нельзя же её отождествлять с политикой партии в вопросах музыки”⁴².

Шибышевский в своём выступлении фактически отвечал парторгу. Он сначала похвалил Л. Оболенского за то, что в его речи была ясно обозначена “классовая установка”. Призвал: “Надо обострить своё классовое наступление, ибо только в результате наступлений мы сможем отвоевать своё место”. Признался в верности: “Мы все прекрасно понимаем, что эти тезисы очень мало отличаются от установки Ассоциации пролетарских музыкантов. Установка здесь ясна и никакому двусмысленному толкованию не может подлежать”. Выразил опасение, что в партфракции МГК есть опасность “правого уклона”, и особо остановился на подходе к спецам. Назидательным тоном

декларировал: “Мы должны помнить, что отношение к спецам идёт по линии классовой борьбы... что спец-искусственник может принести гораздо больше и незаметнее вреда, чем спец-техник... что мы должны целиком и полностью осудить, ликвидировать лозунг “гражданского мира”⁴³.

Журнал “Пролетарский музыкант” предоставил ему возможность выступить на своих страницах как раз в том номере, где была опубликована информация из Хамовнического райкома партии. “События, разыгравшиеся в Московской государственной консерватории за последние месяцы (обследование правительственной комиссией, смена партруководства, коммунизация правления), являются, несомненно, поворотным пунктом в истории нашего вуза”⁴⁴, – декларировал новый директор. Отметил достижения социалистического переустройства консерватории за 12 лет пролетарской революции в ней. А именно: педфак, производственный композиторский коллектив и “в особенности – Воскресная рабочая консерватория и Музрабфак, являющиеся двумя могучими каналами, связывающими МГК непосредственно с рабочей массой”. Однако, с сожалением заметил он, “всем своим массивом консерваторский корабль всё ещё движется по старому руслу”⁴⁵. И далее фактически повторил все основные тезисы своего выступления в АППО ЦК ВКП(б) в мае.

Вновь заострил внимание на проблеме кадров. “Если слабая пролетарская прослойка является большим тормозом в деле социалистической реконструкции МГК, – заметил он, – то не меньшим тормозом является наличие в нашем вузе группы реакционной профессуры”. А дальше точь-в-точь повторил своё сопоставление спеца-инженера со спецом-музыкантом. “Спец-математик, техник, даже совершенно чуждый нашему делу, но добросовестно выполняющий свою работу, при известных условиях применим в наших вузах, но спец-музыкант, чуждый нам идейно, не могущий и не желающий понять задач строящегося нового общества, вреден и опасен всегда, ибо, передавая студенту-рабочему свою идеологию, своё понимание музыки, воспитывая его в духе своих музыкальных концепций, он искривляет его пролетарское классовое сознание, “фарширует” его своей буржуазной идеологией”⁴⁶.

Увы, над бедным Н. С. Головановым вновь нависла угроза увольнения. 29 декабря 1929 года дирижёр пишет письмо на имя Наркома просвещения А. Бубнова, в котором высказывает недоумение: “До сего времени меня столь же бездоказательно, сколь последовательно обвиняли во всех смертных грехах (до “правого” уклона включительно). Теперь же меня начинают снимать с работы и тем лишают элементарного гражданского права на труд (распоряжение № 94 по МГК, подписанное т. Пшибышевским)”⁴⁷.

ВСТРЕЧА Н. С. ГОЛОВАНОВА С ЮРИЕМ СВИРИДОВЫМ

Голованова ещё не раз будут осуждать, снимать с должности главного дирижёра Большого театра, восстанавливать. В 1937 году после очередного ухода из Большого театра Н. С. Голованова назначают художественным руководителем и главным дирижёром симфонического оркестра Всесоюзного радиокомитета. Незадолго до войны, в начале июля 1940 года дирижёр приезжает в Ленинград вместе с начальником отдела музыкального вещания Всесоюзного радиокомитета А. А. Тищенко для прослушивания музыки ленинградских композиторов на предмет отбора сочинений для программ оркестра.

И вот здесь один раз Свиридова судьба свела с выдающимся русским дирижёром. Среди прослушанных сочинений были песни на слова А. Прокофьева, “Как яблочко румян” на слова П. Беранже в переводе Курочкина и заключительная песня “Счастливый путь!” из оперетты “Настоящий жених”.

Высоких гостей из столицы принимали на высшем уровне. Было устроено заседание Президиума Ленинградского отделения Союза советских композиторов, на котором присутствовало много членов ЛССК, в том числе руководители ЛССК В. Иохельсон, Л. Круц, М. Чулаки и авторитетные композиторы Д. Шостакович, М. Штейнберг, М. Гнесин, С. Кушнарёв. Присутствовали и те композиторы, чьи сочинения были предложены комиссии. В том числе и Свиридов. После заключительного прослушивания 4 июля сначала выступил А. Тищенко, а затем Н. С. Голованов.

Тищенко выделил сочинения Свиридова среди других. Как он сказал, “чрезвычайно талантливое впечатление произвёл Свиридов; всё, что он показывал,

очень интересно. С ним мы, безусловно, свяжемся. Я прошу переписать для нас песни, которые он показывал, и прислать нам⁷⁴⁸.

Выступавший вслед за ним Н. С. Голованов согласился с оценками Тищенко относительно прослушанных сочинений разных авторов и заметил: «Что касается Свиридова, он несомненно обращает на себя внимание своей большой одарённостью. Кроме песен, мне очень понравился отрывок из оперетты, который он сыграл. Это по-настоящему свежо и талантливо и не идёт ни в какое сравнение с тем, что для нас сделали в плане оперетты Слонов и другие. Я считал бы необходимым заказать Свиридову оперетту⁷⁴⁹».

Война помешала реализации намерения выдающегося дирижёра. Свиридов так и не станет опереточным композитором, хотя впоследствии напишет три оперетты. К этому остаётся добавить, что Свиридов в 1940 году был ещё студентом консерватории, впереди его ждал последний год обучения. Правда, он уже был членом ЛОССК, и в его портфеле были фортепианный концерт, две симфонии, несколько вокальных циклов, театральная музыка.

Н. С. Голованов с большими трудностями пережил 1920-е – 1940-е годы. Казалось бы, мог лишиться всего, вплоть до жизни. Но ему повезло. Он выжил и в гражданскую войну, и в годы сталинской перестройки конца 1920-х годов, и в годы большого террора, пережил Великую Отечественную войну и послевоенные годы конца сталинского режима. А добили его отнюдь не бывшие рапмовцы. После смерти Сталина при Хрущёве его уволил первый министр культуры СССР П. К. Пономаренко, и через две недели после приказа об увольнении дирижёр скоропостижно скончался от сердечного приступа.

КАК НАЗЫВАЛАСЬ МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ В 1931 ГОДУ

Но возвращаемся к РАПМу. Третий год директорства Пшибышевского ознаменовался появлением нового имени консерватории. В феврале 1931 года Наркомпрос пышно чествует почтенного Ф. Кона. 2 февраля 1931 года по случаю 45-летия его революционной деятельности состоялось торжественное заседание коллегии Наркомпроса, проведённое совместно с ЦК Рабиса. В честь его революционных заслуг на заседании было оглашено предложение переименовать Московскую государственную консерваторию в Высшую музыкальную школу имени Ф. Я. Кона. Кроме того, было предложено установить ряд стипендий⁵⁰.

15 февраля в консерватории состоялся первый слёт ударников вуза, на котором теперь уже студенты в торжественной обстановке чествовали 45-летие революционной деятельности Феликса Кона и переименование консерватории в Высшую музыкальную школу его имени. По случаю победы в районном соревновании вузов Фрунзенского района г. Москвы в этот день новоявленная школа получила в качестве премии бюст тов. Сталина. Как писал корреспондент, «этот вечер вполне определял лицо новой Высшей музыкальной школы имени Феликса Кона, и надо было видеть подлинный энтузиазм ударников вуза, в том числе и нашего ударника Ф. Кона⁵¹».

Намереваясь написать статью по поводу журналов РАПМ, Свиридов для себя на полях делает пометку: «Отдельно сказать, как называлась консерватория в это время⁵²». Он помнил новое название консерватории и самого Кона, и его дочку, критика Елену Усиевич, заместителя директора института литературы и искусств Коммунистической академии, чей донос стоил жизни талантливому русскому поэту П. Васильеву.

“ФАШИСТ В ПОПОВСКОЙ РЯСЕ”

Одно событие в Высшей музыкальной школе имени Ф. Кона, которое надолго врезалось в память Г. В. Свиридова, произошло 5 и 6 марта 1931 года. В эти два дня в Большом зале ВМШ им. тов. Кона прошли концерты коллектива Большого театра под управлением шотландца А. Коутса. Коутс был последним дирижёром Императорского Мариинского театра и покинул Петроград в 1917 году из-за разногласий с советским руководством. И вот в 1931 году он вновь вернулся в Россию. Публика хорошо приняла дирижёра и его программу, в которую вошли кантата С. В. Рахманинова “Колокола” на слова Эдгара По в переводе К. Бальмонта и симфоническая поэма английского композитора Г. Хольста “Планеты”.

Свиридов не был на этом концерте, Москву он впервые посетит годом позже. А запомнил он не столько концерт, сколько реакцию на него со стороны “активно советских” преподавателей и студентов консерватории и пролетарских музыкантов.

В пятом номере журнала “За пролетарскую музыку” были опубликованы два материала. Один – нечто вроде передовой под названием “Дадим отпор вылазке реакции”⁵³. Следом шла информация под заголовком “Бойкот музыке белоэмигранта Рахманинова”⁵⁴. Сообщалось о резком протесте и возмущении общего собрания ячеек ВКП(б) и ВЛКСМ Высшей музыкальной школы имени Ф. Кона концертом под управлением А. Коутса.

Неизвестный автор статьи “Дадим отпор вылазке реакции” уже эпитафией дал понять, что речь пойдёт о политической, антисоветской акции. Он привёл цитату из утопической повести выдающегося русского учёного-экономиста, основателя “крестьяноведения” А. Чайнова “Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии”. Цитата была подобрана из двенадцатой главы, в которой описывался концерт в садах на берегу Москвы-реки колокольного звона, и ближе к концу концерта “кремлёвские колокола начали строгие гаммы рахманиновской литургии”.

Цитата несла в себе двойной подтекст. Названы два ключевых слова – колокола и рахманиновская литургия. Причём процитирован автор, который с июля 1930 года находился под следствием по делу вымышленной ОГПУ “Трудовой крестьянской партии”, якобы намеревавшейся организовать кулацкие восстания. И во главе её – так называемая знаменитая группа Чайнов – Кондратьев – Громан.

А между тем реальные бунты в деревне в это время вспыхивали один за другим. Буквально за несколько дней до концертов в Большом зале консерватории очередная шифрограмма о массовых выступлениях крестьян Щигровского уезда⁵⁵ легла на стол Сталина 1 марта 1931 года⁵⁶.

Далее автор статьи, позлорадствовал по поводу того, что мечты “кулацкого идеолога, вредителя Чайнова” не осуществились, сообщает, что концерты в Большом зале проходили в “великий пост”, в дни “процесса лакеев “Промпартии” и “Торгпрома”, меньшевиков-вредителей”.

Знаменитое дело о “вредительстве” инженеров и механиков и подготовке интервенции при посредстве Торгово-промышленной палаты в Париже, показательный процесс над группой инженеров и научно-технической интеллигенции во главе с инженером Л. Рамзиным, начавшийся в декабре 1930 года и завершившийся как раз в марте 1931-го, были подробно освещены в средствах массовой информации. Процесс этот был хорошо известен в интеллигентских кругах, среди научных работников технических вузов и НИИ, в корпусе управленцев, директоров заводов, шахт, в различных ведомствах.

Соответствующим образом охарактеризована в статье и публика этих концертов: “Охотнорядско-поповская аудитория, в течение 2 дней наполнявшая Большой зал, восторженно принимала исполнение “Колоколов” – этого музыкального символа интервентов, непрекращавшимися овациями демонстрируя свою солидарность с ними”.

Пожалуй, самым одиозным местом в статье является почти судебный приговор главным виновникам концерта: “Колокола” звенели о том, что волнует и тревожит авторов этого произведения, заклятых врагов Советского Союза, белоэмигрантов-фашистов Рахманинова и Бальмонта (текст); о том, что является вожделием озверевшего, под натиском победоносного социалистического строительства, кулачья и его явных и лакированных идеологов Чайновых и Громанов”.

Надо отдать должное осведомлённости автора статьи. В. Г. Громан, известный статистик, член президиума Госплана СССР, был арестован по делу о Союзном бюро ЦК РСДРП (меньшевики), и как раз с 1-го по 9 марта 1931 года в Москве проходил открытый судебный процесс по этому делу⁵⁷.

Как видно по выпискам из пятого номера журнала “За пролетарскую музыку”, Свиридова заинтересовали материалы о концертах под управлением А. Коутса в Большом зале консерватории. Всё-таки в памяти композитора, вероятно, с давних времён засело название статьи в другом журнале ВАПМа. Статья действительно имела чудное и запоминающееся своей несуразностью название – “Небесная “идиллия” или Фашизм в поповской рясе”⁵⁸.

Георгий Васильевич часто приводил её название в беседах, упоминал и в своих записях, при этом приписывая статью перу Л. Лебединского. В тетради 1978–1983 годы есть черновик письма музыковеду А. Кандинскому по поводу выпущенного альбома о С. В. Рахманинове⁵⁹. Свиридов обращается к Алексею Ивановичу: “Знаете ли Вы, что Рахманинов назывался “фашистом в поповской рясе”, а музыка его была государством запрещена в 1931 году?”⁶⁰.

Статья эта была написана не студентом ВМШ имени Ф. Кона Львом Лебединским, а преподавателем этого вуза, членом ВАПМ, пианистом и органистом Н. Я. Выгодским. К тому же с 1930 года он был ещё заведующим редакцией учебно-педагогической литературы Музгиза. По содержанию его статья практически не отличалась от материалов в журнале “За пролетарскую музыку”. Но написана она была раньше, судя по тому, что в ней есть упоминание статьи Ем. Ярославского в газете “Правда” от 18 октября 1930 года “Мечты Чайановых и советская действительность”⁶¹. В этой статье главный советский “безбожник”⁶² рассматривал подробно фантастическую повесть А. Чайнова “Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии” и приводил как раз ту цитату из неё, которую взял эпиграфом автор статьи “Дадим отпор вылазке реакции”.

Как музыкант и композитор (ученик А. Гедике) Выгодский пытался в своей статье описать образное содержание “Колоколов” и для вящей убедительности решил прибегнуть к сравнению. “Рахманинов по своей творческой физиономии весьма близок к писателю Леониду Андрееву. Крайний индивидуализм, психическая расшатанность, безволие, безысходный пессимизм, оторванность от жизни, неверие в силы человека и общества, мрачная мистика, апология смерти и тьмы – вот основные мотивы творчества обоих этих художников”⁶³.

В 1960 году в журнале “Советская музыка” появляется небольшая заметка, посвящённая Н. Я. Выгодскому. Автор заметки отмечает, что он “превосходно играл на рояле”, “прекрасно знал фортепианную и органную литературу”, “наряду с Вивальди, Букстехуде и Бахом играл органные сочинения Листа, Брамса, Франка, Регера”, “переложил для органа арию из ре-мажорной оркестровой сюиты Баха, отрывки из опер “Тангейзер” и “Лоэнгрин” Вагнера, романсы и песни Шуберта, Листа, Вольфа, вступление к IV действию оперы “Хованщина” и романс “По-над Доном сад цветёт” Мусоргского, пьесы Равеля, Онеггера, а из произведений советских композиторов – песни “Двадцать шесть” В. Белого и “Когда умирает вождь” (на смерть Ленина) Б. Шехтера”.

И завершая заметку, автор характеризует своего героя следующими словами: “Весь талант, все свои знания и мастерство Выгодский-органист отдал благородной цели: сохранять для будущих поколений советских людей одно из замечательнейших достижений мировой культуры – органную музыку и самый орган, прекрасный, богатый возможностями инструмент”⁶⁴.

И вот этот страстный поклонник органной музыки, посвятивший и пославший Ромену Роллану переложения Concerto grosso Генделя и отрывка из симфонической мессы Баха, пишет и публикует не просто слова осуждения, а политический донос по поводу исполнения кантаты “Колокола” С. В. Рахманинова и “Планеты” Г. Хольста: “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 подчёркивается тем обстоятельством, что именно рахманиновские “колокольные звоны” фигурируют в качестве музыкального символа поповско-черносотенной реакции в книге Чайнова (см. статью Ярославского “Мечты Чайановых и советская действительность”, помещённую в “Правде” во время процесса “промпартии” – 18 октября пр. г.). Ответственность за реакционную демонстрацию несёт устроитель концерта – художественное руководство Большого академического театра”⁶⁵.

Трудно вообразить себе, что А. Ф. Гедике, у которого младший брат был звонарём Сретенского монастыря, а двоюродным братом был Н. К. Метнер, близкий друг С. В. Рахманинова, мог воспитывать своих учеников в духе ненависти к музыке Рахманинова.

Скорее всего, Выгодский выполнял задание, причём не только своей музыкальной партии – ВАПМ. И даже не директора высшей музыкальной школы имени Ф. Кона. Задание, наверняка, шло свыше.

Дело в том, что по линии наркомата иностранных дел или через иностранный отдел ОГПУ в Москву поступила информация о статье в газете “Нью-Йорк

таймс”, далеко не дружественной по отношению к Советскому Союзу. Статья эта под названием “Тагор о России” была написана от имени общественной организации “Кружок русской культуры” и подписана известным русским учёным-химиком И. И. Остромысленским, графом Ильёй Толстым (сыном Л. Н. Толстого) и Сергеем Рахманиновым.

Авторы статьи попеняли Рабиндранату Тагору, что он восхищался постановкой образования в СССР и при этом не заметил и ничего не написал о том, что реально происходит в Советской России. Как они писали, “восхваляя сомнительные педагогические достижения Советов и тщательно опуская все упоминания о неопикуемых пытках, которым Советы подвергали русский народ на протяжении более тринадцати лет, он создал ложное впечатление о том, что никаких безобразий на самом деле не существует с благословения советской власти”.

И далее они обратились к всемирному известному писателю и музыканту, общественному деятелю с риторическими вопросами. “Мы хотели бы спросить, знает ли он о том, что вся Россия стонет под ужасной, но хорошо организованной бандой коммунистов, которые силой, с помощью красного террора, навязывают своё плохое управление русскому народу? Знает ли он, что, согласно статистическим данным, распространяемым самими большевиками, между 1923 и 1928 годами более 3 миллионов человек, в основном рабочих и крестьян, содержались в тюрьмах и концентрационных лагерях, которые представляют собой не что иное, как дома пыток?”

Авторы статьи не преминули напомнить лауреату Нобелевской премии о том, какие беды принесло раскулачивание, каким “неопикуемым лишениям, унижениям, страданиям и пыткам” было подвергнуто русское крестьянство в процессе коллективизации. Они сочли возможным также напомнить великому индийскому поэту, что во время его визита в СССР “сорок шесть русских профессоров и инженеров были казнены ОГПУ без какого-либо судебного разбирательства на том основании, что они осмелились помешать осуществлению пресловутого пятилетнего плана или усомниться в его правильности”.

И своё письмо авторы завершают упрёком: “Своим уклончивым отношением к коммунистическим могильщикам России, квазисердечной позицией, которую он занял по отношению к ним, он оказал сильную и несправедливую поддержку группе профессиональных убийц. Скрывая от мира правду о России, он нанёс, возможно, невольно, большой вред всему населению России и, возможно, миру в целом”⁶⁶.

Такое оскорбительное по тону письмо по отношению к партийному руководству Советской России и к её главному карающему органу – ОГПУ, конечно, не могло остаться без внимания. Комментировать его в центральной прессе было сочтено некорректным, всё же гастролям А. Коутса придавалось какое-то значение⁶⁷. Просить написать пасквиль видных композиторов старшего поколения, знавших Рахманинова лично, того же Мяскового или Шапорина, Щербачёва или Асафьева, как-то никому не пришло в голову. Поэтому задание было спущено РАПМовцам, и они его отработали на славу. Что и говорить, выражение “фашист в поповской рясе” – сильное, что называется, “умри, Денис – лучше не придумаешь”. Не случайно его запомнил Свиридов. Статья в “Нью-Йорк таймс” дорого обошлась С. Рахманинову. Его имя, его музыка на долгое время были обречены на полулегальное существование в Советской России. Почти до самой его смерти.

РАПМ О СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Надо сказать, что обвинения в фашизме и социал-фашизме русским писателям и композиторам, философам, литературоведам, даже математикам в 1920-х – первой трети 1930-х годов предъявлялись неоднократно⁶⁸. Эти термины в 1920-х – самом начале 1930-х годов были распространены в политической литературе, большевики стали называть “социал-фашистами” социал-демократов, особенно немецких, обвиняя их в предательстве интересов рабочего класса⁶⁹. Как раз незадолго до выборов в Германии, в результате которых разрозненностью левых сил воспользовалась национал-социалистическая партия Германии во главе с А. Гитлером в 1933 году. Слово “фашизм” ещё не ассоциировалось с немецким нацизмом и относилось к Национальной фашистской партии в Италии. Из партийной литературы эти термины

перекочевали в общелитературный обиход. И в том числе в лексикон пролетарских организаций.

РАПМовцы были людьми сведущими. Они знали многое о русских эмигрантах, знали, что Стравинский приветствовал железный порядок, который навёл в Италии глава фашистской партии Бенито Муссолини. Знали, что Стравинский встречался с дуче, отзывался о нём в печати. Знали они и о встречах Прокофьева с итальянским футуристом, поэтом Ф. Маринетти, приветствовавшим фашизм и вступившим, в конце концов, в фашистскую партию. Все эти сведения становились поводом для прямых или скрытых политических обвинений в фашизме русских композиторов, находившихся за границей. Л. Лебединский как идеолог и агитатор позволял себе в своих хлестких выступлениях в прессе и речах называть Прокофьева и Стравинского фашистами, так сказать, в качестве “фигуры речи”.

Ю. КЕЛДЫШ КРИТИКУЕТ В 1929 ГОДУ С. С. ПРОКОФЬЕВА

Более солидно и обоснованно подходил к своим обвинениям Ю. Келдыш. Поводом послужил инцидент с балетом С. Прокофьева “Стальной скок”. Балет этот был сочинён композитором совместно с художником Г. Якуловым ещё в середине 1920-х годов в духе конструктивизма, механической “индустриальной” музыки, с характерным приёмом *ostinato*, хорошо передающим ритм и звуки работы машин. Премьера состоялась в Париже, обратила на себя внимание. Прокофьев в 1927 году был на гастролях в Москве и Ленинграде, встречался с Мейерхольдом и договорился с ним, что он будет ставить балет. И вот Вс. Мейерхольд рекомендует его заместителю директора, фактически художественному руководителю Большого театра Б. Гусману. Уже шли деловые переговоры с Прокофьевым, в театре знали о готовящейся постановке, наконец, наступил момент обсуждения балета на художественном совете театра. На заседании Художественно-политического совета присутствовала группа членов ВАПМ, и они устраивают обструкцию балету. Гусмана обвиняют в том, что он решил ставить в Большом театре балет, который, по мнению членов ВАПМ, является пасквилем на Советский Союз, на индустриализацию. Балет так и не увидел сцены Большого театра в 1929 году.

И вот Ю. Келдыш пишет статью в шестом номере журнала “Пролетарский музыкант” за 1929 год. Он начинает с осуждения раннего периода творчества Прокофьева, подчёркивая влияние на композитора эстетики футуризма, выступавшего “под флагом борьбы с чрезмерной утончённостью художественной речи, индивидуальной замкнутостью, изощёрённостью субъективных переживаний и утверждения здорового, крепкого, “объективного” искусства, берущего от машинной и аэропланной техники – или же возрождающего – грубый примитивизм первобытной эпохи”⁷⁰.

Затем он высказывает мнение, что Прокофьев идёт вслед за Стравинским, но “психологический” Петрушка Стравинского обращается у него в плоского, карикатурного шута. Считает самым характерным для Прокофьева, его стиля балет “Сказку про шута, семерых шутов перешутившего”. В основе его, считает Келдыш, – “не юмор, а именно шутовство, стремление вызвать исключительно физиологический, беспредметный смех”⁷¹.

Переходя к балету “Стальной скок”, Келдыш кратко рассказывает историю его создания и первой постановки в Париже. И затем он, что называется, бьёт козырной политической картой. Как он пишет, “буржуазии часто представляется Советская Россия какой-то отсталой, полудикой, чуть ли не идиотской страной, а населяющие её большевики – грубыми варварами с доисторическими и примитивными нравами, понятиями и обычаями. Вольно или невольно – для нас это в данном случае совершенно неважно – Прокофьев следует в изображении типов Советской России этому враждебному предрассудку”⁷². А балет к тому же пронизан “машинизмом”, который “является здесь не только объектом изображения, но внутренней организующей силой музыки, пронизывая собой все её ритмы, звучания, динамику”⁷³.

Впрочем, и этого оказывается мало. Дальше Келдыш подводит под балет и под самого Прокофьева ещё более сильный политический “заряд”. Он сравнивает его стиль со стилем его западноевропейских коллег и находит у них некое общее, очень нехорошее свойство.

По мнению Келдыша, “музыка “Стального скака” не представляет собой случайного момента в творчестве Прокофьева”, в ней слышно “стремление к крайней схематизации, примитивизму, голой аэмоциональной конструктивности”, что вообще в духе времени.

И далее Келдыш предъявляет серьёзное обвинение уже не одному Прокофьеву. “Стравинский во Франции, Хиндемит в Германии, Казелла и Малипьеро в Италии, — пишет он, — являются представителями и идеологами этого чистого конструктивизма, причём в некоторых случаях это направление прямо связывает себя с известными политическими тенденциями. Так, Казелла в одной своей статье, сопоставляя романтический стиль с государственным демократизмом, основанным на неограниченной свободе личности, говорит, что, подобно основной политической тенденции наших дней, устанавливающей сильный государственный строй, в котором личность поступает своими правами в интересах общего, — крепкая, “объективная” музыкальная форма должна ограничить выражение личных переживаний. Это откровенная идеология фашизма. Фашизм стремится обезличить, подавить человеческую индивидуальность, низводя её до уровня слепого орудия в руках высшего государственного авторитета”⁷⁴.

И в заключение статьи совсем уже по-прокурорски: “Мы можем с полной решительностью сказать, что Прокофьев целиком принадлежит к наиболее реакционному и открыто враждебному нам направлению буржуазного искусства”⁷⁵.

Келдыш был в своём роде идеологом, теоретиком ВАПМ. Его идеи дальше транслировали его соратники, тот же глава Ассоциации и главный пропагандист и агитатор Л. Лебединский. В его громких выступлениях на разного рода совещаниях, в его брошюрах и статьях хлёсткие словечки и политические обвинения были очень заметны и вызывали у читателей весьма разноречивые чувства.

Надо отдать должное осведомлённости и наблюдательности Лебединского. Если Келдыш сравнивал конструктивизм с идеологией фашизма, приводя рассуждение А. Казеллы, то Лебединский точно указал на одного известного итальянского композитора, который действительно был приверженцем фашизма и приветствовал Б. Муссолини. Знал ли об этом Лебединский или не знал, установить сегодня невозможно. Тем не менее в одной из своих статей он привёл пример: “У нас недавно исполнялось произведение современного итальянского композитора Респиги “Пинии Рима”. По идеологии это произведение ярко фашистское. Это видно уже из программы, которой снабдил “Пинии Рима” сам Респиги”⁷⁶.

Далее Лебединский цитирует программу и обращается к читателю: “Если же вам пришлось слушать эту музыку, то вы, наверное, почувствовали соединение чрезвычайно утончённого аристократического мироощущения с грубым солдатским маршем. Этот марш является финалом всего произведения — это апофеоз фашизма. И это произведение насаждается у нас. Оно исполняется в парке культуры и отдыха. И вся, поголовно вся музыкальная критика, начиная от Браудо и Чемоданова в “Известиях” и “Правде” и кончая Гринбергом в “Вечерней Москве”, хвалит это произведение, как бы нарочно не отмечая, замазывая его идейную сторону”⁷⁷.

В отношении к современной музыке Запада и представителям российского современничества пролетарские музыканты практически повторяли своих коллег из писательских организаций. В этом отношении выпады в адрес Прокофьева или Стравинского со стороны Келдыша мало чем отличались от обвинений того же Ил. Вардина, который на совещании в АППО ЦК ВКП(б) в 1924 года обвинил во враждебной буржуазной идеологии, проявляющейся в творчестве Б. Пильняка, А. Толстого или И. Эренбурга. Критерий был один и “железный” — политическая позиция (если она была), членство в той или иной партии или социально-политические взгляды того или иного беспартийного художника.

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КЛАССИКА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАПМ

Те же методы социально-политической оценки взглядов композиторов идеологи ВАПМа “опрокидывали” в историю дореволюционной русской музыки. Дело в том, что РАПМ и ВАПМ не отказывались категорически от

классического наследия. Но подходили к нему выборочно. Известно, что они признавали наиболее ценным для пролетариата, наиболее революционным творчество Бетховена и Мусоргского. К творчеству других, тех же русских композиторов относились критически, отбирая отдельные произведения с точки их пригодности для музыкально-эстетического воспитания широких народных масс, для публичного исполнения, издания и радиотрансляции их, для пропаганды творчества.

Нет необходимости говорить, с каким пиететом Г. В. Свиридов относился к творчеству русских композиторов-классиков, от Глинки до Глазунова и Рахманинова, как он высоко оценивал творчество Глинки, Даргомыжского, Бородина, буквально боготворил гений Мусоргского. Нетрудно понять, как он мог отнестись к оценкам и суждениям ВАПМовцев о композиторах “Могучей кучки” и того же Мусоргского.

Мусоргский был наиболее уважаемый, если не сказать, единственный из русских классиков, которого Ассоциация пролетарских музыкантов считала достойным пролетарской культуры. Его творчество пропагандировалось, биография популяризировалась. Надо сказать, что в это время советское государство проявило внимание к творческому наследию Мусоргского. Музыкальное государственное издательство в 1928 году приступило к изданию Полного собрания сочинений М. П. Мусоргского в редакции П. А. Ламма⁷⁸.

Редкий случай, когда ВАПМ не вступал по поводу Мусоргского в пререкания и диспуты со своими злейшими врагами – Ассоциацией современной музыки. Даже в своей ультракритической статье об И. Глебове (Б. Асафьеве) Н. Выгодский признал ценность книги “К восстановлению “Бориса Годунова” Мусоргского” (1928): “Достоинства книги – объективность и конкретность изложения, отсутствие произвольных обобщений и мистики”⁷⁹. Последнее особенно значимо, так как Выгодский по поводу работ Асафьева 1921–1923 годах замечает, что “религиозный мистицизм” “пронизывает почти все его статьи этого времени”⁸⁰.

Наибольший вклад в “марксистскую” разработку проблемы творческой биографии М. П. Мусоргского принадлежит Ю. Келдышу. Он принимал участие в издании писем и документов М. П. Мусоргского как редактор⁸¹ и прокомментировал письмо М. П. Мусоргского М. А. Балакиреву от 26 января 1967 года⁸².

Келдыш неоднократно возвращался к Мусоргскому в конце 1920-х – начале 1930-х годов. У него в это время сложилась своя концепция творческой биографии Мусоргского. Наиболее полно она представлена в его очерке “Мусоргский и проблема наследства прошлого”, опубликованном в первом номере журнала “Пролетарский музыкант” за 1931 год.

В качестве образца Келдыш избирает известные мысли В. И. Ленина о Л. Н. Толстом. И пытается рассмотреть творческий путь Мусоргского, исходя из ленинской методологии, соединяя своё понимание творчества композитора с описанием социально-политической обстановки в пореформенной России и с эволюцией русской общественной социально-политической мысли. Главное внимание он сосредоточивает на политических воззрениях самого Мусоргского. Правда, Келдыш с самого начала предупреждает читателя, что “дать определённую характеристику политических воззрений Мусоргского очень трудно. Виною здесь не только недостаток сведений, но и ещё и та причина, что, по-видимому, они у него никогда не были продуманы и приведены к какому-либо единству”⁸³. И основным источником для некоей “реконструкции” политических взглядов Мусоргского ему служат, главным образом, его письма и оперы “Борис Годунов” и “Хованщина”.

Келдыш считает наиболее плодотворным период творчества Мусоргского в 1860-е – 1870-е годы, особенно пору его работы над оперой “Борис Годунов”. Он пытается на основании известных фактов из биографии композитора, из его переписки, из круга его чтения представить причину, по какой Мусоргский обратился к исторической драме А. С. Пушкина, и мотивирует интерес композитора к теме смуты его попыткой передать своё видение современной жизни, его понимание крестьянской реформы 1860-х годов и её результатов.

Он обращает внимание на то, что Мусоргский был знаком с работами Герцена и Чернышевского, пытаясь сблизить взгляды композитора с воззрениями революционных демократов, с идеологией народничества. По Келдышу, Мусоргский не “дозрел” до марксизма, не осмыслил появление промышленного

пролетариата, не осознал рабочего вопроса. “Единственным представителем трудящегося и угнетённого народа для Мусоргского был деревенский мужик, — утверждает Келдыш, — в “фабричном” он ещё не видел такой величины, с которой можно было бы считаться при постановке общественных проблем”⁸⁴.

Отсюда Келдыш делает следующий социологический вывод: “Ценное в наследстве Мусоргского — это художественное отображение определённого этапа классовой борьбы со всеми его действительными противоречиями, пусть не разрешёнными им, но вскрытыми и обнажёнными с беспощадной глубиной и силой”⁸⁵.

Келдыш уделяет внимание истории балакиревского кружка, сравнению взглядов и позиций его членов. Он пытается демифологизировать представление о “Могучей кучке”. Как он пишет, “для нас теперь ясно, что “Могучая кучка” представляла собой в значительной степени миф, созданный либерально-националистической восторженной фантазией В. Стасова”⁸⁶.

Такое “развоплощение” “кучкизма” понадобилось Келдышу, чтобы показать принципиальное различие взглядов членов кружка. Он критикует В. Стасова, идеолога кружка, давшего ему название. “Легенда Стасова о “национально-русском единстве” в рядах защищавшейся им группы музыкантов, ... он либо не замечал, либо игнорировал такие факты, которые противоречили этому представлению”⁸⁷. И отсюда вывод: “Во всяком случае, главные её “киты” — Балакирев, Римский-Корсаков, — с именами которых собственно и связана определённая музыкальная традиция, никогда не питали склонности к левым убеждениям и творческим “дерзостям” Мусоргского, и он даже в пору наиболее близких отношений с ними оставался среди них, по существу, чужаком”⁸⁸.

Келдыш видит творческий путь Мусоргского эволюционным, без “зигзагов”, без скачков и резких перемен. Поэтому, по мысли Келдыша, “Борис Годунов” и “Хованщина” “могут быть до известной степени рассматриваемы как последовательные фазы воплощения одной идеи, несмотря на существование между ними различий как в методах художественной передачи, так и в характере самых сюжетов”⁸⁹.

Обеим операм, истории их создания, их содержанию и музыкальному строению Келдыш уделяет много внимания. Он начинает их анализ с описания исторической эпохи, охваченной Мусоргским в этих двух операх, стремясь дать характеристику исторической концепции Мусоргского и его представлениям об исторических событиях Смутного времени. Келдыш исходит из исторической схемы официального советского историка 1920-х — начала 1930-х годов М. Покровского с его идеей о борьбе феодалов с торговым капиталом. Как он пишет, “отражённая в них (операх. — А. Б.) историческая эпоха характеризуется развитием большого и длительного процесса разложения московского феодализма и образования бюрократической монархии, опирающейся на интересы торгового капитала и крепостнического землевладения. В “Борисе Годунове” мы находимся на одной из начальных стадий этого процесса, которая явилась непосредственным кануном крестьянской революции, разразившейся в первые годы XVII века; “Хованщина” показывает нам период, близкий к его завершению на исходе того же столетия”⁹⁰.

Композитор, по мысли Келдыша, видит логическое продолжение строя, сложившегося в России в годы реформы Петра, в своей современности. И так как этот строй был основательно подточен и “все радикальные общественные теории выступают в это время, прежде всего, с критикой крепостничества и бюрократии, стремясь доказать их несостоятельность и несоответствие потребностям общественного развития”, то оперы Мусоргского были крайне актуальны. Ибо, как пишет Келдыш, “они помогли выяснению исторических корней того социально-политического порядка, с которым велась борьба”. В этом Келдыш видел основной смысл тезиса самого композитора “прошлое в настоящем”.

И вот с этого момента своего понимания историзма Мусоргского Келдыш, в полном соответствии с упрощёнными марксистскими установками своего времени, пытается доказать, чего не сумел осознать Мусоргский как исторический мыслитель. “Конечно, показать действительную зависимость крепостнических отношений от роста торгового капитала Мусоргский не был в состоянии, — рассуждает пролетарский музыковед, — точно так же, как не мог он вскрыть и настоящих причин разложения крепостного права.

К прошлому он обращается с тенденциозным намерением оправдать своё осуждение существующего строя. Не обладая при этом методом классового объективно-исторического анализа, он становился часто на почву одностороннего отрицания, соединяемого с верой в народные потенции, которая носила у него крайне неясный и по существу идеалистический характер.

В этом отношении недостатки его историзма выражают общие слабости народнического движения. Но если революционные планы народничества связывались с надеждой на инициативу передовых кружков интеллигенции, то Мусоргский, никогда, по-видимому, не склонявшийся к насильственной революции, не задумывался и над той реальной силой, которая способна осуществить общественный переворот. Характерно, что в обеих его музыкальных драмах не дано самых острых моментов подъёма народного брожения: “Борис Годунов” — это только преддверие крестьянской революции, сильно потрясший основы торгового капитала; “Хованщина” рисует не восстание Степана Разина, явившееся наиболее ярким эпизодом революционного движения во второй половине XVII века, а гораздо более слабые отголоски этого движения — раскол и стрелецкий бунт⁹¹.

Келдыш обращает внимание на то, что в опере “Борис Годунов” сам царь занимает центральное место. “Изображение “мучений совести” Бориса занимает иногда Мусоргского просто с точки зрения психолога-экспериментатора и становится самодовлеющей художественной задачей”⁹². И здесь Келдыш даёт свою характеристику “покаянной” идеологии позднего Мусоргского. “Эта сторона его мировоззрения в значительной степени определила и трактовку сюжета “Бориса Годунова”. Для кающегося дворянина, осознавшего утрату почвы под ногами своего класса и стремившегося загладить свою “вину” перед народом, многое в судьбе обречённого и мучимого нравственными терзаниями царя должно было быть созвучным. Именно поэтому образ Бориса получил у Мусоргского такую притягательную силу, выросши до гиперболических размеров, и пушкинская историческая хроника, рисующая обычную дворцовую интригу, превратилась в возвышенную трагическую эпопею”⁹³.

Идея “кающегося дворянина” помогла Келдышу выстроить свою концепцию мировоззренческих основ и истории духовного пути композитора. Для него “путь от “Бориса Годунова” к “Хованщине” логичен и последователен”. Тему кающегося дворянина и искупительных страданий он рассматривает на примере содержания и строения оперы “Хованщина”.

Путём сравнения опер он приходит к следующей критической оценке драматургии “Хованщины”. Как он пишет, “сравнивая “Хованщину” с “Борисом Годуновым”, можно сделать тот вывод, что в ней отсутствует ясный стержень музыкального развития. В “Борисе Годунове” этот стержень, как мы видели, связан с индивидуально-психологической основой драмы. Характер всей драматургической концепции “Хованщины” совершенно иной: действие получает в ней толчки не от накаливания внутреннего психологического напряжения, а от конфликтов и столкновений между реальными борющимися силами. Но здесь сказалась метафизичность мышления Мусоргского. Антагонизм социальных групп представлен у него в плоскости простого механического противопоставления, не создавая движущихся и развивающихся противоречий. В “Хованщине” дано как бы несколько линий музыкально-драматического действия, которые идут самостоятельно, приходя в соприкосновение между собой, но тем не менее сохраняя свою замкнутость и обособленность (Марфа и Досифей представляют как бы одну плоскость, Иван Хованский со стрельцами — другую и т. д.). Этим “соревнованием” параллельных драматических плоскостей вызывается и резкая ломка действия на решающих узловых этапах, в противоположность постепенно подготавливающейся развязке в “Борисе Годунове”. Особенно замечается такой внезапный срыв движения от 2-й картины 4-го действия (выход петровских потешных и помилование стрельцов) к заключительной сцене самоотпевания и самосожжения. Основные противоречия, таким образом, не разрешаются Мусоргским в процессе их развития, а оказываются просто снятыми”⁹⁴.

Келдыш не видит никакого противоречия во взглядах позднего Мусоргского. Он слегка попенял композитору и пожалел, что он не примкнул к революционному движению народничества, не объявил “открытую борьбу царизму и его социальной опоре — помещичье-буржуазному строю”. И задаётся риторическим вопросом: “Отчего же Мусоргский не стал на этот путь?”

И вот тут ему пригодилась идея кающегося дворянина. “Историческая двойственность положения “кающегося дворянства” состояла как раз в том, что, стремясь противопоставить себя собственному классу, оно было всё же связано с ним. Последняя частица сословных граней оставалась для него непреходимой. Поэтому, отражая косвенно внешние и побочные классовые влияния, — как например, народническая струя у Мусоргского, — оно в целом оказывалось “по ту сторону”.

И если народничество в значительной степени расчистило и подготовило почву для возникновения марксистской революционной мысли в России, а в известной своей части и непосредственно переросло в социал-демократическое движение (Плеханов с группой “Чёрный передел”), то “кающееся дворянство” представляло собой явление, вызванное разложением “старого порядка”, и таким образом корнями уходит в условия ещё дореформенного общественного развития.

Основной мотив идеологии Мусоргского — это мысль о неизбежности гибели помещичьего дворянства, в окончательной стадии принимающая форму социальной обречённости. Отсутствие перспектив и какой-либо программы действия составляет поэтому характерную черту его мировоззрения. Дав яркую, глубокую и беспощадную критику крепостничества, он не смог, однако возвыситься до положительных практических выводов из неё и не смог этого сделать не только потому, что “не дошёл” до логического исхода своих рассуждений, а потому что “шёл” — то он в совершенно ином направлении.

Если мы учтём всё сказанное, то для нас станет понятным переплетение в “Хованщине” моментов религиозного смирения, идеализации крестьянского мученичества и покорства судьбе с острыми вспышками народного негодования, протеста и бунтарской стихии разрушения. В соединении и неразрывности этих черт проявляется социальная характерность идейной физиономии Мусоргского.

В “Хованщине” “чрезвычайно сильно выросли реакционные элементы, заложенные в мировоззрении Мусоргского”⁹⁵.

В конечном итоге, Келдыш приходит к суровому вердикту: “Мусоргский ценен и дорог для нас, прежде всего, своей связью с идеями народничества и воплощением ненависти трудящихся и эксплуатируемых масс ко всей системе феодально-крепостнического гнёта. Это и обусловило глубину его реализма, основанного на решительном и смелом “срывании всех и всяческих масок”. Но если одной половиной своего существа Мусоргский примыкает к передовым общественным тенденциям эпохи 60-х и 70-х годов, то другая его половина — от умиряющего и разлагающегося дворянства, со страхом чувствовавшего неизбежность своей гибели. Отсюда двойственность его идеологического облика, которая заставляет нас дифференцировать его творчество, беря его положительную сторону и отвергая содержащиеся в нём моменты мистицизма, упадничества и реакционно-шовинистической ограниченности”⁹⁶.

Этот суровый приговор Келдыша служит критерием для отбора произведений из творческого наследия Мусоргского, пригодных для пропаганды, исполнения и издания для пролетарских масс.

А. ГРОМАН-СОЛОВЦОВ О НАЦИОНАЛИЗМЕ ГЛИНКИ

Ещё один образец пролетарской мысли о русской музыке — работа о композиторах балакиревского кружка молодого музыковеда А. Соловцова, ученика профессоров М. Иванова-Борецкого и Н. Жиляева, выступавшего под псевдонимом А. Громан-Соловцов. В журнале “Пролетарский музыкант” за 1932 год он публикует обширную статью “Классовые корни “кучкизма” в свете ленинских взглядов на общественное развитие России”. Старательно прочитав соответствующие работы В. И. Ленина, музыковед-марксист Соловцов экстраполировал ленинские характеристики тех или иных общественных движений, политических партий в России на взгляды и творчество композиторов. Такая механическая привязка художественного творчества к политике привлекла Соловцова к следующим результатам.

М. И. Глинка объявляется Соловцовым националистом. Как он пишет, “национализм... Глинки есть, во-первых, проявление общей буржуазному искусству определённых эпох тяги к национализму; во-вторых — и это основное —

в глинкавском национализме есть общее идейное содержание с национализмом славянофилов... Следовательно, национализм Глинки был в значительной мере явлением буржуазного порядка (конечно, в нём была и большая доля патриотизма кукольниковского типа)⁹⁷.

“Кучкисты”, по Соловцову, продолжали дело Глинки “и развивали ту линию буржуазного, а точнее – буржуазно-дворянского искусства, которую начал Глинка. Оттенок славянофильской ограниченности, несомненно, был у “кучкистов”. Народнические тенденции смешивались у Стасова со славянофильскими”.

Касаясь извечного вопроса русской мысли о музыке противостояния “кучкистов” консерватории, Соловцов следует традиционному взгляду: “Национализм был наряду с этим формой протеста “кучкистов” против академической рутины, воплощённой в форме слепого следования немецкому классицизму в его выродившемся виде, а также против бессодержательности виртуозности “итальянщины”, господствовавшей на придворной оперной сцене”.

К вопросу о “наследстве” тесно примыкает вопрос об отношении “кучкистов” к западной технике, к технической учёбе. Громан не отказывает Стасову в уважении к учёбе и одновременно отмечает, что он был противником механической пересадки на русскую почву “немецкой” школы. Консерватория, по Соловцову, – дело крепостников, а “протест “кучкистов” против консерваторской схоластики сближал их с передовыми буржуазными музыкантами Запада”.

Что касается русского “востока”, то тут Соловцов не мог обойтись без упоминания колониальной политики самодержавия. Он не прошёл мимо истории распада балакиревского кружка и пишет о творчестве его участников в пореформенный период. По Соловцову, “Снегурочка” означает уход Римского-Корсакова в “сказочный эстетизм”, отход от реализма 1860-х годов.

В 1880-е годы Соловцов видит дифференциацию кружка следующим образом: Римский-Корсаков и Бородин остались на позициях либерального “культурничества”, Балакирев же отошёл в лагерь самой чёрной реакции. “Пожалуй, ближе к Балакиреву, чем к Бородину и Корсакову, стал и Кюи”. Но при этом, по Соловцову, национализм Бородина и Корсакова в зрелом творчестве “приобрёл довольно определённый великодержавный оттенок. “Игорь” Бородина, прославляющий и идеализирующий “богатырскую” борьбу Древней Руси с Востоком и рисующий образ “благородного” и “мудрого” монарха, выражает настроения либеральной буржуазии, уже сомкнувшейся с крепостничеством, во всяком случае, переставшей быть его антагонистом... “Игорь” ярко показывает также, что “восток” “кучкистов” был оборотной стороной русского национализма⁹⁸.

Соловцов спорит с Келдышем, с его оценкой Мусоргского как “кающего дворянина”. “Если мистицизм нельзя считать проявлением народнической идеологии, то в “реакционно-шовинистической ограниченности” Мусоргского можно видеть не только барский национализм, но и националистическую ограниченность народников⁹⁹.”

Далее – о беляевском кружке. “Беляевский кружок был группой эпигонского типа¹⁰⁰”. В связи с новыми течениями начала XX века: “Римский-Корсаков – глава Беляевского кружка – оказался не совсем чужд и символизму. Мистика “Китежа”, туманная символика “Кащей”, наконец, и символическая сатира “Золотого петушка” – в какой-то мере переключаются с общими художественными тенденциями символистов¹⁰¹”. О символизме в связи с А. Лядовым – ни слова. Соловцова отталкивает “глубокая реакционность Лядова”. О событиях в Петербургской консерватории в 1905 году: “Роль Римского-Корсакова в известных событиях в петербургской консерватории обычно сильно преувеличивается¹⁰²”.

Все эти оценки композиторов даются Соловцовым ради того, чтобы составить свой “прейскурант”, свой отцензурированный список сочинений русских композиторов, который рекомендуется для пропаганды, исполнения и использования в педагогической практике.

Таковы в общих чертах взгляды представителей ВАПМ на творческое наследие композиторов-классиков. Впоследствии их метод назовут вульгарно-социологическим. Уже после войны будут создаваться новые концепции истории русской музыки, заново будут характеризоваться взгляды русских композиторов-классиков. Но вот ведь парадокс. Лечить будут старинным методом, “подобное подобным”.

Ещё долгие годы советское музыкознание будет перелицовывать и шить новые идеологические костюмы великим композиторам. И будут исправлять их биографии. И Глинка уже не будет «буржуазным националистом», а другом декабристов, чуть ли не стремившимся попасть на Сенатскую площадь 14 (26) декабря 1825 года. Посмотрите кинофильм Григория Рошаля «Мусоргский» (1950). Там вся честная балакиревская компания, «группа пяти», как их звали французы, ходит по Петербургу с романом Чернышевского «Что делать?» под мышкой и к слову или нехстати цитируют Герцена или Писарева...

Позднее, со второй половины 1950-х годов та же методология, характерная для пролетарских писателей и музыкантов, перешла в труды западных советологов. Русских композиторов будут обвинять в национализме и антисемитизме. А уж о государственном русском национализме культурной политики большевиков, начиная с тов. Сталина, писали и пишут все подряд. А вот об отношении к русскому национальному достоянию в 1920-е годы почему-то не любят упоминать. Свиридов всё это пережил, это было на его глазах.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РУССКОЙ КЛАССИКИ

Помимо учёных мужей, своё слово о Мусоргском говорили и практики из стана пролетарских музыкантов. В том же номере журнала «Пролетарский музыкант», где были опубликованы первые две части работы Ю. Келдыша, была помещена «Анкета о Мусоргском». На эту анкету откликнулись в основном композиторы, музыковеды, причём разных направлений: и Давиденко, и Шибалин, и Белый, и Асафьев. И среди них помещён довольно пространственный отзыв певицы Сарры Крыловой.

Вот отзыв этой энергичной сторонницы пролетарской музыки, идейной соратницы Л. Лебединского и его супруги. «Не всё в творчестве Мусоргского можно принять, — вещает она, — наоборот, некритическое отношение к нему было бы не марксистским и принесло бы вред всему движению пролетарской музыки. Там, где Мусоргский является передовым человеком своего времени, он приемлем и близок нам; там, где он уходит в сторону индивидуализма, мистики, национализма, — там он вреден, в этих произведениях он выступает даже разрушителем того, что он написал, находясь в расцвете творческих сил в рядах передовых людей своего времени. Таков цикл песен «Без солнца», который не только беден идейно, но и убог в смысле музыкальной формы. «Хованщина», например, превращена ГАБТом в оперу для богомолок, у Мусоргского отнюдь не такова; народные сцены в ней полны юмора и стихийной силы, значительно перевешивая такие моменты, в которых даны религиозные, молитвенные настроения. Но все наиболее яркие народные картины театром сокращены, и это искажает характер произведения. Элементы божественности, содержащиеся у самого Мусоргского, должны заставить художников нашего времени почувствовать, что даже крупного творца-одиночку, оторвавшегося от передовой общественной мысли своей эпохи, ждёт не только моральное падение, но и снижение творческой силы, смерть для него как художника»¹⁰³.

Страстно борясь за пролетарскую манеру исполнения, Крылова иронично передаёт манеру пения в Большом театре и предлагает свою трактовку роли Досифея в «Хованщине», а заодно и самой оперы. Как она пишет, «вот точно так же, как в былые времена с паперти храма Христа гудел знаменитый московский протодиакон Розанов, поёт Досифей. Мусоргский выводит его хитрым политиком, в опере он — бог, пророк, страдалец за народ, мудрец. Вот молится и попутно в экстазе разводит «цыганские» страсти замоскворецкая московская купчиха, известная своей склонностью к религиозно-сексуальному помещательству, — оказывается, это Марфа. Одним словом, на сцене отнюдь не те, которых хотел изобразить Мусоргский, а различные московские, совсем «недавнего прошлого» персонажи, агитирующие через своё истолкование наследия прошлого за себя и свой класс»¹⁰⁴.

Действительно, в то время Досифея так и исполняли в роли «хитрого политика», скорее, похожим на карикатурные изображения попов в журнале «Безбожник», провокатором, ускользающим из горящего скита, куда он привёл радетелей старой веры. И это полностью соответствовало рекомендации «пролетарских» учёных и идеологов.

Завершая свою студию о Мусоргском, Келдыш рекомендовал использовать “прямой и объективный марксистский анализ всех слабостей и противоречий мирозерцания Мусоргского”, что “является обязательной предпосылкой правильного, с точки зрения революционных задач пролетариата, использования его творчества (курсив мой. – А. Б.)”¹⁰⁵. Сарра Крылова знала, как нужно правильно, по-марксистски использовать творческое наследие Мусоргского и что исполнять из его произведений, а что – игнорировать. . .

СВИРИДОВ О МУСОРГСКОМ

В 1989 году в преддверии выхода в свет Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского издательство “Музыка” выпустило сборник под названием “Наследие М. П. Мусоргского”¹⁰⁶. Сборник открывает статья Г. В. Свиридова. И статья начинается со следующей фразы: “Мусоргский был художником в высшей степени национальным, в полном смысле слова певцом России. Её судьбами, её болью и радостями наполнены творчество композитора, вся его жизнь и всё его художественное воображение”¹⁰⁷.

В своих “Разных записях” Свиридов высказывается более открыто. Вот, например, его запись о Мусоргском в тетради 1987 (II) под заголовком “Хованщина”. “Мусоргский – композитор-Христианин. Мусоргский всегда был врагом самодовлеющего эстетизма. Глубочайшее религиозное сознание. Незыблемые нравственные основы, всё судится с высоты Христианства, без всякой назидательности, терпимость, свет любви и правды”¹⁰⁸.

Ещё не свершилась перестройка, и какие-то мысли Свиридову пришлось облекать с помощью эзопова языка. Тем не менее он сумел высказать свою заветную мысль, важную не только для его представления о Мусоргском, но и для его собственного творческого credo. Как он пишет, “если попытаться представить себе творческое наследие Мусоргского насильственно отторжённым от веры русского народа, то оно потускнеет и приобретёт вид какой-то бесконечно унылой панорамы, длинного ряда не пессимистических, а просто безысходных картин, выполненных в жанрово-бытовой манере. Но при свете идей и самого духа русской веры эти же самые произведения наполняются тёплым, изнутри идущим сиянием и несут все богатства цельной человеческой мудрости, воплощённой в древнем образе Софии”¹⁰⁹.

Не имеет смысла видеть в Свиридове историка и оценивать его взгляды на русскую музыку и советскую музыкальную критику с точки зрения академической науки. Говоря о прошлом, об отношении к Мусоргскому или Рахманинову, Свиридов проецирует оценки их на своё время. Он постоянно говорил о возрождении традиций русской классики. Не в том понимании, которое ему приписывали, – как возвращение к доминант-септим-аккорду в первой позиции. Он видел в акте возрождения продолжение традиционного для русской культуры христианского гуманизма.

1929–1932. РАПМ НА ИЗЛЁТЕ

Но возвращаемся к РАПМу. 1929-й и 1930 годы прошли для РАПМа по восходящей. И, казалось бы, ничто не предвещало помех их победному шествию к “командным вершинам”. В 1930 году пост главы Главискусства в НКП занимает старый большевик, еврей польского происхождения Феликс Кон. С самых первых своих шагов он открыто обозначил своё положительное отношение к РАПМ. Кон поставил своего заместителя Б. Пшибышевского во главе Московской консерватории. Он также был расположен к РАПМовцам. В АППО ЦК ВКП(б) их поддерживал П. Керженцев.

Впрочем, в РАПМ ещё не знали о своей будущей судьбе. Более того, они продолжали наступательные бои на музыкальном фронте. Шестой номер журнала “Пролетарский музыкант” за 1929 год открывался статьёй Л. Лебединского “Новое на музыкальном фронте”. В качестве эпиграфа была взята фраза из статьи Сталина “Год великого перелома”. И в зачине статьи эта фраза обыгрывается: “Даже для такой, казалось бы, весьма отдалённой от политики области, какой является музыка, истёкший год действительно явился годом великого перелома, как совершенно правильно определил его тов. Сталин, имея в виду основные фронты нашего социалистического строительства”¹¹⁰.

Лебединский объясняет перелом на музыкальном фронте ростом “движения пролетарской музыки как по линии идеологической и организационной, так и по линии творческой, и осознание этого передовой советской и, в первую очередь, партийной общественностью”¹¹¹.

Среди достижений ВАПМ отмечает, среди прочего, “привлечение внимания советской и, в первую очередь, партийной общественности не только к музыкальной работе, но и к происходящим здесь идеологическим боям, и вынесение в связи с этим директивных решений”, “разгром наиболее правой реакционной группировки музыкантов и очищение от её представителей руководства нашими музыкальными центрами (Большой театр, консерватория, Софил)”, и “значительное оздоровление и, главное, начало действительной реорганизации этих учреждений”.

В Московской консерватории был уволен Н. Голованов, с поста директора уходит К. Игумнов. В Большом театре после того, как ВАПМ удалось воспрепятствовать постановке балета С. Прокофьева “Стальной скок”, был уволен заместитель директора театра Б. Гусман, отстаивавший идею постановки балета. Как мы уже упоминали раньше, благодаря членам Ассоциации удалось подловить на коррупции одного из самых главных своих противников – члена Главреперткома и главного редактора Музсектора ГИЗа, одного из лидеров АСМ Н. Рославца. В своём покаянном письме Рославец сам признаётся, что отдавал свои сочинения для печати в издательский кооператив Ассоциации музыкальных авторов¹¹². В результате главный музыкальный цензор СССР, с которым РАПМ сражался многие годы, выкинул белый флаг и перешёл в пролетарскую организацию. Он был на совещании в АППО и выступал там, поднимал вопрос о перевоспитании композиторов–“попутчиков”, о качестве пропагандируемой за границей советской музыки и о музыкальной печати¹¹³.

Шельмованию подвергся Б. Асафьев, вынужденный обратиться за защитой к наркому просвещения А. Луначарскому. “Дорогой Анатолий Васильевич. Я позволяю себе обратиться к Вам по личному делу. Меня очень взволновали крайне демагогические выпады по адресу моему и всей работы моей в Музо ГИИИ, сделанные в “Пролетарском музыканте”¹¹⁴. Поводом для этого письма послужила разгромная рецензия пролетарского музыковеда-историка А. Громана на статью Р. Грубера “О возможности и пределах использования в музыкознании экономических категорий”. Как писал этот большой специалист по истории русской музыки, “центр научно-художественной жизни Ленинграда, ГИИИ, является в то же время центром реакции в науке об искусстве, центром формалистских и активных антимарксистских направлений искусствознания”¹¹⁵. Бедный Асафьев, видимо, не знал, что положение самого наркома было незавидным, в скором времени он вынужден будет сам подать заявление об отставке с поста наркома.

Через какое-то время в ВАПМ пришли сложившие оружие их противники из “мелкобуржуазной” группировки ОРКИМД. В сущности, вернулись в родное лоно основатели АПМ А. Сергеев, В. Шульгин и др.¹¹⁶.

Кроме них и позднее, в 1931 году с просьбой принять в ряды Ассоциации обратились со своей декларацией и композиторы–“современники”. Не выдержали накала борьбы и атмосферы политического доноительства Н. Я. Мясковский, В. Шебалин и другие композиторы. Журнал “Пролетарский музыкант” поспешил выступить с победной реляцией под заглавием “Группа композиторов–“попутчиков” пожелала работать в тесном контакте с РАПМом”.

“На состоявшемся совместном заседании секретариата РАПМа с группой композиторов (Мясковский, Шебалин, Крюков В., Старокадомский, Крюков Н.) тов. Шебалин и Крюков информировали секретариат РАПМа об организации творческой группы “попутчиков”–композиторов, желающей в тесном контакте с РАПМом работать по линии своего идеологического перевооружения, овладения методом диалектического материализма в творчестве, приближения своего творчества к задачам социалистического строительства”¹¹⁷.

Вся эта группа “коллаборационистов” вошла в так называемое 1-е объединение композиторов Всероскомдрамы. В одном из номеров журнала “За пролетарскую музыку” 1932 года помещена информация о подготовке членов объединения к XV годовщине Октября¹¹⁸. “Шебалин работает над большой композицией “Ленин” для оркестра, хора, солистов и чтецов (текст – сокращённая поэма Маяковского того же названия)¹¹⁹, Кабалевский пишет

симфонию с хором на текст В. Гусева, тема – классовая борьба у нас и на Западе; ориентировочное название “Пролетарии всех стран, соединяйтесь!”¹²⁰, <...>, Мясковский работает над симфонией на тему колхозного строительства”¹²¹. Упоминаются также работа над своими сочинениями композиторов Вл. Крюкова, М. Старокадомского, М. Черёмухина, В. Кочетова, Ан. Александрова, Ник. Крюкова, А. Шеншина.

В конце (30 декабря) 1930-го и 16 января 1931 года в Комакадемии проходил диспут “Пути развития музыки” об идеологических платформах ВАПМ и ВОСМ (Всероссийского общества современной музыки). От ВАПМ должен был выступать Л. Лебединский, но он заболел и вместо него по его тезисам выступал Ю. Келдыш. От ВОСМ должен был выступить её глава В. Блюм (Садко) с защитой платформы своей организации. Но он не вышел на трибуну, а на второй день вовсе не пришёл.

По поводу этого диспута Л. Лебединский разразился на страницах первого номера журнала “Пролетарский музыкант” за 1931 год обширной статьёй “О врагах и друзьях пролетарской музыки”¹²². И в этой статье, помимо очередных угроз в адрес русских и зарубежных “реакционных” композиторов, Лебединский отметил “попутчиков”, согласившихся сотрудничать с ВАПМ. Это были в основном музыковеды и критики вроде испугавшегося Р. Грубера, историка, исследователя творчества А. С. Даргомыжского М. Пекелиса, музыковеда М. Гринберга, критика Г. Поляновского. Но помимо музыковедов, Лебединский неожиданно называет Шостаковича. “Не дальше как месяц назад, – делится он, – Шостакович, который нас раньше поносил и которого, как известно, мы критиковали, заявил, что он считает серьёзной нашу критику, прислушивается к ней, она приносит ему пользу”¹²³.

АСМовское противостояние РАПМу подходило к концу. В Ленинграде оно фактически самоликвидировалась в 1929 году. Как вспоминал М. Друскин, работа ЛАСМ стала сворачиваться уже в 1928 году¹²⁴. Впрочем, такая судьба ждала и другие общества и ассоциации. Усилиями местных властей не без подачи бдительных рапмовцев в том же Ленинграде были ликвидированы Вагнеровское общество, Немецкое музыкальное общество, Баховское общество, Общество камерной музыки и ряд других. И так было не только в Ленинграде, а по всей стране¹²⁵. Подобная судьба ожидала не только музыкальные общества. Приказал долго жить ЛЕФ, В. Маяковский подал заявление и вступил в РАПП.

Чем можно объяснить такой взлёт РАПМ в год великого перелома? Лебединский был грамотный политический человек и прекрасно понимал, зачем он цитирует тов. Сталина. Это был год, когда Сталин расправился со своими главными противниками. “Левым уклоном” в тот год уже занималось ОГПУ. В феврале 1929 года Троцкий был отправлен за границу, на апрельском Пленуме ЦК ВКП(б) определился “правый уклон”. Бухарин был осуждён вместе с Томским и Рыковым, выведен из состава Политбюро ЦК ВКП(б). Сталин хотел его назначить на пост наркома просвещения вместо А. Луначарского, но в результате всё же назначил вместо него А. Бубнова.

Борьба внутри партии сильно откликнулась в культуре. А. Воронский к 1930 году уже отсидел в ссылке, ему разрешили вернуться в Москву, но в 1935 году он был вновь арестован, в конце концов, расстрелян в 1937-м. По всей видимости, из-за Троцкого погорел Вс. Мейерхольд. Троцкий поддерживал режиссёра. Не скрывал своей симпатии к ЛЕФу. В театре имени Мейерхольда в 1926 году был поставлен спектакль по пьесе левовца С. Третьякова “Рычи, Китай!”, на афише значилось: “Посвящено первому красноармейцу РСФСР тов. Троцкому”. В 1937 году Третьяков будет расстрелян как японский шпион. Конечно, тут нет никакой связи между этими двумя событиями. Но есть какая-то странная закономерность. ЛЕФ был распущен, точнее, распался к 1930 году, не имея поддержки со стороны Наркомпроса, даже несмотря на то, что Лиля и Ося Брики имели тесные связи с московским отделом ОГПУ¹²⁶.

Правда, в отношении В. Маяковского мнения Троцкого и Сталина как бы совпали. Но Троцкий видел в Маяковском порождение футуризма, дореволюционной буржуазной богемы, объявившей себя в 1918 году ком-футами, наконец, выросшего до лидера ЛЕФа, пришедшего стихийно к коммунизму, но не доросшего до его идейного осознания. В то время как Сталин фактически отсек поэта от ЛЕФа¹²⁷. Он же внёс в номенклатурный список перед Первым

съездом писателей А. Безыменского, к которому сравнительно благосклонно отнёсся Троцкий. Но к тому времени Безыменский обратился к Сталину с письмом с просьбой оказать ему защиту от его коллег по Ассоциации пролетарских писателей.

Или пример от противоположного. Троцкий обвинил МХАТ и Станиславского в негативном отношении к Советской власти. В течение 1920-х годов МХАТ нещадно третировали, ругали, критиковали все, со всех сторон¹²⁸.

В 1926–1928 годах левовцы и напостовцы, как, впрочем, и некоторые партийные деятели и критики, не связанные с ассоциациями, нещадно поносили спектакль “Дни Турбиных” Булгакова в Художественном театре. Сталин, как известно, оценил положительно пьесу и неоднократно бывал на спектакле. В результате Станиславский и Художественный театр получают не только широкое общественное признание, но и высокий статус у государства. Театр переводят в ведение ЦИК. В то время как Вс. Мейерхольд, обласканный Троцким, попадает в опалу и, в конце концов, лишается жизни.

Сталин не испытывал большой симпатии к пролетарским творческим организациям, в конце концов, они были ликвидированы в апреле 1932 года. Но в 1929 году он помнил о заслугах РАПП в борьбе с троцкистами, с “ворончиной”.

Есть ещё один момент, на который обратил в своё время моё внимание Г. В. Свиридов. Он знал о том, что Г. Ягода был женат на родной сестре Леопольда Авербаха Иде. Ему было известно, что собрания пролетарских писателей проходили на квартире у Ягоды¹²⁹. Кроме того, Свиридов обратил моё внимание на тот факт, что племянник Я. Свердлова Леопольд Авербах в начале 1920-х годов ездил в Европу со специальным заданием по налаживанию связей и работы с Коммунистическим интернационалом молодёжи (КИМ).

Сталин объявил “усиление классово-борьбы” в тот момент, когда проводилась индустриализация и коллективизация. Наблюдение за дисциплиной и ускоренный график работы на стройках пятилеток, контроль за специалистами – инженерами и техниками – на заводах и фабриках, подавление крестьянских выступлений и неусыпный контроль за рабочими, устрашение интеллигенции, борьба с церковью – во всём этом принимал главное участие репрессивный аппарат ОГПУ.

После смерти Дзержинского в 1926 году пост Председателя ОГПУ занял В. Менжинский, к тому времени физически нездоровый человек. На его прежнюю должность начальника секретно-оперативного управления в 1927 году назначается Г. Ягода. Он выделялся своей исполнительностью и энергией, организаторскими способностями и... беспощадностью.

Именно Ягода руководил раскулачиванием, ему Сталин доверил заниматься арестом представителей троцкистско-зиновьевского блока, готовить громкие процессы вроде шахтинского дела, дела промпартии, дела трудовой крестьянской партии; Ягода лично руководил операцией “Весна” по физическому устранению всех военнослужащих, офицеров старой, царской армии¹³⁰, под его руководством начиналось строительство системы исправительно-трудовых лагерей. Строительством Беломорско-Балтийского и Волго-Донского каналов тоже занимался он. В конце концов, Сталин в 1934 году назначает его наркомом внутренних дел.

РАПМ не только по роду своей деятельности, но и по своей значимости отличался от РАПП. Тем не менее между организациями существовал контакт. Собственно, музыканты никогда этого не скрывали. Сыграли свою роль разные обстоятельства. Свиридов обратил внимание на то, что музыковед Лев Николаевич Лебединский и писатель, один из руководителей РАППа Юрий Николаевич Либединский были родными братьями. Свиридов отчасти знал, а отчасти догадывался, что собой представляли бойцы пролетарского музыкального фронта. Помню поведанную им историю, как молодой В. А. Белый пришёл в Московскую консерваторию с намерением поступить в класс по композиции Н. Я. Мясковского. Николай Яковлевич прослушал его сочинения и намётанным глазом сразу определил, кто к нему пришёл, и любезно сказал: “Виктор Аркадьевич, Вы всё прекрасно умеете сами, мне нечему Вас научить”.

Об одном из основоположников РАПМа, Д. А. Черномордикове, известно, что он работал в ВЧК-ОГПУ¹³¹. С организатором и идеологом РАПМа Львом

Лебединским Свиридов был лично знаком. Познакомились они уже после войны у Д. Д. Шостаковича. Но об этом – ниже.

В 1930 году ВАПМ, казалось бы, продолжал ещё оставаться в силе, завоевывая одну позицию за другой. Члены ВАПМ входили практически во все государственные учреждения музыкальной культуры в качестве работников или общественных советников. Их можно было встретить в театрах, в Софиле, в издательствах и на радио. Были они и на более высоких постах. Так, С. Корев был заведующим музыкальным отделом Главискусства в Наркомпросе, ведал эстрадой, самодеятельностью и музыкальными обществами. Они с успехом сражались на фронте музыкального радиовещания.

Они имели свой социальный заказ. Во время усиления борьбы с церковью они объявили поход против “церковщины”, следили за распространением нотных изданий церковного пения, за деятельностью регентов, которым приходилось при ликвидации церковных приходов и храмов искать работу и вести хоровые кружки и кружки самодеятельности.

ПЕРЕСТРОЙКА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

Между тем, при всех своих успехах в борьбе на музыкальном фронте, черед побед РАПМ, как и все пролетарские организации, был обречён. С 1928-го по 1932 год с колоссальными усилиями и жертвами шли коллективизация и раскулачивание на деревне, “переворот почти геологический” (М. Горький), мобилизационным методом осуществлялась индустриализация, реализовался первый пятилетний план. ДнепроГЭС, Магнитогорск, Кузнецк, Беломоро-Балтийский канал, Донбасс. И ещё тысяча самых разных по размерам заводов и фабрик. Все эта грандиозная стройка новой “железной Америки” шла в бешеном темпе, пятилетний план осуществляли в четыре года.

Спешная работа сопровождалась массой ошибок. Искали и находили виновных. Кроме того, находили недовольных и сопротивляющихся планам партии. Эти годы сопровождалось различными показательными процессами: шахтинское дело, дело промпартии, дело группы Кондратьева-Чаянова и пр. Шло “переформатирование” Академии наук СССР. В партии шла чистка, побеждённые правые и левые уклонисты покидали свои высокие посты, кто-то уже арестовывался. Троцкого удалось отправить за границу из Ташкента.

В это напряжённое время “усиления классово-борьбы” нож большевистской гильотины, как говорил Свиридов, ни на секунду не успевал выскохнуть от беспрепятственно льющейся крови... Сталину был необходим беспрекословно подчиняющийся ему, исполнительный карающий орган революции. И в ГПУ Сталин нашёл себе верного помощника, Генриха Ягоду. Это обстоятельство, как считал Свиридов, отсрочило падение пролетарских организаций, замыкавшихся на Ягоде и его супруге Иде Авербах.

Казалось бы, в этот сверхнапряжённый момент Сталину было не до литературы и искусства. Однако в эти годы Сталин продолжал думать о том, как обустроить такую деликатную сферу, как художественная культура. Конечно, на первом месте была литература, на писателей и поэтов – “инженеров человеческих душ” – падала огромная задача воспитания масс, создание летописи великих строек.

С 1928 году начинается переписка Сталина с Горьким, и писатель начинает посещать СССР, окончательно переехав в Москву в 1932 году. По предложению Горького, специальное Постановление Оргбюро Политбюро ЦК ВКП(б) от 28 июля 1928 года утверждает решение Оргбюро разрешить издание “Литературной газеты”¹³². Специальным постановлением Политбюро поручается Секретариату ЦК обеспечить поездку на Капри доктора Левина к Горькому на месяц-полтора для лечения писателя¹³³. На уровне Политбюро решаются вопросы о встрече писателя, проведении юбилейных мероприятий. Горький становится ключевой фигурой в подготовке реформы литературного дела.

Сталин подбирает людей, кадры для руководства литературой. Из Ростова в Москву переезжает и становится секретарём РАПП В. Ставский. Он примет участие в организации будущего Союза писателей СССР и станет его генеральным секретарём в 1936 году. В 1930 году вновь созданный Отдел культуры и пропаганды ЦК ВКП(б) возглавит А. И. Стецкий. В 1933 году он становится членом Организационного комитета Союза советских писателей.

Возглавлять Оргкомитет номинально будет М. Горький, но фактически осуществлять создание Союза писателей будет Стецкий.

В том же 1930 году из АППО ЦК ВКП(б) с поста заместителя заведующего уходит П. М. Керженцев, его переведут в Комакадемию, где он возглавит Институт литературы и языка (ЛиЯ), цитадель РАППа¹³⁴. Всё это делалось с дальним прицелом. Керженцева Сталин в 1936 году назначит главой Комитета по делам искусств. Был всё же снят А. Свидерский с поста руководителя Главискусства и на его место назначен старый, в почтенном возрасте Феликс Кон. Полагаю, что он был назначен как временная, проходная фигура, пока не была выбрана более подходящая кандидатура.

Одновременно с кадровым вопросом на уровне Политбюро и Оргбюро ЦК ВКП(б) решаются важные вопросы по усилению контроля над средствами массовой информации. Именно в этом ключе решается кадровый вопрос в комитете по кинофикации¹³⁵. Оргбюро принимает 18 января 1929 года постановление “О порядке разрешения издания новых журналов”, по которому журналы, имеющие общесоюзное или общероссийское значение, в том числе и литературно-художественные, разрешаются Постановлением Оргбюро или Секретариата ЦК ВКП(б)¹³⁶. 5 апреля 1931 года утверждается Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) “Об усилении политконтроля за выпускаемой периодической и непериодической печатью”¹³⁷.

Не обошлось и без перемен в Наркомпросе, в том числе и в его цензурных подразделениях: в Главреперткоме и в Главлите. В Главреперткоме, в связи с приходом к его руководству Ф. Раскольников, меняется состав коллегии и организуется Совет по вопросам репертуара¹³⁸. Что касается Главлита, то Политбюро поручило Наркомпросу реорганизовать его, “в связи с перестройкой издательского дела в центре, ростом низовой печати и радиовещания”¹³⁹.

Постоянно происходит смена состава редакций или главного редактора в разных журналах, не говоря о запретах или разрешениях постановок спектаклей.

Сталин отвечает на письма писателей, реагирует на их жалобы и просьбы. Таких писем было много. В 1929–1931 годах к Сталину обращались Д. Бедный, М. Булгаков, Е. Замятин, Б. Пильняк, В. Киршон, Э. Багрицкий, А. Белый, Вс. Иванов, М. Шагинян и другие, менее известные писатели.

Письма разные, от просьбы помочь материально или о возможности выехать за границу для лечения или в командировку для сбора материала до просьбы прочитать книгу и до поношения своих противников. Письма такого сорта напоминали доносы. И Сталину приходилось, что называется, “разнимать” враждующих и слишком политически активных писателей и драматургов.

Так, он защищает М. Булгакова от украинских писателей¹⁴⁰, от В. Билль-Белоцерковского и В. Кирсона¹⁴¹. Пролетарских драматургов (группу “Пролетарский театр”)¹⁴² и того же Билль-Белоцерковского защищает от журнала “На литературном посту”, центрального органа РАПП¹⁴³. В письме Н. Осинскому (В. В. Оболенскому) Сталин пишет: “Мне кажется, что т. Билль-Белоцерковский – один из способнейших (наших) драматургов. Обещаю сделать всё возможное для ограждения т. Белоцерковского от нападков”¹⁴⁴.

Короткое письмо Сталина от 25 января 1929 года – ответ на послание Н. Осинского ему о пьесе Билль-Белоцерковского “Голос недр” от 21 января 1929 года. Пьесу раскритиковали в газете “Вечерняя Москва”, и Осинский описывает ситуацию с критикой пьесы и затрагивает вопрос о театральной критике в целом. И, между прочим, высказывает в своём письме мысль, очень близкую мнению Свиридова относительно близости ЛЕФа и РАППа. Как он пишет, “обстоятельства таковы, что напостовцы как народ ловкий и специально сидящий на литературных делах, имеют нынче большой вес у рядовых рецензентов: с ними бояться связываться <...>; не менее ловкий и специализировавшийся на литературных делах народ гг. “лефовцы” (Маяковский, Мейерхольд, Брик и пр.), с коими напостовцы в блоке (курсив мой. – А. Б.). Ежели они возьмутся кого травить – плохо дело”¹⁴⁵.

Сталин вынужденно ведёт осторожную политику. Он прекрасно знал ситуацию в литературе, конечно, он был в курсе всех разногласий между разными писательскими группировками и внутри них. Он был в курсе развернувшейся в 1927–1928 годах борьбы РАППа с М. Горьким. Тем не менее до поры до времени он не выступал открыто против РАППа. Поддерживает Л. Авербаха

в организации театра РАППа¹⁴⁶. Пытается примирить того же Л. Авербаха с В. Билль-Белоцерковским, в разговоре с генеральным секретарём РАПП защищает автора пьесы “Шторм”. Отвечает на коллективное обращение к нему комфракции РАПП, указывает на их ошибки, на то, что “критика “На Литпосту” в отношении Билля-Белоцерковского неправдива и неправильна в основном”¹⁴⁷. В шутку сравнивает РАПП с военачальником, не умеющим “учитывать особенности разнообразных частей и использовать их по-разному в интересах единого и нераздельного фронта”¹⁴⁸. Напоминает, что “РАПП призвана руководить сложнейшим фронтом советской художественной литературы”¹⁴⁹. Заканчивает своё письмо как бы миролюбиво, но с предупреждением: “Что касается моих отношений к РАППу, они остались такими же близкими и дружескими, какими были до сего времени. Это не значит, что я отказываюсь критиковать её ошибки, как я их понимаю”¹⁵⁰.

И если в дискуссию между РАППом и Горьким в 1927-м и 1928 годах Сталин не вмешивался, то когда сибирские газеты и журналы по инициативе местных пролетарских писателей начали травлю Горького, то Сталин их жёстко осёк. 15 декабря 1929 года по его докладу Политбюро ЦК ВКП(б) рассмотрело вопрос “О Горьком” и поручило комиссии в составе тт. Кагановича, Стецкого и Сырцова в недельный срок разработать проект Постановления Политбюро в связи с кампанией против Горького в сибирских газетах¹⁵¹.

Дело в том, что в Новосибирске успел побывать Семён Родов, и ещё в 1927 году по его инициативе сформировалась сибирская ассоциация пролетарских писателей с руководящим звеном – группой “Настоящее”. Эта группа выпускала одноимённый журнал, главным редактором был А. Курс, член Сибирского крайкома партии и одновременно редактор газеты “Советская Сибирь”. В Постановлении ЦК ВКП(б) было поставлено на вид журналу “Настоящее” за помещение на его страницах материалов с недопустимыми выпадами против М. Горького, а т. Курс отстранён от редактирования журнала и освобождён от обязанностей редактора газеты “Советская Сибирь”¹⁵². В приложении к п. 5 пр. ПБ № 109 от 15 декабря 1929 года содержится некое предупреждение: “Ряд вопросов, затронутых в этих спорах, найдёт своё разрешение в специальной резолюции ЦК по вопросам художественной литературы”¹⁵³.

В 1930-м и 1931 годах дела пролетарских писателей внешне выглядели успешными, но на самом деле они постепенно шли по наклонной вниз. Казалось бы, внешний фон, усиление борьбы с буржуазными явлениями в литературе на фоне борьбы с правым уклоном, с теми же кондратьевцами, с кулацким сопротивлением был благоприятен. В РАПП шли с повинной её ярые противники. Достаточно указать на такой факт, как сдача ЛЕФа, приход в РАПП лидера левовцев В. Маяковского в 1930 году. Однако не всё было так просто.

Как писал специалист по истории РАППа И. С. Шешуков в четвёртой главе своей книги “Неистовые ревнители”, “последний год в жизни РАПП был периодом непрекращающихся ссор и драк, неразумных и вредных для дела литературы”¹⁵⁴.

Причём раздрай шёл внутри самой Ассоциации. Всё время то кто-то отпочковывался, отходил от РАППа, вроде того же Театрального РАППа или Литфронта во главе с Э. Багрицким, то шли непрекращающиеся, какие-то хронические дискуссии вроде нашумевшего февральского Пленума 1931 года в связи с призывом ударников в литературу, которых так и не удалось найти. В результате полемики РАППа с комсомолом о линии газеты “Комсомольская правда” разразился форменный скандал.

Свою нелицеприятную позицию от лица комсомола высказал её лидер А. Косарев. В газете “Правда” целый подвал был отдан большой статье Л. Мехлиса “За перестройку работы РАПП”. И в этой статье решительный тов. Мехлис сделал недвусмысленное предупреждение: “Перед РАПП партия поставила крупнейшие задачи. Пролетарским писателям предъявлен социалистический счёт – повернуться лицом к важнейшим проблемам нашего строительства. Надо поднять на высшую ступень идейно-воспитательную работу с ударниками, призванными в литературу. Допущенные ошибки, тормозящие развёртывание творческого соревнования писателей, надо исправить, большевистски признать и воспитать на этом кадры пролетарских писателей. Партийность должна взять верх над “ячеством”, личным самолюбием”¹⁵⁵.

Л. Авербах вынужден был организовать и провести в начале декабря 1931 года V Пленум РАПП. На Пленуме ему пришлось выступить самому с сильной нотой самокритики. От РАПП выступали Панфёров, Безыменский, Ставский, Макарьева, от комсомола — ответственный редактор “Комсомольской правды” А. Троицкий. От АППО ЦК ВКП(б) выступал С. Динамов.

Резолюцию пришлось начать с повинной: “Перестройка РАПП происходила и происходит недостаточно. Указания партии на недостаточность развития самокритики в РАПП, на наличие элементов администрирования в работе, на частое игнорирование в практике того основного положения, что РАПП является литературно-воспитательной, а не государственно-административной организацией, указания на необходимость изжития всех этих недостатков проводились в жизнь неудовлетворительными темпами, не всегда последовательно, с рядом ошибок”¹⁵⁶.

И всё же в декабре 1931 года РАПП не был ликвидирован, в секретариат нового состава вошли Авербах, Фадеев, Киршон, Панфёров, Макарьева; Л. Авербах остался руководителем Ассоциации, избран ответственным секретарём правления. В его докладе, в выступлениях некоторых других участников Пленума упоминалось ФОСП. “Для перестройки РАПП по линии литературно-политических задач необходимо увеличить роль ФОСП”, — передаёт слова Авербаха из его доклада корреспондент “Правды”¹⁵⁷.

Федерация объединённых советских писателей (ФОСП), созданная ещё в 1927 году, первоначально состояла из пролетарских писателей, Всероссийского общества крестьянских писателей и Всероссийского союза советских писателей (ВССП). Пролетарские писатели претендовали на руководящую роль в этой организации. По этому поводу во вновь созданной федерации шли горячие споры. Больше всего доставалось Всероссийскому союзу советских писателей¹⁵⁸. Но в Федерацию влились и “Кузница”, и “Перевал”, и конструктивисты, и ЛЕФ. ФОСП рассматривалась как протоорганизация будущего Союза писателей. Не случайно именно при ФОСП был создан Литературный фонд.

В сущности, идея будущего Союза писателей рисовалась тому же М. Горькому как некое возрождение или модификация знакомых ему старых, дореволюционных объединений типа Общества для пособия нуждающимся литераторам и учёным (Литературный фонд; 1859–1922), Русского литературного общества (1879–1897), Союза взаимопомощи русских писателей (1897–1901), Всероссийского литературного общества (1912–1914).

ВСЕРОСКОМДРАМА – МОГИЛЬЩИК РАПМ

Одновременно с ФОСП в 1929 году создаётся ещё одно объединение — Всероссийское общество драматических писателей и композиторов (Всероскомдрам). Если ФОСП был всё же новым образованием, то Всероскомдрама представляла собой возрождение старой, дореволюционной организации, Общества русских драматических писателей и оперных композиторов (1875)¹⁵⁹. В 1904 году Общество разделилось на Московское общество драматических писателей и композиторов (МОДПиК) и Союз драматических и музыкальных писателей (Драмсоюз) с центром в Санкт-Петербурге. Так они и существовали раздельно после Октября¹⁶⁰. И вот в 1929 году их опять объединили под новым названием¹⁶¹.

История Всероскомдрама довольно запутанная и ещё не до конца раскрыта. Идея слияния обсуждалась в Драмсоюзе и МОДПиК ещё в 1925 году. Тогда же возник общий Президиум обоих обществ. “Несмотря на существование общего Президиума, обе организации фактически были автономны до 1930 года, когда завершилась подготовка к созданию Единого общества, каковым стал Всероскомдрам, — пишет К. Плотников. — Всероскомдрам формировался долго, и длительное время параллельно существовали МОДПиК и Драмсоюз, уже после официального появления Всероскомдрама”.

Только в 1930 году объединение было юридически оформлено. В реальности ленинградцы утратили свою автономию, Москва стала единым центром, с единой структурой, управленческим аппаратом, бухгалтерией, службой агентов и т. д. И вот в таком виде Всероскомдрам стал единым обществом.

В течение всего 1930 года шла реорганизация общества, обсуждался устав, структура, шли выборы в Правление, руководителей секций. 20 февраля

1930 года на общегородском собрании московских композиторов был избран председателем секции композиторов. Им стал один из старейших и уважаемых композиторов, автор балета “Красный мак”, учитель С. С. Прокофьева Р. М. Глиэр.

5–7 октября 1930 года состоялась первая конференция Всероскомдрама. Во вновь избранное правление вошли поддерживаемые вождём В. Билль-Белоцерковский и А. Безыменский. В состав правления вошли и композиторы: В. Белый от РАПМа и двое ленинградцев В. Волошинов (от ЛАПМа) и В. Дешевов, бывший асмовец. Главой правления был избран набравший силу и известность автор пьесы “Чудак” А. Афиногенов, с которым у С. Прокофьева было намерение создать первую советскую оперу в 1932 году. В правление вошли также Б. Этингhoff¹⁶², П. Арский, Ю. Олеша, Вс. Мейерхольд, А. Жаров.

И вот так получилось, что композиторская секция Всероскомдрама оказалась “могильщиком” РАПМ. Членами секции были композиторы разных направлений и жанров. Здесь были и рапповцы, и “попутчики”, и театральные композиторы, и композиторы-песенники. Сюда же входили и писатели о музыке, музыкальные критики, рецензенты. Была и секция церковных композиторов. И, что очень важно, большинство секции составляли композиторы и музыковеды, не связанные с РАПМ.

Как мы уже писали раньше, РАПМ проводил кампанию против “фокстротчины” и “цыганщины”. Они выступали против В. Мессмана, В. Кручинина, Ю. Хайта, братьев Покрасов, творцов “нэмпанского” русского эстрадного романса и популярных “производственных” песенок вроде “Кирпичиков” или “Паровоз Ц-231”. Все эти композиторы были членами МОДПиКа и впоследствии Всероскомдрама.

В ноябре 1929 года выплыли наружу скандальные подробности увеличения сбора в Драмсоюзе авторских гонораров за исполнение произведений в церквах. Помимо церковных хоров, в общую сумму гонорара шли теперь сборы со священников, диаконов, псаломщиков, всех лиц, участвующих в богослужении. Кроме живых авторов – членов Общества, – было решено собирать тантьему и за произведения умерших авторов, и за национализированные произведения. В деле был замешан, помимо Драмсоюза, ещё и Союз воинствующих безбожников, который хотел, чтобы авторские гонорары не выплачивались композиторам, а шли в кассу Союза. При проверке финансовой службой выяснились также приписки, наличие “мёртвых душ” и другие неблагоприятные дела. Дело приняло нешуточный оборот, получило огласку в советской печати. В юмористическом журнале “Чудак” появляется фельетон под названием “Церкачи”¹⁶³.

Дела совсем стали плохи, после того как архиепископ Кентерберийский во время Великого поста организовал в Великобритании моления о страждущей Русской Церкви, на них был приглашён из Парижа митрополит Евлогий (Георгиевский), а Папа Пий XI выступил с призывом о молитве за гонимую Русскую Церковь. К советскому правительству обратился митрополит Сергей с меморандумом, переданным 19 февраля 1930 года Председателю Комиссии ВЦИК по вопросам культов П. Г. Смидовичу. После этого секретной инструкцией сборы с Церкви были прекращены¹⁶⁴.

РАПМ не замедлил отреагировать на этот скандал и, воспользовавшись случаем – собранием композиторов МОДПиК и ДРАМСОЮЗА 16 и 20 февраля 1930 года по поводу объединения композиторских секций, – обратился с открытым письмом-заявлением в Главискусство НКП и в ЦК РАБИС “За оздоровление авторских обществ”. В заявлении упоминается собрание композиторов 16 февраля и резолюция на основе доклада В. Мессмана и содоклада А. Давиденко. И обращается внимание на выступление Давиденко, “разоблачившего деяческую 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 высшие ставки авторских сумм и своей “активностью” и многочисленностью добившимися известного влияния на политически инертную и деяческую 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 церковью сумм”¹⁶⁵.

Отголоски этих (и других, уже не по композиторской секции) скандалов были слышны и на первой Всероссийской конференции драматургов и композиторов, на которой были поставлены вопросы о перестройке работы Общества, превращении её в “идеологически-производственную организацию” и избрании нового правления. На этом собрании с докладами выступали от Совета по делам искусств и литературы Б. Е. Этингоф, председатель ЦК РабИС Я. И. Боярский, председатель Главреперткома К. Д. Гандурин.

И в прениях по этим докладам рапмовцы В. Белый и А. Давиденко затеяли жёсткий разговор и вновь требовали изгнать из Общества “нэпмачей” и совершенно случайных “авторов”, непрофессиональных композиторов. Вот как журнал “Пролетарский музыкант” проинформировал об этой конференции читателя: “Конференция подвергла резкой критике деятельность прежних авторских обществ – МОДПиКа и Драмсоюза, а также и объединённого Всероскомдрама, не сумевшего осуществить декларированную им общественную программу. Деляческая политика МОДПиКа и Драмсоюза привела к чрезвычайному засорению их “авторами”, в значительной своей части никакого серьёзного отношения к искусству не имеющими, авантюристами и самозванцами от драматургии и музыки, рвачами, “нэпманскими” музыкантами и т. п.”¹⁶⁶. О выступлениях Белого и Давиденко сказано краткой строкой: “Выступали Белый и Давиденко, били по “нэпмачам”, сражались с Блюмом”¹⁶⁷.

Рапмовцы продолжили своё наступление. 25–27 марта 1931 года они проводят свою первую конференцию. Далее события развивались следующим образом. По инициативе В. Белого и Б. Шехтера в композиторской секции Всероскомдрама весной 1931 года состоялось два авторских вечера или, как их называли, “производственных совещания”, посвященных творчеству композиторов Васильева-Буглая и Гнесина.

О том, как прошло первое “совещание”, журналы пролетарских музыкантов ничего не сообщили. Зато “совещание” М. Гнесина 23 марта 1931 года стало новостью номер один прессы пролетарских музыкантов. Авторский вечер М. Ф. Гнесина, благодаря деятелям РАПМ, превратился в диспут по поводу творчества композитора. Причём диспут, выходящий далеко за рамки творчества и эстетических проблем.

Гнесин и ранее был на примете у РАПМа, в журнале “Пролетарский музыкант” о нём самом, его взглядах и сочинениях писали разные авторы и с разными оценками¹⁶⁸. Но концерт и выступление Гнесина 23 марта 1931 года получили нелестную оценку со стороны РАПМа. Причём оценку политического толка.

Этому вечеру была посвящена целая статья автора под псевдонимом В. Д. В статье кратко описывается вечер, исполнявшиеся произведения Гнесина (в основном ранние, 1910-х годов), выступление критика С. А. Богуславского и затем более подробно о возникшем диспуте между композитором и рапмовцами В. Белым, Н. Чемберджи и А. Давиденко. Автор начал с оценки прозвучавших сочинений¹⁶⁹, потом остановился на творческом методе композитора, не преминул напомнить о его библейских произведениях, напомнил о позиции Гнесина в отношении к композиторскому образованию в Высшей музыкальной школе имени Ф. Кона (Московской консерватории), к перестройке ВМШ в тот момент, когда “лосевщина, аполитичность, реакционная труха постепенно изгоняются из её стен”, и пеняет, что “Гнесин скучает по старой консерватории”¹⁷⁰.

Конечный вывод статьи осуждающий: “М. Ф. Гнесин долгое время слыл за “либерального” профессора, иногда с некоторою натяжкой характеризовался даже как “попутчик”. В настоящий момент мы можем безошибочно сказать, что за этим мнимым “попутничеством” скрывался на самом деле реакционер и ретроград. Гнесин целиком смыкается с самой крайней реакцией на музыкальном фронте. Он становится уже и идеологом, и вождём, ибо его высказывания представляют собой целую платформу, сознательно противопоставляемую массовому пролетарскому музыкальному движению”¹⁷¹.

Статьёй В. Д. дело не ограничилось. Ясно, что при таком “волчьем паспорте”, даже если бы Гнесин и согласился на сотрудничество с РАПМ, его явно бы отвергли. И Гнесин становится одним из “бунтарей”, объявившим открытую войну РАПМ.

ПОСЛЕДНИЕ, РЕШИТЕЛЬНЫЕ БОИ РАПМ

2 октября 1931 года во Всероскомдраме проходит ещё одно совещание композиторов. И на этом совещании выступают композиторы из категории “попутчиков”, в том числе и Гнесин, Шеншин и ещё ряд других. Неожиданно выступил композитор В. Шебалин, правая рука Н. Я. Мясковского, профессор Московской консерватории. Он был беспартийным и не стал касаться политики, идеологии. А заговорил о самом насущном. О том, что РАПМ захватил все командные высоты в Софиле, в ГОМЭЦе, на радио. Основное внимание в своём выступлении Шебалин обратил на издательские дела. Фактически в руках РАПМа оказалось главное издательство Музгиз, бывший Музсектор ГИЗа. РАПМ долго боролся за это издательство, и вот, наконец, во главе был поставлен А. Г. Верхотурский (Гайсинский), что называется, “наш человек” РАПМа. К сожалению, стенограмму заседания 2 октября до сих пор не удалось найти. Фрагменты из выступления Шебалина приводит в своей книге Е. Власова, взяв их из брошюры В. Белого “Факты и цифры”.

Между тем, сама эта брошюра – весьма важный документ. И не случайно вокруг неё развернулась нешуточная борьба. Из брошюры становится ясно, что само по себе совещание композиторов 2 октября было не совсем обычным. Брошюра была издана в качестве приложения к девятому номеру журнала “Пролетарский музыкант” за 1931 год. Номер журнала был подписан к печати 8 декабря 1931 года. Довольно оперативно, учитывая, что секретариат РАПМ сумел познакомиться со стенограммой совещания только 29 октября. В брошюре Белый приводит цитаты из выступлений Шебалина, Гнесина и ряда других композиторов, выступавших 2 октября на совещании. Каждую цитату из выступлений Белый сопровождает своими выкладками, приводит цифры печатных изданий, количество печатных листов. В тех случаях, когда речь идёт не о фактах, а о суждениях, комментарии Белого носят характер ироничных реплик или тяжеловесных инвектив политического характера.

Чтобы читатель почувствовал дух брошюры, приведу один только пример. В начале брошюры Белый приводит цитаты, озаглавив их следующим образом:

“Факты” и “цифры” композит[ора] Шебалина

Вот некоторые из этих цитат.

“... Установка Музгиза, возглавляемого РАПМом, такова, что “попутчикам” трудно даже и нос совать туда: печатается только то, что не вызывает сомнений, а если какое-нибудь сомнение появилось, – вещь с торжеством проваливается. О том, кто является судьями, я буду говорить потом”.

“... Есть целый ряд композиторов-“лишенцев”. Это значит, что они никогда не будут допущены в Музгиз, потому что так хотят наши товарищи-рапмовцы, Белый (так же, соответственно желанию Белого, хочет зав. Музгизом Верхотурский). Таковы товарищи: Фейнберг, Щербачёв, Половинкин, Шеншин, Крюков, Мосолов, Попов Гавриил, и целый ряд ещё имён можно назвать. Эти товарищи не могут показать носа в Музгиз, потому что всякое сочинение при таком отношении будет сейчас же возвращено обратно. Могут ли эти товарищи извлечь какие-нибудь уроки из этого? Конечно, никаких. Этим товарищам нужно печататься, нужно создать вокруг них творческую дискуссию, тогда будет прок. А если мы будем просто выбрасывать их из издательства, – мы останемся у разбитого корыта, потому что печатать будет нечего...”¹⁷².

Далее следует ещё одна длинная цитата, но мы её не приведём.

Как же на эти цитаты реагирует Белый? Опять-таки графически он выделяет свой ответ подзаголовком.

Цифры и факты, как они есть.

И потом в шутовском духе выкидывает “коленце”:

“Положение тяжелое. Критическое! Но разрешается оно до чрезвычайно просто: во всех обильно приведённых цитатах... нет ни одной строчки правды. Ни один пример не соответствует действительности, всё наврано. По-простому, всерьёз наврано. Даже поверить можно от неопытности, статью написать о “РАПМе-монополисте”, фельетон под заглавием “Лишенцы в изоляторе, или рапмовские безумства”.

После этого идёт уже статистический раздел **“Монополия” как она есть**, с цифрами, сколько произведений напечатано композиторов-“попутчиков” и сколько – рапмовцев. В конце этого раздела вывод: “Итак, общий листаж

произведений “попутчиков” и др. за 1931 год равен приблизительно **800 листам**. Листаж произведений рапмовцев и композиторов-членов АПМ союзных республик – по массовому и концертному отделам равен **90 листам (около 10%)**”. Вот эти цифры и будут впоследствии оспорены.

Похоже, что Музгиз был главной темой на совещании 2 октября, издательскому делу посвящено больше всего страниц брошюры.

В разделе “РАПМ всемогущий, РАПМ вездесущий” Белый приводит в качестве примера слова композиторов Нечаева и Шеншина, которые винули Белого в том, что он персонально “зарезал” их сочинения (Белый был консультантом в Музгизе). Белый отрицает свою причастность к судьбе их сочинений. И здесь же приводит фрагмент выступления Гнесина: “...труд о Римском-Корсакове... одним словом, сделал эту книгу... И мне, в конце концов, возвращают её... ВАПМ решил, что у Р.-К. реакционная музыка... Как можно относиться так на том основании, что какой-то Бэбик-Рабинович, сидящий в РАПМе, скажет. Ведь он один читал эту вещь...” – гневается Гнесин¹⁷³.

И далее Белый комментирует слова Гнесина. “Действительно, возвратили книгу, на основании отзыва консультанта т. Келдыша (т. Келдыш – член РАПМа) и обсуждения её консультационной комиссией книжного отдела Музгиза 17 февраля 1931 года (см. протокол заседания комиссии за подписью председателя т. Пшибышевского). Основание: апологетическая трактовка политического облика Римского-Корсакова, зачисление его чуть ли не в “пролетарские революционеры”¹⁷⁴, либерально-идеалистическое искажение социальной сущности творчества этого художника. А “Бэбик-Рабинович” здесь ни при чём. Это вы анекдоты рассказываете да на том же заседании сплетни распространяете про “уволенного” якобы “заведующего книжным отделом”, который якобы “отдел уничтожил, потому что рапмовцем, марксистом был”. А ещё “сложным человеком” себя называли¹⁷⁵! Какая уж тут сложность. Всё просто и ясно, как на ладони!”¹⁷⁶.

Это уже совсем какой-то раёшник, весьма грубый, площадной. Но далеко не случайный. И в этой брошюре, в других статьях и публичных выступлениях рапмовцы муссировали тему “буржуазно-националистических взглядов” Гнесина, его увлечение “библистикой” в творчестве. В это время шла усиленная борьба с национализмом. В том числе и с еврейским. В 1930 году было закрыто Еврейское музыкальное общество.

В таком же анекдотическом, совсем уже в базарном духе Белый ещё раз возвращается к Гнесину в разделе, посвящённом отношению РАПМ к наследию, к Мусоргскому и Бетховену¹⁷⁷. Впрочем, есть и разделы, посвящённые эстетическим и теоретическим проблемам, например, творческому методу композиторов, отношению к большой форме. Ближе к концу брошюры Белый в главке “РАПМ и “попутчики” касается истории взаимоотношения РАПМ с композиторами, вышедшими из АСМ или не примыкавшими к другим организациям.

Надо сказать, что в некоторых случаях, когда Белый не прибегает к фельетонному стилю и пишет без ёрничества, то его парирование на обвинения участников совещания выглядят убедительно. Так, Шебалин подымает тему об использовании наёмных оркестраторов некоторыми композиторами РАПМа, намекая на их слабую профессиональную подготовку.

Этому посвящена маленькая подглавка в большом разделе **“О четырёх преступлениях РАПМа (обличительный акт Шебалина)”** под заголовком **“Кулачество”**. Вот её содержание:

“Композиторы Белый и Давиденко, не умея оркестровать написанную свою музыку, вынуждены прибегать к наёмному труду, т. е. заказывать оркестровку ученикам некоторых присутствующих здесь мастеров по сходной цене. Это вряд ли можно считать нормальным, это просто безобразие. Вместо того, чтобы учиться, ставить и разрешать проблемы техники, здесь мы имеем дикую форму, грубо говоря – кулачество” (**Шебалин**).

Белый в ответ: “Так, так, “кулачество”, “наёмный труд”. Интересно, а как относится Шебалин к известному факту исполнения марша Мясковского на радио в инструментовке ученика последнего – Черёмухина? Как относится он к тому, что балет Василенко “Иосиф Прекрасный” инструментован учеником последнего – Рогаль-Левичкиным? Или – что балет Василенко “Ноя” был в значительной мере инструментован учениками его класса инструментовки в консерватории? Или – что отдельные отрывки балета Глиэра “Красный мак” –

тоже были инструментированы его учениками? Беспомощность это, безобразия или кулачество? Ни то, ни другое, ни третье. В практике композиторов случается часто, что срочность работы, загруженность не позволяют самому композитору оркестровать своё произведение. Композитор набрасывает план оркестровки, поручает выполнение этого плана кому-либо¹⁷⁸.

Что ж, нельзя не признать, ответ, как ныне принято говорить, получился “асимметричный”...

И уже совсем не шуточно выглядит намёк Белого на зачинщиков композиторского совещания 2 октября. В главе “Неудачная инсценировка” Белый, упомянув в очередной раз “электика троцкистского толка” Ледогорова¹⁷⁹ и его “оживлённую провокационную возню” вокруг РАПМ, недвусмысленно даёт понять, что эти выступления спровоцировали собрание группы композиторов 2 октября. Вот слова Белого: “Эти выступления получают практическое осуществление в композиторской секции Всероскомдрама, где под видом развёртывания производственной творческой деятельности “советского музыкального актива” Ледогоровы, Атовмяны и Гнесины пытаются изолировать рапповцев от влияния на “попутническую” часть композиторов, пытаются склотить блок всех “обиженных” рапповской критикой композиторов против РАПМ. Искусственно прекратив начатую рапповцами – членами бюро композиторской секции (Белый, Шехтер) – творческую дискуссию на основе конкретного разбора произведений композиторов различных направлений и группировок¹⁸⁰, Атовмян и др. занялись обработкой “широкого общественного мнения”, одним из эпизодов которой явилась организация “исторического” собрания 2/Х¹⁸¹.

Брошюра Белого вышла тиражом в 5 тысяч экземпляров. Композиторская общественность вряд ли обратила на неё сколько-нибудь серьёзное внимание. Но брошюра сопровождалась необычным, просто обескураживающим приложением.

После обычных лозунговых выводов в конце статьи Белого “Факты и цифры” без какого-либо объяснения следует “Постановление бюро творческого объединения композиторов от 20 ноября 1930 года “О выступлении т. Шебалина на композиторском совещании от 2 октября с. г., созванном Всероскомдрамом”. И далее следует текст Постановления. Привожу самое начало его. “Бюро считает выступление т. Шебалина на совещании композиторов от 2/Х с. г., созванном Всероскомдрамом, принципиально неверным как по своим установкам, так и потому, что это выступление имело место на собрании, где не присутствовал ни один член АПМа, что противоречит основному принципу совместной работы Объединения с АПМом¹⁸². И далее перечисляются “неправильные положения” Шебалина.

За постановлением бюро следует текст покаянного выступления Шебалина на заседании правления РАПМ 21 ноября. 1931 года.

Тут следует напомнить, что группа из девяти композиторов во главе с Мясковским и Шебалиным ещё в 1930 году объявила публично о своём намерении работать совместно с РАПМ. В своей декларации, мотивируя своё решение необходимостью “идеологического перевооружения, овладения методом диалектического материализма в творчестве, приближения своего творчества к задачам социалистического строительства”, группа объявила: “Настоящим письмом мы заявляем об организации нами объединения композиторов-попутчиков, основной задачей которого является объединение передовых попутнических сил под лозунгом перехода к подлинному союзничеству, активному включению в русло пролетарского музыкального движения”.

Была объявлена и цель творческой работы: “Среди основных творческих задач в декларации было объявлено: “В своей творческой деятельности объединение ставит себе целью работу над массовыми инструментальными и вокальными сочинениями, как в малых (массовая песня, советская эстрада), так и в крупных формах (опера, симфония), считая создание последних основной задачей объединения¹⁸³”.

Декларация была подписана следующими девятью композиторами: В. Шебалин, Н. Мясковский, В. Крюков, М. Старокадомский, В. Кочетов, Н. Крюков, Д. Кабалевский, В. Ширинский, А. Шеншин. Документ получил название “декларация девяти”.

И вот 21 ноября 1931 года на секретариате РАПМ Шебалин покаялся и признал своё выступление 2 октября ошибочным.

РАПМ спешил. Проведя в ноябре Второй пленум, вслед за ним уже в декабре организовал широкое обсуждение совместно с музыкальной секцией ЛИЯ Комакадемии доклада Л. Лебединского “Письмо т. Сталина и задачи теоретической перестройки РАПМа”.

“Факты и цифры” В. Белого вышли из печати после 8 декабря. 8-9 декабря проходит пятый пленум РАПП. А через десять дней, 18 декабря открывается пленум Совета Всероскомдрама. Он длился четыре дня подряд, первые два дня, 18-е и 19 декабря, были посвящены проблемам композиторской секции.

Как и следовало ожидать, брошюра В. Белого с приложениями вызвала эффект разорвавшейся бомбы. И вызвала сильное сопротивление со стороны композиторов и представителей других секций Всероскомдрама. Тут следует иметь в виду, что хотя во главе руководства Всероскомдрама стояли в основном представители пролетарских организаций, но в целом основная масса членов общества отнюдь не разделяла идеологию и особенно практику пролетарских организаций.

Что касается композиторов, то в Правлении Всероскомдрама композиторов представлял Р. М. Глиэр, ответственным секретарём секции композиторов в 1931 году стал Левон Атовмян. Членами Совета Всероскомдрама от композиторов были Гнесин, Дешевов, Животов, Атовмян и только один представитель секретариата РАПМ В. Белый. Кроме того, вездесущий Левон Атовмян входил в состав Президиума.

К сожалению, в научной литературе пленум Совета Всероскомдрама не получил специального освещения, опубликован без научного сопровождения лишь фрагмент стенограммы¹⁸⁴. Тем не менее и по этому отрывку можно судить о том, что происходило на пленуме, когда обсуждался вопрос о работе секции композиторов. Из этого фрагмента становится ясно, что проведение совещания композиторов-“попутчиков” 2 октября было предварительно согласовано с генеральным секретарём РАПП Л. Авербахом и главой Правления Всероскомдрама А. Н. Афиногеновым, одним из руководителей РАППа, членом Президиума Правления ССП, главным редактором журнала “Театр и драматургия”¹⁸⁵.

Авербах после скандала с комсомолом и статьёй-предупреждением Льва Мехлиса в газете “Правда” в августе 1931 года стал осторожным и решил поддержать секцию композиторов, поняв, что в ней рапмовцы занимают отнюдь не командную позицию. К тому же пролетарские писатели имели слабое представление о композиторских делах. И само руководство Всероскомдрама в лице председателя Афиногенова и секретаря М. Россовского выразило своё порицание пролетарским музыкантам.

А на самом пленуме развернулся жаркий спор. Предметом дискуссии стали брошюра Белого, выступление Шебалина. Гнесин начал с отчёта секции, отметил как достижение контрактацию, творческие отчёты-концерты композиторов и... совещание 2 октября. Прошёлся по отступнику Шебалину, но всё же главное своё негодование обрушил на Белого.

Затем в спор вступили кинокритик Д. Рафалович, Ю. Келдыш, дважды выступил Д. Шостакович. Первый раз – несколько сумбурно, но успел сказать главное – о своей новой симфонии. Посетовал на то, что много времени ушло на прикладную работу в театре и в звуковом кино¹⁸⁶. Зато, взяв повторно слово, Шостакович вполне справедливо заметил о слабой продукции композиторов-рапмовцев, которые спешат издать свои незрелые сочинения.

Пожалуй, самое сильное впечатление на присутствующих на пленуме произвело выступление Левона Атовмяна. Он, что называется, разделал под орех Белого, показав его сомнительную манипуляцию с цифрами в своей брошюре относительно листажа изданий “попутчиков” и рапмовцев. Затронул большой вопрос о взаимоотношении секции и РАПМ и категорически заявил, что “до тех пор, пока Ассоциация пролетарских музыкантов не перестроится, не осознает новых задач, до тех пор она не сумеет на деле руководить “попутническим” крылом. Коль скоро ассоциация перестроится, она встанет у руководства музыкально-творческим фронтом”¹⁸⁷.

Мысль о перестройке РАПМ прозвучала из уст руководящих лиц Всероскомдрама. Весьма критически отозвался о работе РАПМа Афиногенов. Вот его слова: “Последний вопрос о перестройке. В чём сейчас смысл процесса, происходящего на литературном фронте? В том, что пролетарские писатели, по-большевистски приняв урок, данный им партией, по-большевистски сделал

вывод из дискуссии с комсомолом, сумели вовремя поднять вопрос о перестройке... Пролетарское литературное движение не боится говорить о неудовлетворительности своей работы, не боится беспощадно критиковать ошибки отдельных работников, входящих в него. Несмотря на эти ошибки, пролетарское движение будет развиваться и расти, несмотря на эти ошибки, оно достаточно сильно для того, чтобы преодолеть все эти ошибки на основе творческой самокритики. В этом отношении совершенно неудовлетворительные впечатления производят выступления представителей РАПМа у нас на пленуме. Наш пленум продолжался четыре дня потому, что нам необходимо разрешить вопрос, как же мы будем перестраиваться? Здесь мы должны были бы услышать от РАПМа самокритику. Но мы этого не услышали, как не услышали и о тех новых задачах, которые стоят перед РАПМом. Я очень признателен, что разоблачили наше совещание 2 октября, хотя это смехотворное разоблачение. Предупреждаю, что и впредь... если ко мне придёт самый отъявленный, скажем, Мосолов и скажет: "Афиногенов, я хочу поговорить с тобой с глазу на глаз, — я его обязательно выслушаю, если он даже скажет: "Мне неудобно, чтобы при этом были пролетарские музыканты". Я пойду на это"¹⁸⁸.

Выступавший в самом конце М. Россовский назвал РАПМ "кружковщиной в нетронutom виде". "Кружковщина порождает изолированность", — продолжил он. Дальше заметил, что теоретики РАПМ допускают ряд крупных теоретических ошибок, но не признают их. Недостаточно критично относятся к творчеству своих коллег по Ассоциации.

Россовский не преминул сказать и об ошибках композиторской секции. Отметил, что она не имеет "чёткой линии", представила злополучный план, "который раскритикован фракцией секретариата задолго до пленума". "Композиторская секция не имеет дифференцированного подхода к "попутчику". Это вредит вашей работе, это мешает и перестройке "попутчика". Ну, и наконец, заметил главное, тупиковую ситуацию: "Композиторская секция противопоставила себя РАПМу так же, как РАПМ — композиторской секции"¹⁸⁹.

Трудно сказать, случайно ли это случилось или нет, но Россовский и Атовмян в своих выступлениях выразили одно и то же пожелание — превратить секцию в федерацию композиторов. Россовский этим и завершил своё выступление: "Давайте превратим композиторскую секцию в подлинную федерацию композиторов, давайте сообща помогать "попутчику" стать союзником рабочего класса в его борьбе за социализм"¹⁹⁰.

Между тем, дело "Секция композиторов против РАПМ" шло к своей развязке. РАПМ, судя по поведению руководства, ничего не знал и ни о чём не догадывался.

Уже после пленума во Всероскомдраме 26 декабря состоялось совместное заседание секретариата РАПМа и музсекции ЛИЯ Комакадемии. С докладом "Письмо т. Сталина, наши задачи на музыкальном фронте и вопросы теоретической перестройки" выступал Л. Лебединский. "Докладчик подробно коснулся положения на музыкальном фронте в свете последних указаний т. Сталина, — информирует журнал "Пролетарский музыкант". — Ряд фактов (троцкистские статьи Ледогорова, реакционные выступления Гнесина, гнилой либерализм по отношению к подобным явлениям со стороны руководства Всероскомдрама, "Советского театра", "Вечерней Москвы" и т. д., и т. п.) говорит о необходимости ещё большей мобилизации всей пролетарской общественности на борьбу против буржуазных влияний в музыке"¹⁹¹.

Вместе с тем, читаем отчёт дальше, "т. Лебединский вскрыл ряд ошибок, допущенных РАПМом за годы борьбы (в основном правильной и успешной) против этих враждебных влияний. В последующих выступлениях (т. Келдыша, Белого и др.) был значительно расширен анализ положения в области теоретической и творческой работы на музыкальном фронте, в частности, подробно проанализированы ошибки РАПМа"¹⁹².

Ещё в феврале 1932 года в РАПМ шла текущая работа. 16 февраля состоялось заседание секретариата РАПМа, на котором был обсуждён вопрос о подготовке к XV годовщине Октября. Своими планами поделились В. Белый, А. Давиденко, Д. Васильев-Буглай, В. Волошинов, Б. Шехтер и члены бригады имени М. Горького. 17-го и 18 февраля проходило всесоюзное совещание представителей секретариатов и инициативных групп АПМ. Были представители пролетарских организаций Украины, Белоруссии, Армении, Азербайджана. Обсуждался план дальнейшей совместной работы, указывались успехи

и недостатки в работе республиканских АПМ. 20 февраля состоялось открытое заседание партийно-комсомольской фракции Московской АПМ. Собравшиеся заслушали доклад члена бюро РАПМ т. Гачева “Об итогах XVII партконференции и задачах РАПМа”. 21 февраля состоялось очередное творческое собрание РАПМа совместно с первым творческим объединением Всероскомдрама и ПРОКОЛЛОМ. Были исполнены и обсуждены новые произведения Э. Компанейца, В. Волошинова и А. Давиденко.

В хронике РАПМа за начало 1932 года упоминается создание первой теоретической бригады РАПМа, которая должна была наладить “систематическую коллективную работу над вопросами марксистско-ленинской музыкальной теории, а также над конкретной критикой музыкальной литературы. В состав бригады вошли тт. Н. Выгодский, А. Громан-Соловцов, Д. Житомирский, Л. Калтат, Ю. Келдыш, Д. Рабинович, А. Шавердян и др.”¹⁹³.

В это время в ЦК ВКП(б) уже пришли письма М. Гнесина и А. Мосолова на имя Сталина. Письма того же рода, что и обращения к Сталину писателей. Гнесин открыто выразил своё негативное отношение к РАПМ, Мосолов просил выпустить его за границу, считая, что там он будет полезнее советской музыке, нежели в России, где он подвергается гонениям РАПМ, не издаётся, не исполняется. В научной литературе существует мнение, что эти письма сыграла решающую роль в деле ликвидации пролетарских организаций. На самом деле эти письма послужили лишь косвенным поводом, решение уже было готово до этих писем.

Со слов Л. Атовмяна, он несколько раз звонил А. Поскрёбышеву по поводу письма Гнесина. От всесильного заведующего секретным отделом ЦК ВКП(б) последовало уведомление, что его пригласит нарком просвещения А. Бубнов. Как пишет Атовмян, “действительно, через два дня мне позвонили из секретариата А. Бубнова и попросили зайти к А. Бубнову. Беседа была короткой, и А. Бубнов просил срочно созвать у него совещание композиторов, рекомендовав включить в список приглашаемых двух-трёх рапмовцев (были включены В. Белый и Л. Лебединский). А. Бубнов от себя приписал А. Фадеева и А. Афиногенова”¹⁹⁴.

Далее Атовмян красочно описывает само совещание и эпизод, как он получил от сидевшего напротив него А. Афиногенова записку: “Будешь выступать – постарайся о РАПМе меньше говорить. О покойниках никак не надо говорить”. И на недоумённый вопрос Атовмяна: “Какие покойники?” – Афиногенов ответил: “Только что закончилось заседание Политбюро. Решено ликвидировать и РАПП, и РАПМ, и РАПХ. Имей это в виду”¹⁹⁵. На встрече Лебединский продолжал стоять на своих позициях, за что получил от наркома просвещения А. Бубнова замечание, что это выступление было самым плохим у Лебединского. Правда, когда слово взял В. Белый и продолжил выступать в таком же агрессивном тоне, как Лебединский, то Бубнов сказал, что Белый выступил ещё хуже, чем Лебединский. Рапмовцы просто не понимали в тот момент, что их песенка спета.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года “О перестройке литературно-художественных организаций”, образование Союза писателей и других творческих союзов было встречено художественной интеллигенцией с чувством облегчения и надежды. Напостовская дубина, нещадно бившая всех неугодных РАППу писателей, демагогия идеологов пролетарских музыкантов, как называли позже, их пошлые вульгарно-социологические ярлыки великим композиторам, а главное, постоянная тревога и порой страх за случайно оброненное слово – тень ГПУ висела над всеми, а люди творческие прекрасно знали, кто стоит за тем же неистовым Леопольдом Авербахом... Пролетарские организации мало у кого из среды художников, людей творческого труда вызывали симпатии. По свидетельствам и воспоминаниям композиторов того времени, большинство из них восприняли постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года с чувством облегчения, с надеждой на перемены к лучшему.

В тетради “Разных записей” 1987 (II) у Свиридова 1 июня появляется следующая запись: “Трудные, голодные годы 1932 – 33 – 34. Новое движение в духовной жизни: ликвидация РАПМа, создание Союза писателей, огромная и благотворная роль Горького. (Но не было – Есенина, Клюева, Ахматовой, Замятина, Булгакова, Платонова)”¹⁹⁶.

В истории русской музыки XX века 1920-е годы – важная веха. Закладывались основы нового типа культуры, шли поиски новой идеологии, новых форм существования искусства. Искались формы управления культурой. Ставилась задача привлечения к искусству широких масс. Стали общедоступными концерты и спектакли. Появилась массовая самодеятельность, и закладывались основы массового музыкального воспитания и образования.

Это было уникальное для советского периода десятилетие, когда в силу экономических причин государство вынуждено было пойти на уступки и частично делить с обществом расходы на содержание искусства. Правда, от этого выиграл, в первую очередь, “лёгкий жанр”, коммерческая музыка. Тем не менее в условиях нэпа композиторы имели возможность продавать свои произведения разным, как государственным, так и частным, издательствам, музыкально-концертным организациям.

Политическая обстановка в стране в период межвластия, борьбы за выбор курса развития страны и соответственно за руководство в партии создавали хоть и неустойчивое, но всё же некое равновесие в области культуры и искусства. Это конкурентное соревнование разных направлений было закреплено постановлением Политбюро ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года “О политике партии в области художественной литературы”.

В середине 1920-х годов существовали разные официально зарегистрированные композиторские сообщества. И между ними шла открытая публичная борьба. Эта борьба носила откровенно политический характер, и шла она за “командные высоты” в государственных учреждениях культуры, в органах управления искусством, на уровне ЦК ВКП(б) в отделе пропаганды и агитации, в Наркомпросе¹⁹⁷, в ВЦСПС, в профсоюзе работников искусств (Рабисе), в издательствах, концертных организациях, на радио. Эта борьба велась даже на самом высшем, партийном уровне. Как показывает история с дирижёром Н. Головановым, даже ЦК ВКП(б) не всегда мог противостоять массивной атаке со стороны консолидированных сил общественности.

Свиридов был прав в своей оценке идеологии крупнейших литературных и музыкальных объединений: РАПП и ЛЕФ, АСМ и РАПМ. Действительно, во всех этих сообществах, не без влияния официальной пропаганды, но не только, под флагом борьбы с национализмом шла открытая борьба с традиционными культурными ценностями, с религией, со всеми сложившимися до революции “мифологемами” и “идеологемами” национального самосознания. Это касалось как русского, так и других народов СССР.

Шла борьба с великодержавным великорусским национализмом и местными национализмами. Как информировал журнал “Пролетарский музыкант” о планах работы музыкальной секции Института литературы и языка при Коммакадемии, “секция продолжала работу по разоблачению различных проявлений национал-шовинизма в музыке. Если во втором квартале были поставлены доклады общепринципиального характера – “Принципиальные вопросы развития национальных музыкальных культур” (т. Белый), “Музыкальный фронт Украины” (т. Белокопытов), то сейчас работа уже идёт в плане конкретного разбора великодержавного и националистического уклонов в творчестве советских композиторов. В этом плане были поставлены следующие доклады: “Буржуазный национализм в современной еврейской музыке” – докладчик т. Д. Житомирский; “Цыганщина и борьба с великорусским шовинизмом” – докладчик т. Б. Штейнпресс¹⁹⁸. В таком же духе идеологи РАПМа трактовали идейные взгляды классиков русской музыки, как можно убедиться на статьях и выступлениях Ю. Келдыша или А. Громана-Соловцова.

Деятели АСМ, за редким исключением, старались не касаться национальной темы, да и по своему воспитанию не могли отказаться от своей культурной идентичности¹⁹⁹. И действительно, в АСМ проявляли больше интереса к современной западной музыке.

ГЛУБОКИЙ ИНТЕРЕС К СУДЬБАМ РОССИИ...

У Георгия Васильевича было желание написать статью, посвящённую музыке в романе М. А. Булгакова “Мастер и Маргарита”. Его интересовали, помимо прочего, имена персонажей, среди которых есть и связанные с музыкой:

Берлиоз, Стравинский, Фагот и пр. Свиридов пытается понять, кого подразумевал писатель под тем или иным именем. И не только под музыкальными. “У Булгакова, – предполагает он, – Богохульский (очевидно – Маяковский)”²⁰⁰.

Свиридов – автор Патетической оратории. Одного из самых выдающихся сочинений на слова поэта. Если почитать “Разные записи” Свиридова, то можно заметить, что о Маяковском композитор пишет, как об исчадьи ада. Таких уничтожающих характеристик о поэте, пожалуй, не сыщешь ни в отечественном, ни в мировом литературоведении.

Нужно только помнить, что Патетическая писалась в атмосфере общественного подъёма и иллюзий эпохи хрущёвской оттепели, в 1957–1959 годах, а нелестные характеристики поэта появляются у Свиридова в тетрадях “Разных записей” не ранее середины 1970-х годов.

Как раз в то же время, когда он вспоминает недобрым словом РАПП, РАПМ, ЛЕФ, когда он весьма недоброжелательно высказывается о том же Мейерхольде или, скажем, о поэте-футуристе А. Кручёных. И дело не только в том, что поэт Кручёных работал архивариусом в ВЧК, как знал Свиридов, и даже не в его словесной зауми, а потому, что Кручёных – автор богохульных стихов вроде поэмы “Богоматерная” или знаменитой поэтической картины изъятия святых мощей из храмов под названием “Мороженца богов”.

Прав ли был Свиридов, объединяя вместе противоборствующих ЛЕФ и РАПП? Вот свидетельство хорошо знающего ситуацию критика В. В. Оболенского (Н. Осинского). Как он пишет в письме Сталину 21 января 1929 года, “напостовцы, как народ ловкий и специально сидящий на литературных делах, имеют нынче большой вес у рядовых наших рецензентов: с ними боятся связываться (особенно ежели рецензент беспартийный), и ежели они кого начнут клевать, то рецензенты либо подпевают, либо молчат; не менее ловкий и специализировавшийся на литературных делах народ гг. “лефовцы” (Маяковский, Мейерхольд, Брик и пр.), с коими напостовцы в блоке. Ежели они возьмутся вдвоём кого травить – плохо дело”²⁰¹. Так что сближение ЛЕФа и РАППа у Свиридова далеко не случайно. Эти организации, грызясь между собой, составляли единый “блок”, дружно травивший того же М. Булгакова.

* * *

Свиридов прошёл долгий духовный путь. Нельзя забывать, что первым его вокальным опытом были два романа на слова “лефовца” Б. Пастернака. В Звуковом архиве Свиридова сохранилась кассета с аудиозаписью его воспоминания, как он, будучи студентом консерватории, признался своему учителю Д. Д. Шостаковичу о своём желании познакомиться с Лилей Брик. Это было в самом конце 1930-х годов. На что обычно очень сдержанный Дмитрий Дмитриевич неожиданно взорвался: “Вы что, с ума сошли!?! Чтобы ноги Вашей в этом доме не было!” – и рассказал Свиридову о судьбе поэта Ярослава Смелякова. Но ведь главное в этом признании – желание молодого Свиридова познакомиться с почти что легендой, которой поэт посвятил одну из лучших своих поэм “Про это”. Значит, он в это время испытывал интерес к самому поэту. И не случайно же он написал свою Патетическую ораторию.

А рядом с Патетической почти одновременно появляются Поэма памяти Сергея Есенина (1955–1956), а после Патетической – оратория “Двенадцать” по поэме А. Блока (1959–1961). Все эти сочинения объединяет одно важное свойство – в них отражены, как говорил сам Свиридов, “основы национального бытия”. Уже в 70-е годы композитор придёт к самоопределению своей главной творческой задачи: “Я хочу создать миф: “Россия”. Пишу всё об одном, что успею, то сделаю, сколько даст Бог”.

Именно в этих сочинениях рождается качественно новый, русский Свиридов, что подметил ещё Д. Шостакович. Сам Свиридов это понимал, заметив о Поэме памяти Сергея Есенина: “Первая моя осознанно Русская вещь была”.

Одной из особенностей этого стиля стало проникновение в музыку Свиридова образов, навеянных литургической поэзией, интонаций церковного пения, как, например, в финале Поэмы “Небо как колокол” знаменного распева или во второй части (“Рассказ о бегстве генерала Врангеля”) “Патетической оратории” на слова В. Маяковского, где звучит песнь Симеона Богоприимца

“Ныне отпускаеши раба твоего...” Церковное антифонное пение как образ возникает в переключке хоралов струнных и деревянных духовых в первой части Маленького триптиха для симфонического оркестра. Поэтикой молебного канона на исход души навеян бестекстовый хоровой концерт “Памяти А. А. Юрлова”.

Во второй половине 1970-х годов появляются сочинения философско-религиозного содержания: кантаты “Ночные облака” и “Барка жизни”, хоровой цикл “Песни безвременья” (на слова А. Блока), кантата “Светлый гость” и поэма для голоса с фортепиано “Отчалившая Русь” (на слова С. Есенина). Здесь преобладают духовные “реалии”, символы и образы из Ветхого и Нового заветов. Наконец, их объединяет наличие хора. Что касается самого их музыкального языка, то в нём преобладает высокий интонационный строй, далёкий от звуковой “лексики” народной мирской песни, бытовой лирики. Для этих сочинений характерны медленные темпы, хоральная фактура, асимметричный ритм.

В конце 1970-х годов у Свиридова рождается план создания “мистерии” под названием “Россия” на слова А. Блока. Композитор намеревался соединить сольные и хоровые номера в сопровождении оркестра с чтением текстов (из дневников и статей А. Блока) и чисто оркестровыми ритуальными. Туда же он намеревался вставить подборку хоров на тексты из православного Молитвослова под названием “Из мистерии” (1985)²⁰².

Намерение обратиться непосредственно к традиции русского православного церковного пения и пара-литургическим жанрам народного творчества появилось у Свиридова опять же в 1970-е годы. В 1969 году композитор пишет два хора, которые он намеревался использовать в своём оперном замысле по пьесе М. Булгакова “Бег”. Текстом одного из них послужил “покаянный стих” — образец русской духовной лирики XVI–XVII веков, слова другого взяты из литургического текста — Песни Пресвятой Богородицы.

Оперный замысел он так и не осуществил, но эти два хора не пропали. К ним он дописал ещё один хор под названием “Любовь святая” на слова из сектантского стиха²⁰³. И все три хора вошли в спектакль Малого театра “Царь Фёдор Иоаннович” по трагедии А. К. Толстого (1973).

Вот с этих “Трёх хоров из музыки к трагедии А. К. Толстого “Царь Фёдор Иоаннович” (1973) начинается новый этап в творчестве Г. В. Свиридова, связанный с созданием новой, как называл сам композитор, “литургической музыки”.

С конца 1970-х годов и до начала 1990-х он создаёт множество сочинений на богослужебные тексты для разных исполнителей. Он намеревался писать литургию, но в конце концов пришёл к замыслу огромной православной оратории, состоящей из 54 номеров под рабочим названием “Из литургической поэзии”. Она предназначалась для солистов, хоров разных составов, симфонического оркестра и отдельных инструментальных ансамблей. Композитору не хватило для её завершения отпущенного судьбой времени. Тем не менее её часть из 27 хоров без сопровождения под названием “Песнопения и молитвы” ему всё же удалось в основном завершить, и это сочинение в нескольких вариантах исполнялось при жизни Свиридова хором Санкт-Петербургской капеллы под руководством В. Чернушенко²⁰⁴.

Таков был творческий путь композитора. От ранних пушкинских романсов (1935) к “Поэме памяти Сергея Есенина” (1956) и от Патетической оратории (1959) к “Песнопениям и молитвам” (1997). И он сам ясно осознавал траекторию этого пути.

В его тетради 1989-1990 (II) появляется заметка под названием “Эпоха “застоя”²⁰⁵. Он даёт этой эпохе несколько неожиданную на первый взгляд характеристику: “Это была эпоха глубоких предчувствий. В ней вызревала большая национальная мысль, находившая себе сильное творческое выражение”²⁰⁶.

И далее приводит имена близких ему писателей, поэтов, критиков, утверждая, что “деятельность этих людей невозможно сбросить со счетов”. В конце этого ряда упоминает творца любимой им повести “Один день Ивана Денисовича”. “Я уже не говорю о Солженицыне, чьи первые же сочинения были подобны ударам в болевые точки Русской жизни: государственный деспотизм, разорение Русской деревни”.

И в самом конце этой заметки приходит к выводу, что “вызрела национальная идея как сокровенная, как религиозная идея”²⁰⁷.

В одном из номеров журнала “Новый мир” начала 1990-х годов была помещена статья о философии модернизма. Эту статью читал Свиридов. К сожалению, у меня нет под рукой этого журнала с пометами композитора, но я хорошо помню смысл одной его записи на полях этой статьи. Он считал, что сущностью философии модернизма является отрицание Бога.

Свиридов не видел разницы между РАППом и ЛЕФом, ибо видел в них нечто общее, что при всех разногласиях объединяет их. В упоминавшейся ранее черновой записи письма А. И. Кандинскому об альбоме “Рахманинов” Свиридов пишет о критиках великого русского композитора. “Вдохновляющий момент враждебной Рахманинову критики исполнен большой духовной силы. В основе этой критики лежит отвержение внутренней идеи, которой наполнена рахманиновская музыка. Борьба с этой идеей — её искоренение и уничтожение всюду, в чём бы она ни проявлялась. Вот в чём был и есть этот вопрос, вот как стоял и продолжает стоять этот вопрос. Подобная же судьба у музыки Мусоргского, отвергавшегося по причине “безграмотности” или, как теперь говорят, “новаторства”, ибо дело тут не в “новизне” или “архаичности” — дело во внутренней сущности искусства. Она-то и отвергается — миропонимание, строй души — отвергается”²⁰⁸.

И РАПП, и ЛЕФ, и РАПМ, и АСМ — платформы, идеология этих организаций несли на себе печать философии модернизма. И независимо от того, отвергали они или принимали творческое наследие русской классики, весьма своеобразно его трактуя, как можно было убедиться на оценке тем же Ю. Келдышем миропонимания и строя души Мусоргского, их основной посыл был одинаков — открытый разрыв с христианством, с христианским гуманизмом.

Воинствующий атеизм, борьба с религией, в том числе и антихристианство являлись краеугольным камнем, идейной “скрепой” коммунистической России. И это хорошо понимал Свиридов. В тетради “Записи 1989-1990 (1996)” есть короткая, брошенная фраза: “Давно и настойчиво приходит в голову мысль, что Революция (Октябрьский переворот) была не столько социальной, сколько религиозно-национальным переворотом...”²⁰⁹ Или: “Коммунизм — дымовая завеса антихристианства, нарисованный на тюле макет якобы будущего общества процветания и всеобщего равенства”²¹⁰.

Между тем, Свиридову пришлось напрямую столкнуться с бывшими рапповцами в 1950–1970-е годы.

О ЛЬВЕ ЛЕБЕДИНСКОМ

Свиридов был знаком со многими видными идеологами РАПМа в послевоенные годы. С некоторыми он соприкасался по делам в Союзе композиторов. Иногда ему приходилось сотрудничать, были и случаи, когда бывшие рапповцы критиковали его за формализм в 1948 году. С некоторыми он даже вступал в какие-то более близкие отношения.

Интересна в этом смысле история его отношений со Львом Лебединским.

После того как был ликвидирован РАПМ, Лебединский на какое-то время уходит в нети, в академическую науку, в 1937 году уезжает в Башкирию и занимается там изучением башкирского фольклора.

В 1936 году после публикации знаменитой статьи “Сумбур вместо музыки” бывшие рапповцы вступились и на собрании в московском союзе выступили, что называется, вытаскивая из чехлов свои боевые знамена. Выступая на собрании в Ленинграде, Иван Дзержинский рассказал, как он был на дискуссии в Москве и услышал бывших рапповцев. Автор оперы “Тихий Дон”, в создании которой ему помогал Шостакович, был смущён, услышав, как “видный “дискуссионер” в области музыки, композитор Белый подвергает сомнению дарование Шостаковича. “В результате многие композиторы более мелкого пошиба доходят до того, что считают Шостаковича — как творческое лицо — уже трупом”²¹¹. Лебединский там тоже выступал, посвятив своё выступление памяти А. Давиденко. Тем не менее он нисколько не изменил своей рапповской позиции и взглядов.

Через год ему это припомнили. В апреле 1937 года был арестован Леопольд Авербах вслед за Г. Ягодой, обвинённым в организации троцкистско-фашистского заговора. В апреле в том же году исполнилось пять лет со дня выхода постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года. Официально именно к этой дате было приурочено выступление нового музыкального идеолога

В. Городинского в Московском союзе композиторов. Но, между тем, и это выступление, и резолюция по нему, принятая московскими композиторами, носили характер показательного процесса, на котором были обвинены члены бывшей Ассоциации.

Обвинения были нешуточные, головке РАПМа напомнили о тесных связях с Леопольдом Авербахом, с РАППом. “Руководство РАПМ в лице Л. Лебединского, В. Белого, Ю. Келдыша и др., – читаем резолюцию, – заимствуя свои лозунги из рапповского арсенала, вследствие этого сделалось проводником в музыкальном искусстве влияния троцкиста Авербаха. Последовательно осуществляя гнусные лозунги авербаховщины (“союзник или враг” и др.), РАПМ скатилась к прямому противопоставлению своей линии – линии партии в искусстве. Провозглашение вожаком РАПМ Л. Лебединским антипартийного тезиса: “РАПМ есть отряд партии и рабочего класса на музыкальном фронте”, – попытка Л. Лебединского формулировать особую “генеральную линию” рапповского движения, отрицание им принципиальной разницы между коммунистами и беспартийными членами РАПМ, троцкистские вылазки активистов РАПМ Штейнпресса и Краснухи – всё это свидетельствует о глубоком идейно-политическом распаде б. РАПМ”²¹².

По Лебединскому было принято следующее решение: “Собрание не может удовлетвориться запоздалыми признаниями Л. Лебединского, оторвавшегося от музыкальной общечественности и показавшего своим реваншистским выступлением в феврале 1936 года на дискуссии о формализме в музыке, что он до последнего времени не осознал полностью своих ошибок рапповского периода. Собрание одобряет решение партгруппы союза о передаче на обсуждение парторганизации ССК вопроса о привлечении Л. Лебединского к партийной ответственности за допущенные им политические ошибки и поведение за годы, минувшие с момента постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.”²¹³.

В 1937 году такие публичные разборки с решением парторганизации запросто могли стоить жизни критикуемому. Однако проходит страшное время “большого террора”, Ягода, Авербах, его сестра, жена Ягоды Ида Авербах были приговорены к ВМЗ, и приговоры приведены в исполнение. Проходит целая череда осуждений писателей, поэтов, критиков. Погибают Киришон, Третьяков, Клюев, Мандельштам. Имя репрессированным деятелям культуры, писателям и поэтам в это время – легион...

А Лев Лебединский остался цел и невредим. Он совершает невероятный кульбит. В 1939 году создаётся Оргкомитет Союза композиторов СССР, и в 1940 году Лебединский становится сотрудником Оргкомитета. В первом номере журнала “Советская музыка” за 1941 год выходит большая статья за подписью Льва Лебединского и... Виссариона Шебалина. Того самого “путчика”, который в ноябре 1931 года покаялся на пленуме секретариата РАПМ о своём выступлении 2 октября, чем вызвал одобрение руководства РАПМ, в том числе и его генерального секретаря.

В совместной статье “Творчество московских композиторов и работа МССК” даётся подробный анализ и оценка созданных в последнее время произведений московских композиторов. В том числе несколько строк посвящено критике оперы молодого композитора Т. Хренникова “В бурю”. В нескольких строках даётся нелюбезная оценка опере. В конце, как принято в таких случаях, авторы статьи выразили надежду: “В целом эта опера – неудача безусловно талантливого автора, неудача, происходящая от ложных и неверных предпосылок. Мы уверены, что в своих последующих произведениях Хренников пойдёт по иным, более полноценным, более самостоятельным и более ярким путям. Тому порукой его сильное и искреннее мелодическое дарование, сказавшееся с большой силой в ряде прежних сочинений, особенно в 1-й симфонии”.

В октябре 1946 года на расширенном Пленуме Оргкомитета ССК СССР Лебединский выступает в защиту симфонического творчества Шостаковича, в то время как его 8-я и 9-я симфонии оказались в зоне критики. Наступает 1948 год. На встрече с музыкальными деятелями в ЦК ВКП(б) и на Первом съезде композиторов Лебединский сидит рядом с Шостаковичем. И на долгие годы у них складываются дружеские отношения. Через Шостаковича Свиридов и познакомился с Лебединским.

Судя по отзывам Свиридова, Лебединский был, как он его характеризовал, “человеком с биографией”. Ещё совсем молодым он вступил в ряды ЧК,

прошёл гражданскую войну. Свиридов передавал мне его рассказ, как брали Перекоп. Троцкий трижды подымал красноармейские части, но кинжальный огонь умело выстроенной опытными офицерами Добровольческой армии обороны не давал возможности красноармейцам поднять голову. Наконец, после третьей сильной речи наркомвоенмора части двинулись, впереди шли махновцы, а за ними – бойцы регулярной Красной армии. Буквально по телам повстанцев красноармейцы достигли противоположного берега Сиваша.

Надо сказать, что Свиридов передавал этот рассказ увлечённо, чувствовалось, что и Махно, и вдохновенное обращение к бойцам Троцкого вызвали у него нечто вроде восхищения. Это был чисто эстетический восторг художника. Он вылился в музыку, в третьей части Патетической оратории “Героям Перекопской битвы” Свиридов воспел их. “Своими телами покрыв Перекоп...”.

Когда Шостакович становится первым секретарём Союза композиторов РСФСР, он приглашает Лебединского на работу и ставит его во главе Фольклорной комиссии. Но вот после того как больной Шостакович передаёт свой пост Свиридову, Свиридов не захотел, чтобы бывший рапповец стоял во главе Фольклорной комиссии, которая создавала Полное собрание сочинений русской народной песни. Он увольняет Лебединского. Кроме того, Свиридов отказывается от помощи А. Холодилина, который был правой рукой Шостаковича в Союзе композиторов. С этого момента отношения Д. Д. Шостаковича с Г. В. Свиридовым резко портятся. И, конечно, в 1973 году на переизбрании первого секретаря СК РСФСР опытный боец Лебединский внёс свою лепту в процедуру избрания, и Свиридов не прошёл.

“РЕАЛИЗМ В ВЫСШЕМ СМЫСЛЕ...”

В 1988 году Россия предперестроечная отмечала необычный для советских людей праздник – Тысячелетие принятия христианства на Руси. Свиридов приветствовал этот праздник, видел в нём знак решительных перемен. И хотя, как только началась перестройка, он сразу понял, что чаяния его не оправдались, он с надеждой смотрел на Церковь, считал, что место Церкви теперь – в народе. Миллионные города (новые!) живут вовсе без признаков Христианской веры, без церквей. Русские населяющие их люди – суть дикари по своему духу, мирозозерцанию²¹⁴.

В пасхальное воскресенье 1 мая 1994 года Свиридов смотрел по телевизору службу в Казанском соборе в Ленинграде. Настроение у него грустное, строки в тетради передают его состояние: “Ужасна – беспомощность, моя совершенная прибитость, угнетённость духа, полная и безнадежная”. И тут же, вспоминая, как вчера был водружён “светлый Золотой Крест Христа на осквернённом Казанском соборе”, у него появляется робкая надежда: “Боже, не ужели это не фарс, а подлинное Возрождение, медленное, трудное очищение от Зла? Но кажется иногда, что именно это наиболее верный путь. А народ расслоился: с одной стороны, окончательное падение в бандитизм, проституцию во всём, с другой стороны – Церковь и интерес к жизни Духа²¹⁵”.

В это время усиленно композитор работает над Песнопениями и молитвами. Он надеялся ещё в 1988 году, к Тысячелетию, завершить целиком этот цикл, но успел в тот год написать лишь часть его. И все последние годы работы над последним в его жизни хоровым циклом он вновь и вновь возвращается в своих мыслях к Мусоргскому.

15 ноября 1988 года в его тетради появляется короткая запись: “В кризисе христианской веры Мусоргский видел несчастье мира²¹⁶”.

В тетради 1988 года: “Необъятное явление Мусоргского. Явление мировой, точнее сказать, христианской культуры Нового времени. Вагнер, Мусоргский – христианские мифы²¹⁷”.

В тетради 1990–1991 годы появляется ещё одна запись: “Мусоргского более всего можно назвать чисто русским реалистом. В его творчестве есть важная и глубокая сторона, доступная лишь просвещённым русским православным людям. Влияние романтизма (Берлиоз, Лист, Шуман) было очень сильным. Но Мусоргский не подходит под мерки Европейской музыкальной истории. Он не “классик” и не “романтик”, хотя высоко ценит и любил культуру Европы. Духовная высота и искренняя религиозность в творчестве – реализм в высшем смысле²¹⁸”.

Ныне трудно себе представить русскую музыку конца XX века без партитуры “Песнопений и молитв”. Этот хоровой цикл получил широкую известность как в России, так и за рубежом. Откровенно говоря, я не знаю все российские хоровые коллективы, исполняющие его. Знаю первооткрывателей цикла – хор Петербургской капеллы. Знаю Свято-Никольский хор Государственной Третьяковской галереи под управлением А. Пузакова, Русскую академическую капеллу имени А. Юрлова, клиросы собора Христа Спасителя и Сретенского монастыря. Его исполняют украинский хор *Credo*, камерный хор Латвийского радио, хор Северогерманского радио, хор общества св. Романа Сладкопевца в Чикаго и другие.

В 1995 году это сочинение было отмечено Государственной премией Российской Федерации. Издание “Песнопений и молитв” было осуществлено в 2002 году Национальным Свиридовским фондом в томе XXI Полного собрания сочинений Г. В. Свиридова. Издание получило благословение Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия Второго²¹⁹.

Это сочинение – не только итог долгого духовного пути Георгия Свиридова. Оно было выстрадано, буквально выпето Россией на её трудном пути тяжких физических и духовных испытаний, взлётов и падений. И, конечно, это сочинение немислимо себе представить без внутренней глубинной связи с творениями предшественников Свиридова, без той же “Хованщины” Мусоргского или Всенощной С. Рахманинова. И если Мусоргский предчувствовал в своих исторических драмах падение русского царства, а Рахманинов написал Всенощную в год, когда Российская империя вошла в войну, обернувшуюся катастрофой для русского народа, то “Песнопения и молитвы” появились в момент очередной исторической трагедии – развала Советского Союза.

В одной из последних своих рабочих нотных тетрадей Свиридов запишет: “Россия для меня страна просторов, страна печали, страна минора, страна Христа”.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лебединский Л. Важнейшее звено нашей работы (О так называемом “лёгком жанре”) // Пролетарский музыкант. 1929. № 5. С. 3–8.

² Там же. С. 8.

³ Там же.

⁴ Чичеров И. О массовой песне. В кн.: Наш музыкальный фронт: Материалы Всероссийской музыкальной конференции (июнь, 1929 г.) / Под ред. С. Корева. – М.: Музсектор ГИЗ, 1930. С. 58–63.

⁵ Лебединский Л. “О шансонетке, “военной музыке” и авиамарше” // За пролетарскую музыку. 1931. № 3. С. 2–12. Ответственный секретарь ВАПМ подвергает уничижительной критике “Авиамарш” Ю. Хайта на слова И. Германа, находя во фразе “вместо сердца – пламенный мотор” нескромный образ, навеянный опереткой “Мотор любви”. В отношении к “Авиамаршу” Лебединский не сошёлся во вкусах с К. Ворошиловым, которому этот марш нравился. В этом докладе Лебединский напоминает о том, что парафраз на популярные “Кирпичики” в виде вальса “Две собачки” В. Кручинина Мейерхольд использует в своём знаменитом спектакле “Лес”. С Мейерхольдом Лебединский неоднократно вступает в очный и заочные споры по поводу отношения знаменитого режиссёра к “лёгкой” музыке. Это заметил Свиридов.

⁶ Браудо Е. М. Пора прекратить торговлю идеологией // За пролетарскую музыку. 1931. № 5. Март. С. 18–23.

⁷ См.: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) о замене руководителя Главискусства Наркомпроса РСФСР от 25 февраля 1930 г. № 118, п. 30 – О Главискусстве (т.т. Стецкий, Москвин, Бубнов). Назначить т. Кона Ф. Я. начальником Главискусства (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.: МФД, 2002. С. 126.

⁸ Пролетарский музыкант. 1930. № 3. С. 22.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 24.

¹¹ Там же.

- ¹² Можно только представить уровень вкуса профессуры МГК, если для того же профессора Г. Нейгауза единственно приемлемыми образцами “лёгкого жанра” служили “Маленькая сюита для оркестра” И. Ф. Стравинского, Скерцо для 4 фаготов С. Прокофьева, “Тиль Уленшпигель” Рихарда Штрауса, “кое-что из Хиндемита, Равеля. Чудесный образчик – также “Щелкунчик” Чайковского” (Пролетарский музыкант. 1930. № 5. С. 22).
- ¹³ Пролетарский музыкант. 1930. № 3. С. 24-25.
- ¹⁴ Там же. С. 25.
- ¹⁵ Пролетарский музыкант. 1930. № 3. С. 25.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Келдыш Ю. Проблема пролетарского музыкального творчества и попутничество // Пролетарский музыкант. 1929. № 1. С. 16.
- ¹⁹ Примечательно, что и Чайванов, и Равич были чекистами первого призыва конца 1910-х – начала 1920-х годов. У Рославца чекисткой была его жена Наталья Алексеевна, в девичестве Ланговая, сестра известного военного А. А. Лангового, принимавшего участие в операции “Трест”. В 1927 году А. Ланговой работал в Наркомате просвещения в военном отделе, в 1928 году был назначен начальником военно-экономического отдела Горлита. Наталия Ланговая – ответственный сотрудник ВЧК–ГПУ с 1918 года, в 1920-е годы работала полпредом в Греции.
- ²⁰ Заявление Н. Рославца. В Комиссию по чистке аппарата Наркомпроса и в комиссию по чистке аппарата Театра-кино-печати // Пролетарский музыкант. 1930. № 2. С. 42-43.
- ²¹ Пролетарский музыкант. 1930. № 2. С. 43.
- ²² В 1930 году Госиздат был реорганизован в ОГИЗ, в состав этого объединения вошёл бывший Музсектор, преобразованный в Музгиз.
- ²³ См., напр., его выступление на совещании в АППО (Пути развития музыки. Стенографический отчёт совещания по вопросам музыки при АППО ЦК ВКП(б). – М.: Музсектор ГИЗа, 1930. С. 23-24).
- ²⁴ Коров С. Главискусство и руководство музыкальной жизнью // Пролетарский музыкант. 1930. № 3. С. 29.
- ²⁵ См.: Келдыш Ю. Балет “Стальной скок” и его автор – Прокофьев // Пролетарский музыкант. 1929. № 6. С. 12–19. См. также: Гачев Д. О “Стальном скоке” и директорском наскоке (Наш ответ дирекции Гос. театров оперы и балета). Там же, с. 20-21.
- ²⁶ Кон вступил в должность руководителя в конце февраля 1930 года. См.: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) о замене руководителя Главискусства Наркомпроса РСФСР от 25 февраля 1930 г. № 118, п. 30 – О Главискусстве (т. Стецкий, Москвин, Бубнов). Назначить т. Кона Ф. Я. Начальником Главискусства (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.: МФД, 2002. С. 126).
- ²⁷ Персональный состав комиссии опубликован в первом номере ж. “Пролетарский музыкант” за 1929 г. (с. 34).
- ²⁸ После выхода статьи “В консерватории неблагополучно” в газете “Правда” от 16 ноября 1928 года М. Гринберг (Матиас Сокольский) намеревался опубликовать в возглавлявшемся в то время им журнале статью заведомо театра и музыки в Главискусстве П. Новицкого “Цитадель музыкальной художественной реакции” о консерватории, о реакционной группировке в ней, о “головановщине”. Л. Шульгин противился публикации этой статьи. Тогда М. Гринберг пожаловался на него П. Керженцеву и А. В. Луначарскому, и ему удалось продать эту статью. Тем не менее Свидаерский не ввёл М. Гринберга в состав комиссии. См.: письмо М. М. Гринберга А. В. Луначарскому о борьбе за власть в журнале “Музыка и революция” от 11 января 1929 г. (в кн.: Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / Сост. Л. Максименков. – М.: МФД, 2013. С. 69-70).
- ²⁹ М. Гринберг – автор критической статьи о Поэме памяти Сергея Есенина, сыгравшей свою роль в истории выдвижения Поэмы на Ленинскую премию в 1958 году. См.: Белоненко А. С. Шостакович и Свиридов: к истории отношений // Наш современник. 2018. № 2. С. 242–285.
- ³⁰ Гринберг М. Дмитрий Шостакович // Музыка и революция. 1927. Ноябрь. № 11(23). С. 16–20.

- ³¹ Гринберг М. Опера и композитор // Сов. искусство. 1932. 16 окт. № 47. С. 3.
- ³² Гринберг М. “Катерина Измайлова” (Музыкальный театр им. В. И. Немировича-Данченко) // Известия. 1934. 24 февр. № 48. С. 4.
- ³³ Б. п. К положению в М. Г. К. // Пролетарский музыкант. 1929. № 2. С. 31.
- ³⁴ Там же. С. 32.
- ³⁵ Б. п. В музыкальных учреждениях и организациях // Пролетарский музыкант. 1929. № 5. С. 27.
- ³⁶ Там же. С. 28.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Там же..
- ⁴⁰ См. Камионская В., Рыбакова П. О московском музыкальном радиовещании // Пролетарский музыкант. 1931. № 6.
- ⁴¹ Пути развития музыки. Стенографический отчёт совещания по вопросам музыки при АППО ЦК ВКП(б). – М.: Музсектор ГИЗа, 1930. С. 39.
- ⁴² Там же.. Скорее всего, Ревич знал отношение Свиердского к РАПМу, но прорасчитался..
- ⁴³ Там же. С. 48.
- ⁴⁴ Пшибышевский Б. Пути реорганизации Московской консерватории // Пролетарский музыкант. 1929. 5. С. 9.
- ⁴⁵ Там же. С. 9.
- ⁴⁶ Там же. С. 10.
- ⁴⁷ Письмо целиком приводит в своей книге Е. Власова, по которой я привожу цитату из него (Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. – М.: Издат. дом “Классика-XXI”, 2010. С. 90).
- ⁴⁸ Протокол № 7 заседания Президиума ЛОССК 4 июля 1940 года совместно с руководством Музыкального вещания Всесоюзного Радиокomiteта от 2–4 июля 1940 г. (ЦГАЛИ СПб., ф. 348, оп. 1, ед. хр. 37. Протоколы заседаний президиума ЛОССК и материалы к ним. 16 янв. – 15 дек. 1940 г., л. 24 об.).
- ⁴⁹ Там же..
- ⁵⁰ См. статью Е. Власовой “Конская школа” в газете “Российский музыкант” № 8 за ноябрь 2009 год.
- ⁵¹ Тищенко А. От первого этапа к полной реконструкции вуза // Пролетарский музыкант. 1931. № 2 (20). С. 32.
- ⁵² Свиридов Г. В. Музыка как судьба. – М.: Мол. гвардия, 2002. С. 460.
- ⁵³ За пролетарскую музыку. 1931. № 5. С. 5.
- ⁵⁴ Там же. С. 6.
- ⁵⁵ В 1930 году согласно территориальному делению уездов относился к Курскому району Центрально-Черноземной области, где проходила коллективизация, приведшая к 1932 году к голодомору. Юный Свиридов помнил, что когда мать его провозжала в 1932 году в Ленинград, то на вокзале в Курске лежали трупы.
- ⁵⁶ Шифрограмма М. М. Малинова И. В. Сталину о массовых выступлениях крестьян 1 марта 1931 г. В кн.: Лубянка. Сталин и ВЧК–ГПУ–ОГПУ–НКВД. Архив Сталина // Под ред. акад. А. Н. Яковлева / сост. В. Н. Хаустов, В. П. Наумов, Н. С. Плотникова. – М.: МФД, 2003 (Россия. XX век. Документы). С. 263.
- ⁵⁷ 7 марта на процессе контрреволюционной организации меньшевиков с обвинительной речью выступил государственный обвинитель прокурор РСФСР Н. В. Крыленко. На следующий день были вынесены приговоры осуждённым. Помимо этого процесса, как раз в эти же дни начинал свою работу VI съезд Советов Союза ССР. На концерты в консерватории не отреагировали ни “Правда”, ни “Известия”. Лишь одна газета “Советское искусство” 12 марта поместила рецензию Г. Поляновского “Кому звонили “колокола”..?”.
- ⁵⁸ Выгодский Н. Я. Небесная “идиллия”, или Фашизм в поповской рясе”. (К концертам А. Коутс 5 и 6 марта 1931 года) // Пролетарский музыкант. 1931. № 1. С. 27–28. Фрагмент из этой статьи опубликован в томе IX труда “Русская духовная музыка в документах и материалах”. См.: Русское православное церковное пение в XX веке. Советский период. Книга I. 1920–1930-е годы. Ч. 2 / подгот. текста, вступ. ст., коммент. М. П. Рахманова, науч. конс. А. Наумов. – М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 966–967.

- ⁵⁹ Сергей Васильевич Рахманинов: Альбом / Сост. Е. Н. Рудакова // общ. ред. А. И. Кандинского. — М.: Музыка, 1982. (Человек. События. Время).
- ⁶⁰ Свиридов Г. В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. — М.: Молодая гвардия, 2002. С. 287.
- ⁶¹ Ярославский Е. Мечты Чайновых и советская действительность // Правда. 1930. 18 окт. № 288. С. 2.
- ⁶² Как известно, Ем. Ярославский возглавлял “Союз воинствующих безбожников” (до 1929 года — Союз безбожников).
- ⁶³ Пролетарский музыкант. 1931. № 1. С. 27.
- ⁶⁴ Нахимовский М. Памятка о Н. Выгодском // Сов. музыка. 1960. № 12. С. 122-123.
- ⁶⁵ Пролетарский музыкант. 1931. № 1. С. 28.
- ⁶⁶ Ostromislensky I., Rachmaninov S., Tolstoy I. Tagore on Russia // The New-York Times. 1931. January 15. P. 22.
- ⁶⁷ Покидая Москву, Коутс написал благодарственное письмо Сталину. Вполне возможно, что прославленный дирижёр, покинувший Петроград и Мариинский театр в 1917 году, рассматривался как кандидат на пост главного дирижёра Большого театра.
- ⁶⁸ Стремясь обновить коммунистами и сочувствующими им Российскую академию наук, избавить её от старых академиков, ОГПУ сфабриковало дело контрреволюционной фашистской организации в среде учёных-славистов. По этому делу проходили, например, такие выдающиеся русские учёные, как академики М. Н. Сперанский и В. Н. Перетц. 26 июня 1934 года вышло постановление Политбюро ЦК ВКП(б) “Об академиках Сперанском М. Н. и Перетце”, инициированное ОГПУ. В документе значилось: “Принять предложение ОГПУ об исключении обвиняемых по делу к.-р. фашистской организации Сперанского и Перетца из состава Академии наук СССР и о высылке их на три года”. См.: Академия наук в решениях Политбюро ЦК РКП(б)–КПСС. 1922–1992/1922–1952. / Сост. В. Д. Есаков. М.: РОССПЭН, 2000. С. 147.
- ⁶⁹ Ввёл это понятие в партийный обиход, кажется, ещё председатель Исполкома Коминтерна Г. Зиновьев в 1924 году. Сталин вслед за Зиновьевым обвинял социал-демократов в уступке буржуазии, называл их “умеренным крылом фашизма” (см. его работу: “К международному положению”, опубликованную в сентябрьском номере ж. “Большевик”). После того как социал-демократическое правительство в Германии разогнало демонстрацию, организованную коммунистами в Берлине в мае 1929 года, термин “социал-фашизм” вновь стал актуальным. Он стал употребляться и в отношении правого уклона в Российской компартии в это время. Впрочем, ещё в 1918-1919 годах Ленин, внимательно следивший за революционными событиями в Германии, осудил социал-демократов за их отказ бороться за передачу власти Советам и превращения революции в “пролетарскую”. У Ленина в статьях этого времени можно встретить термины “социал-империализм” и “социал-шовинисты”.
- ⁷⁰ Келдыш Ю. Балет “Стальной скок” и его автор — Прокофьев // Пролетарский музыкант. 1929. № 6. С. 12.
- ⁷¹ Там же. С. 14.
- ⁷² Там же. С. 17.
- ⁷³ Там же.
- ⁷⁴ Келдыш Ю. Балет “Стальной скок” и его автор — Прокофьев // Пролетарский музыкант. 1929. № 6. С. 18.
- ⁷⁵ Там же. С. 19.
- ⁷⁶ Лебединский Л. О музыкальной практике, общественных группировках музыкантов и нашей политике по отношению к ним // Пролетарский музыкант. 1930. № 2. С. 4.
- ⁷⁷ Там же. С. 5.
- ⁷⁸ Отсылаю читателя к труду Марины Раку “Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи” (М.: НЛО, 2014), в котором подробно рассматриваются многочисленные работы по Мусоргскому второй половины 1920-х — начала 1930-х годов.
- ⁷⁹ Выгодский Н. Я. И. Глебов, как музыкальный критик (В порядке обсуждения) // Пролетарская музыка. 1929. № 7-8. С. 24.
- ⁸⁰ Там же. С. 21. В конце статьи, обсуждая и осуждая только что вышедшую в свет “Книгу о Стравинском”, Выгодский приходит к окончательному выводу:

- “Куда приведёт Глебова дальнейшее развитие его деятельности и мировоззрение — мы не знаем. Но в настоящее время работы Игоря Глебова, в особенности последняя книга, являются глубоко реакционными и враждебными пролетарскому мирозерцанию и музыкознанию” (там же, с. 28).
- ⁸¹ Мусоргский М. П. Письма и документы. С приложением подробного комментария, хронографа жизни М. П. Мусоргского, писем, адресованных к нему, неизданной сцены из оперы “Млада”, указателей, пяти портретов и снимков с рукописей / собрал и приготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. — М.: Музгиз, 1932.
- ⁸² М. П. Мусоргский. Письмо к М. А. Балакиреву. Комментарий Ю. Келдыша (там же, с. 539–545).
- ⁸³ Келдыш Ю. Мусоргский и проблема наследства прошлого // Пролетарский музыкант. 1931. №1. С. 12.
- ⁸⁴ Келдыш Ю. Мусоргский и проблема наследства прошлого // Пролетарский музыкант. 1931. №2. С. 12.
- ⁸⁵ Там же. С. 14.
- ⁸⁶ Там же. С. 14–15.
- ⁸⁷ Там же. С. 15.
- ⁸⁸ Там же.
- ⁸⁹ Келдыш Ю. Мусоргский и проблема наследства прошлого // Пролетарский музыкант. 1931. №5. С. 14.
- ⁹⁰ Там же.
- ⁹¹ Там же. С. 14–15.
- ⁹² Там же. С. 16–17.
- ⁹³ Там же. С. С. 17.
- ⁹⁴ Там же. С. 25.
- ⁹⁵ Там же. С. 23–24.
- ⁹⁶ Там же. С. 26.
- ⁹⁷ Громан-Соловцов А. Классовые корни “кучкизма” в свете ленинских взглядов на общественное развитие России // Пролетарский музыкант. 1932. №2. С. 69.
- ⁹⁸ Пролетарский музыкант. 1932. №2. С. 80.
- ⁹⁹ Там же. С. 84.
- ¹⁰⁰ Там же. С. 87.
- ¹⁰¹ Там же С. 91.
- ¹⁰² Там же С. 88.
- ¹⁰³ Пролетарский музыкант. 1931. №2. С. 23.
- ¹⁰⁴ Крылова С. За перестройку исполнителя-вокалиста // Пролетарская музыка. 1932. №2. С. 49.
- ¹⁰⁵ Пролетарский музыкант. 1931. №2. С. 26–27.
- ¹⁰⁶ Наследие М. П. Мусоргского: Сборник материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати двух томах / Сост. и общая редакция Е. Левашёва. — М.: Музыка, 1989.
- ¹⁰⁷ Свиридов Георгий. О Мусоргском. Там же. С. 5.
- ¹⁰⁸ Свиридов Г. В. Музыка как судьба. — М.: Молодая гвардия, 2002. С. 457.
- ¹⁰⁹ Свиридов Георгий. О Мусоргском. Там же. С. 9.
- ¹¹⁰ Лебединский Л. Новое на музыкальном фронте // Пролетарский музыкант. 1929. №6. С. 1.
- ¹¹¹ Там же.
- ¹¹² Как Н. Рославец объяснял в своём заявлении, “я допустил недостаточно строгое отношение к той категории музыкальных произведений, которая получила наименование “лёгкого жанра” <...> Эта основная ошибка повела к ряду ложных шагов, давших возможность классово-чуждым музыкантам организовать, печатать свои произведения, основать своё издательство и продвигать свою продукцию на советскую эстраду. Эта же основная ошибка повела к тому, что я отдал свои произведения для напечатания в их издательство АМА, что я считаю глубоко неправильным, независимо от того, мог ли или не мог я их напечатать в гос. издательстве. (Заявление Н. Рославца // Пролетарский музыкант. 1929. №2. С. 42–43.) В лице Рославца РАПМ получил сильное подкрепление.

- ¹¹³ Пути развития музыки. Стенографический отчёт совещания по вопросам музыки в АППО ЦК ВКП(б) – М.: Музсектор ГИЗ, 1930. С. 23–24.
- ¹¹⁴ Письмо Асафьева см.: Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1982. С. 144–145 (114. Асафьев Б. В. – А. В. Луначарскому. Весна 1929 г.).
- ¹¹⁵ Громан (А. Громан-Соловцов). Очаг формализма в музыкальной науке // Пролетарский музыкант. 1929. № 2. С. 28–31.
- ¹¹⁶ См. Заявление в Ассоциацию пролетарской музыки // Пролетарский музыкант. – 1929. – № 5. – С. 39.
- ¹¹⁷ Пролетарский музыкант. 1931. № 7. С. 49.
- ¹¹⁸ Б. п. В творческих объединениях Всероскомдрама. 1-е объединение композиторов // За пролетарскую музыку. 1932. № 4–5. С. 34.
- ¹¹⁹ Драматическая симфония “Ленин” для чтеца, солистов, смешанного хора и большого симфонического оркестра, в трёх частях. По поэме В. Маяковского “Владимир Ильич Ленин” (1931, 2-я редакция – 1959).
- ¹²⁰ По всей видимости, речь идёт о симфоническом произведении “Поэма борьбы” (1931).
- ¹²¹ “За пролетарскую музыку”. 1932. № 4–5. С. 34. Имеется в виду симфония № 14, С dur, op. 37.
- ¹²² Пролетарский музыкант. 1931. 1. С. 2–12.
- ¹²³ Там же. С. 8.
- ¹²⁴ Друскин М. Исследования. Воспоминания. – Л.; М.: Сов. композитор, 1977. С. 214. Друскин с Шапориным составляли протокол о ликвидации ЛАСМ, Друскин носил протокол и остальные документы в милицию.
- ¹²⁵ О закрытии обществ в Москве см.: Власова Е. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. – М.: Классика–XXI, 2010. С. 97–106.
- ¹²⁶ Любвеобильная Лиля увлекла Я. Агранова, а О. Брик, как мне рассказывал Свиридов, был консультантом ОГПУ по “камушкам”, у его отца в Киеве был ювелирный магазин.
- ¹²⁷ С лёгкой руки генсека ВКП(б) советское литературоведение долгие годы научно доказывало это “отсекновение”, независимость Маяковского от футуризма.
- ¹²⁸ См., напр., Мейерхольд В., Бебутов В. Одиночество Станиславского // Вестник театра. 1921. № 89–90; Садко (Блюм В. И.) “Каин”, мистерия Байрона // Коммунистический труд. 1920. 16 апр.; Блюм В. Жалеть ли? // Театральная Москва, 1921. Подборку статей и рецензий 1920-х годов можно найти в следующем издании: Московский Художественный театр в советскую эпоху. Материалы и документы. 2 изд., доп. – М.: Искусство, 1974; Климова Л. П. К. С. Станиславский в русской и советской критике. Л.: Искусство, 1986.
- ¹²⁹ В 1970 году вышла монография о пролетарских писателях, ставшая классическим трудом, который до сих пор переиздается. См.: Шешуков С. Неистовые ревнители. М.: Московский рабочий, 1970 (посл. изд. – М.: Прометей, 2013).
- ¹³⁰ Операция “Весна” – чистка Красной армии органами ОГПУ от бывших военспецов, то есть генералов и офицеров, служивших ранее в армии Российской империи. Всего было арестовано более 3 тысяч человек. См.: Тинченко Я. Ю. Голгофа русского офицерства в СССР. 1930–1931 годы. – М.: Московский общественный научный фонд, 2000. 496 с., ил.
- ¹³¹ См. его краткую биографию в статье Л. Максименкова “От составителя” в кн.: Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / Сост. Л. Максименков – М.: МФД, 2002. С. 18–21.
- ¹³² См.: Сталин – Рыкову, Молотову, Петровскому, Микояну о беседе с Горьким 6 июня 1928 года. В кн.: Большая цензура. Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917–1956 / Сост. Л. В. Максименков. – М.: МФД, 2005. С. 126.
- ¹³³ См.: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) о лечении М. Горького от 20 ноября 1930 г. В кн.: 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.: МФД, 2002. С. 131.
- ¹³⁴ Редколлегию “Литературного наследия”, издаваемого ЛиЯ, возглавлял Л. Авербах. В помещении ЛиЯ проходили разного рода диспуты и собрания с участием пролетарских композиторов.
- ¹³⁵ См.: Постановление секретариата ЦК ВКП(б) “О руководящих кадрах работников кинематографии” от 11 янв. 1929 г. В кн.: 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.: МФД, 2002. С. 96–98.
- ¹³⁶ См.: Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) “О порядке разрешения издания новых журналов” от 18 янв. 1929 г. В изд.: 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.: МФД, 2002. С. 99.
- ¹³⁷ 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.: МФД, 2002. С. 144–145.
- ¹³⁸ См.: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) о кадровых изменениях в Главреперт-коме Наркомпроса РСФСР от 26 янв. 1928 г. (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.: МФД, 2002. С. 81–82).
- ¹³⁹ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) о реорганизации Главлита от 3 сент. 1930 г. (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.: МФД, 2002. С. 128–129).
- ¹⁴⁰ См.: Из направленной стенограммы выступления И. В. Сталина на встрече с украинскими литераторами. 12 февр. 1929. В изд.: 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.: МФД, 2002. С. 102–107.
- ¹⁴¹ См.: Письмо И. В. Сталина драматургу В. Н. Билль-Белоцерковскому 1 февр. 1929 г. В изд.: 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.: МФД, 2002. С. 100–101. Между прочим, в этом письме упоминается дирижёр Н. С. Голованов и “головановщина”. Причём Сталину пришлось чуть ли не выпрашивать у неумолимых пролетарских писателей “не казнить” дирижёра. Как вождь пишет, “головановщина” есть явление анти-советского порядка. Из этого, конечно, не следует, что сам Голованов не может исправиться, что он не может освободиться от своих ошибок, что его нужно преследовать и травить даже тогда, когда он готов распротиться со своими ошибками, что его надо заставить таким образом уйти за границу”.
- ¹⁴² В письме заведующему АППО ЦК ВКП(б) А. И. Криницкому группа “Пролетарский театр”, включающая ряд пролетарских драматургов, режиссёров и литераторов, сообщала, что актив группы “недавно вышел из этой организации (РАПП), побуждаемый принципиальными расхождениями и недопустимым режимом командования и пренебрежения мнением целых коллективов, царящим в РАПП” (цит. по изд.: Большая цензура. Писатели и журналисты в стране Советов 1917–1956 / Сост. Л. В. Максименков. – М.: МФД, 2005. С. 135).
- ¹⁴³ См.: Группа “Пролетарский театр” – Криницкому о положении пролетарских драматургов. 19 янв. 1929 г. Копия – тов. Сталину. Зав. АППО ВКП(б) тов. Криницкому. В изд.: Большая цензура. Писатели и журналисты в стране Советов 1917–1956 / Сост. Л. В. Максименков. – М.: МФД, 2005. С. 135–137.
- ¹⁴⁴ См.: Сталин – Осинскому о Билль-Белоцерковском 25 янв. 1929 г. Там же. С. 139.
- ¹⁴⁵ Осинский – Сталину о пьесе Билль-Белоцерковского “Голос недр” 21 янв. 1929 г. (Там же. с. 138).
- ¹⁴⁶ См.: Записку Генерального секретаря РАППа Л. Л. Авербаха в ЦК ВКП(б) об открытии театра РАППа и Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) “Об организации театра Российской Ассоциации пролетарских писателей” от 5 марта 1931 г. В изд.: 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.: МФД, 2002. С. 142–143.
- ¹⁴⁷ Письмо И. В. Сталина писателям-коммунистам из РАППа от 28 февр. 1929 г. Там же. С. 110.
- ¹⁴⁸ Там же.
- ¹⁴⁹ Там же. С. 111.
- ¹⁵⁰ 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.: МФД, 2002. С. 112.
- ¹⁵¹ Там же. С. 123–124.

- ¹⁵² Там же. С. 124.
- ¹⁵³ Там же. С. 123.
- ¹⁵⁴ Шешуков С. И. Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. – М.: Прометей, 2013. С. 455.
- ¹⁵⁵ Мехлис Л. За перестройку работы РАПП // Правда. 1931. 24 ноября. № 323. С. 3.
- ¹⁵⁶ Об очередных задачах перестройки РАПП (Из резолюции по докладу т. Л. Авербаха на Пленуме РАПП) // Правда. 1931. 8 декабря. № 240. С. 3.
- ¹⁵⁷ V пленум правления РАПП // Правда. 1931. 8 декабря. № 240. С. 3.
- ¹⁵⁸ Особенно после того, как глава ленинградского отделения Союза Е. Замятин покинул СССР в 1929 году.
- ¹⁵⁹ Бобрик О. Из истории авторского права на музыкальные произведения // Музыкальная академия. 2013. №1. С. 16.
- ¹⁶⁰ В 1926 году МОДПик открыл свой филиал в Ленинграде.
- ¹⁶¹ О Всероскомдраме см.: Плотников К. И. История литературной организации Всероскомдрам (по материалам Отдела рукописей ИМЛИ РАН). Диссерт. на соиск. уч. степ. канд. филолог. наук. – М., 2015. О секции композиторов см.: Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. – М.: Издательский дом “Классика-XXI”, 2010. С. 95–97. В новом объединении было два филиала, московский и ленинградский.
- ¹⁶² Борис Евгеньевич Этингоф – человек с богатой биографией. В 1922–1923 годах был начальником политконтроля (военно-политическая цензура) ГПУ, работал помощником заведующего Главлита, возглавлял Комитет по контролю за репертуаром. Работал в НКВД, в 1927–1928 годах был генеральным консулом в Стамбуле. В марте 1930 года, когда во главе Совета по делам искусств и литературы при НКП стал Ф. Кон, он пригласил Этингофа на должность своего заместителя по театру.
- ¹⁶³ Чудак. 1929. Ноябрь. № 46. С. 10.
- ¹⁶⁴ См.: Русское православное пение в XX веке. Дело Драмсоюза; Цветкова Г. А. Фарисеи и мытари на службе у советского государства: проблема осуществления власти как личного выбора человека. XVIII Ежегодная богословская конференция. Раздел Миссионерство. С. 19–26.
- ¹⁶⁵ За оздоровление авторских обществ. Заявление в Главискусство и в ЦК Рабис // Пролетарский музыкант. 1930. №1. С. 33.
- ¹⁶⁶ В музыкальных организациях // Пролетарский музыкант. 1930. №7. С. 32–33.
- ¹⁶⁷ Там же. Театральный критик, поклонник творчества Вс. Мейерхольда, пропагандист джаза, после отъезда Л. Сабанеева пытался встать во главе АСМ и написал новую платформу, которую РАПМ разбил на упоминавшемся ранее диспуте в ЛИЯ Комакадемии.
- ¹⁶⁸ Как писал автор рецензии на одно из сочинений Гнесина, «Симфонический монумент» все же лишён целостной устремлённости и органичного развития мысли. Благодаря этому значительно затрудняется восприятие «Симфонического монумента» слушателем. (Б. В. Симфонический монумент (1905–1917) М. Ф. Гнесина. На сл. С. Есенина // Пролетарский музыкант. 1929. №1. С. 40.) В то же время Ю. Келдыш отзывался о творчестве попутчиков Гнесина и А. Крейна в целом более спокойно, взвешенно. «Как Гнесин, так и Крейн являются еврейскими композиторами, причём национальные тенденции нашли яркое выражение в их творчестве. И теперь еврейский национальный момент в основном определяет характер их музыки. Их отклик на революцию не случаен, а может быть вполне последовательно объяснён этой струей в их творчестве. Наряду с этим у них чрезвычайно сильны элементы, заимствованные из современной буржуазно-упадочной музыки. (Келдыш Ю. Проблемы пролетарского музыкального творчества и “попутничество” (Пролетарский музыкант. 1929. №1. С. 18.)
- ¹⁶⁹ “Демонстрировалось очень много его произведений, в том числе реакционно-мистические вещи “Недотыкомка”, “Снежинка” и другие, написанные в пору злейшей реакции как в политической жизни, так и в русском искусстве, и отразившие эту реакцию” (Д. В. “Я сложный человек”... М. Ф. Гнесин о себе и окружающей его действительности // Пролетарский музыкант. 1931. № 8. С. 23).

- ¹⁷⁰ Д. В. “Я сложный человек”... М. Ф. Гнесин о себе и окружающей его действительности. // Пролетарский музыкант. 1931. № 8. С. 24.
- ¹⁷¹ Д. В. “Я сложный человек”... М. Ф. Гнесин о себе и окружающей его действительности. // Пролетарский музыкант. 1931. № 8. С. 28.
- ¹⁷² Белый В. Факты и цифры против очередной клеветы на РАПМ. Приложение к журналу “Пролетарский музыкант” № 9. С. 2.
- ¹⁷³ Там же. С. 11.
- ¹⁷⁴ Впрочем, и себя Гнесин мнит родоначальником идей пролетарской музыки, так прямо ничтоже сумняшеся и возглашает: “Кроме того, меня огорчает то, что я не только признаю ценность РАПМа и необходимость, и известные заслуги, но я могу считать себя до известной степени родоначальником их идей, потому что полностью (!) их программа мною была опубликована в 1910 (!) г.”. Забавно!
- ¹⁷⁵ См.: журнал “Пролетарский музыкант”, № 8 (Белый намекает на статью В. Д. “Я сложный человек”... М. Ф. Гнесин о себе и окружающей его действительности. – А. Б.).
- ¹⁷⁶ Белый В. Факты и цифры против очередной клеветы на РАПМ. Приложение к журналу “Пролетарский музыкант” № 9. С. 11.
- ¹⁷⁷ См. главу “Гнесин о Мусоргском и о себе” (Там же. С. 24–25).
- ¹⁷⁸ Там же. С. 19.
- ¹⁷⁹ В списочном составе Всероскомдрама под номером 55 числится композитор Исидор Ильич Айсберг (Ледогоров). Список хранится в Отделе рукописей Института мировой литературы РАН (ф. 52, оп. 2, ед. хр. 203). Список приводится в качестве приложения № 1 к кандидатской диссертации К. И. Плотникова “История литературной организации Всероскомдрам (по материалам Отдела рукописей ИМЛИ РАН)”. М., 2015. С. 224. Есть также сведения, что Ледогоров-Айсберг был кинокритиком, был изгнан за какую-то статью из киносекции и пришёл в композиторскую секцию.
- ¹⁸⁰ После двух собраний, посвящённых творчеству Васильева-Буглая и Гнесина и давших массу интереснейшего критического материала, председателем композиторской секции Атовмяном фактически была прекращена всякая живая творческая работа в секции под предлогом неудачной якобы “формы” этих собраний.
- ¹⁸¹ Белый В. Факты и цифры против очередной клеветы на РАПМ. Приложение к журналу “Пролетарский музыкант” № 9. С. 35.
- ¹⁸² Там же. С. 38.
- ¹⁸³ Новое творческое объединение. Группа композиторов-“попутчиков” пожелала работать в тесном контакте с РАПМом // Пролетарский музыкант. 1930. № 7. С. 49.
- ¹⁸⁴ Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвящённый музыкальным вопросам (18 и 19 декабря 1931 года). Публикация Е. Власовой // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 160–177.
- ¹⁸⁵ Афиногенов признался об этом под протокол: “Совещание 2 октября, о котором здесь говорилось, было созвано мною и Авербахом под его председательством как генерального секретаря РАППа, и состав этого совещания нами обсуждался. Я являюсь членом РАППа и официально об этом заявляю для стенограммы” (там же. С. 176).
- ¹⁸⁶ И, между прочим, зря. В своё время Асафьев заметил, что кино Шостакович обязан рождением своего симфонического стиля. Независимо от Асафьева, к такому же выводу пришёл Свиридов.
- ¹⁸⁷ Выступление Л. Т. Атовмяна на съезде Всероскомдрама. 18 декабря 1931 г. Цит. по изд.: Рядом с великими: Атовмян и его время / Составл., текстологическая редкция, комментарии, исследовательские разделы и предисл. Н. Кравец. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 311.
- ¹⁸⁸ Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвящённый музыкальным вопросам (18 и 19 декабря 1931 года). Публикация Е. Власовой // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 175.
- ¹⁸⁹ Там же. С. 176.
- ¹⁹⁰ Там же.
- ¹⁹¹ Пролетарский музыкант. 1931. № 10. С. 48.
- ¹⁹² Там же.
- ¹⁹³ За пролетарскую музыку. 1932, февр.-март. № 4–5. С. 47.

- ¹⁹⁴ Рядом с великими: Атовмян и его время / Сост., текстолог. ред., коммент, исследование. разделы и предисл. Нелли Кравец. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 213.
- ¹⁹⁵ Рядом с великими: Атовмян и его время / Сост., текстолог. ред., коммент, исследование. разделы и предисл. Нелли Кравец. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 213.
- ¹⁹⁶ Свиридов Г. В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. – М.: Мол. гвардия, 2002. С. 421.
- ¹⁹⁷ Даже внутри НКП, как показывает история с первым главой Главискусства А. Свиридским, ему открыто противостояли работники того же наркомата.
- ¹⁹⁸ Пролетарский музыкант. 1931. № 10. С. 48.
- ¹⁹⁹ Стоило только И. Глебову написать в своей работе о Глазунове, что композитор “любит как русский человек простор и раздолье”, как автор “любимой” статьи Свиридова о Рахманинове “Небесная идиллия”, или Фашизм в поповской рясе” Н. Выгодский отпустил реплику: “Эту преувеличенную оценку Глебов обосновывает “исконными”, вечными причинами. На сцену появляется “русский народ”, этот незаменимый атрибут при объяснении творчества русских композиторов” (Выгодский Н. Я. И. Глебов как музыкальный критик (В порядке обсуждения) // Пролетарский музыкант. 1929. № 7-8. С. 22).
- ²⁰⁰ Свиридов Г. В. Музыка как судьба. – М.: Молодая гвардия, 2002. С. 312.
- ²⁰¹ Осинский – Сталину о пьесе Билль-Белоцерковского “Голос недр” 21 янв. 1929 года. Цит. по изд.: Большая цензура: Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917–1956 / Сост. Л. В. Максименков – М.: МФД, изд.-во Материк, 2005. С. 138.
- ²⁰² Туда должны были войти следующие хоры: Аллилуйя (сопрано соло), Трисвятое (Святой Боже), Слава и ныне, Величание Креста и Свят, Господь Саваоф.
- ²⁰³ В основу этого хора легла мелодия, родившаяся у композитора в пасхальное воскресенье 1945 года. Он записал её в виде наброска без слов под названием “Кант”.
- ²⁰⁴ Об истории создания цикла “Песнопения и молитвы” см.: Белоненко А. “Музыкальная теодицея Георгия Свиридова”. Вступит. статья к т. XXI Полного собрания сочинений Г. В. Свиридова. – М., СПб.: Национальный Свиридовский фонд, 2001. С. V–XLIV.
- ²⁰⁵ Свиридов Г. В. Музыка как судьба. – М.: Молодая гвардия, 2002. С. 571–572.
- ²⁰⁶ Там же. С. 571.
- ²⁰⁷ Там же. С. 572.
- ²⁰⁸ Свиридов Г. В. Музыка как судьба. – М.: Молодая гвардия, 2002. С. 287.
- ²⁰⁹ Там же. С. 552.
- ²¹⁰ Там же. С. 570.
- ²¹¹ Сов. музыка. 1936. № 5. С. 33.
- ²¹² Против рапмовщины и формализма (Резолюция общего собрания членов и кандидатов Московского союза советских композиторов по докладу тов. Городинского о 5-летию со дня исторического решения ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.) // Сов. музыка. – 1937. № 7. С. 6.
- ²¹³ Там же. С. 7.
- ²¹⁴ Там же. С. 606.
- ²¹⁵ Там же. С. 619.
- ²¹⁶ Там же. С. 582.
- ²¹⁷ Там же. С. 476.
- ²¹⁸ Там же. С. 474.
- ²¹⁹ Свиридов Г. В. Полное собрание сочинений. Том 21. Песнопения и молитвы. Общая редакция, подготовка нотного текста и вступительная статья А. Белоненко. – М., СПб.: Национальный Свиридовский фонд, 2001. XLIV, 73 с.: ил.