

Key Words

Soviet musical culture, monumental style, French Revolution, Paris Commune, La Marseillaise, La Carmagnole, PROKOLL, V.N. Tsibin, N.Ya. Myaskovsky, B.V. Asaf'yev, D.D. Shostakovich, M.M. Ippolitov-Ivanov, K.A. Korchmarëv.

M. Raku

The Music of 'Revolutionary France' in Early Soviet Culture: Attempts at a Historical Resuscitation

Abstract

The article deals with the history of the reception of French revolutionary musical culture during the early years of the Soviet era. The attitudes of ideological services, artistic elite and mass audiences changed with time; the character of this evolution is demonstrated on a number of examples.

Ключевые слова

Советская музыкальная культура, монументализм, Великая французская революция, Парижская коммуна, «Марсельеза», «Карманьола», ПРОКОЛЛ, В.Н. Цыбин, Н.Я. Мясковский, Б.В. Асафьев, Д.Д. Шостакович, М.М. Ипполитов-Иванов, К.А. Корчмарев.

Раку М. Г.

Музыка «революционной Франции» в раннесоветской культуре: опыты исторической реанимации

Аннотация

В статье рассматривается история рецепции музыкальной культуры французских революций в раннесоветскую эпоху. На многочисленных примерах прослежены метаморфозы отношения к ней идеологов и художественной элиты, массовых вкусов.



Н.В. Устрялов

Целенаправленный поиск исторических прототипов стал одной из главных коллизий раннесоветской музыкальной культуры¹. В качестве главного критерия отбора был выдвинут лозунг «монументализма». Он на первом этапе становления нового общества осознавался как основное требование к «искусству будущего». Свое обоснование необходимости прихода монументального стиля и перечисление его истоков давал Сабанеев:

Искусство всегда обладает значительной исторической инерцией и не так-то легко поддается воздействию социологических факторов — обычно эффект сказывается десятками лет. Несомненно одно, что стиль музыки находится или, вернее, должен находиться в соответствии с бытовыми условиями среды. Великое искусство всегда создавалось в этих условиях: церковь создала Палестрину и Баха, дворец создал классиков и общественный музыкальный зал — музыку XIX века².

Главной претенденткой на роль такого прототипа стала музыка Великой французской революции. Это согласовывалось с общей идеологической тенденцией времени. Как пишет Кевин Ф. Платт, «именно Французская Революция, *locus classicus* для дискуссий о теории и практике революции как таковой, а вовсе не исконные фигуры российской национальной истории, заняла в историческом космосе большевиков наиболее важную позицию»³.

Исторические аналогии с эпохой Великой французской революции еще до 1917 года были «в большом ходу в меньшевистской публицистике (А.С. Мартынов [Пиккер] и др.)»⁴. «Творцы» Февральской

революции прямо сравнивали ее с Французской. «Марсельеза» весной 1917 года стала фактически национальным гимном России.

MP3

http://www.youtube.com/watch?v=jAEQiciX_8
Claude Joseph Rouget de Lisle — *La Marseillaise* (1792),
исп. Chorale De Saint Cyr

«Ее исполняли при встрече министров, при приеме иностранных делегаций, при подъеме военно-морского флага. “Марсельезу” часто пели, при этом, как правило, исполнялась так называемая “Рабочая марсельеза” — “Новая песня” (автором которой был П.Л. Лавров), призывавшая к бескомпромиссной социальной войне:

На воров, на собак — на богатых!
Да на злого вампира-царя!
Бей, губи их, злодеев проклятых!
Засветись лучшей жизни заря!»⁵.

Театральная хроника марта 1917 года запечатлела экзотическую картину: одетый в национальные «боярские» костюмы хор на сцене Большого театра пел «Марсельезу»⁶.

¹ Подробнее см. об этом: Раку М. Классическая музыка в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

² Сабанеев Л. Музыка после Октября. М.: Работник просвещения, 1926. С. 116.

³ Платт, К.Ф.М. Репродукция травмы: сценарии русской национальной истории в 1930-е годы. Пер. с англ. Т. Вайзер // Новое литературное обозрение. 2008. № 90. С. 14—15.

⁴ Вайскопф М. Писатель Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 48.

⁵ Колоницкий Б. Февральская? Буржуазная? Демократическая? Революция... [Электронный ресурс] / Колоницкий Б. // Неприкосновенный запас. 2002. № 2 [22]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/22/kolonic.html>, свободный. Загл. с экрана.

⁶ Открытие госуд. театров. В Большом театре [хроника] // Театр. 1917. 14 марта. С. 5.



П.А. Залуцкий (1887—1937)

Заданная мода продолжала действовать и после Октября. Тема «русского термидора» активно дебатировалась в эмигрантской публицистике начала 1920х годов. В пражском сборнике «Смена веx» в 1921 году была напечатана статья одного из известных сменовеховцев Н.В. Устрялова (1890—1937) «*Patriotica*», где говорилось о закономерности эволюции всякого революционного процесса и неизбежности термидора. «По мысли Устрялова, термидор — не результат усилий внутренней контрреволюции или каких-то действий извне, как, например, утверждали меньшевики, а предопределен самой природой революции»⁷.

Такого рода сравнения оспаривались советскими партийными лидерами: «Бухарин в 1922 году высмеивает свойственный “социал-демократическим талмудистам” прием “аналогий и исторических параллелей”, “крайне рискованных” и даже “бессмысленных” (“Буржуазная революция и революция пролетарская”). Привычно подражая в определениях “лучшему теоретику”, Сталин вполне искренне солидаризуется с его подходом. <...> “Меньшевистскую группу” в марксизме Сталин порицает именно за то, что “указания и директивы черпает она не из анализа живой действительности, а из аналогий и исторических параллелей”, — и за эту же манеру бранит Троцкого (бывшего меньшевика), увлеченного “детской игрой в сравнения”. В конце 1931 года, отвечая на вопрос Эмиля Людвига о своем предполагаемом сходстве с Петром Великим, Сталин слово в слово

повторил формулы не упомянутого им Бухарина: “Исторические параллели всегда рискованны. Данная параллель бессмысленна”»⁸.

Но и в среде большевистских деятелей возникали крамольные сравнения: «Впервые публично историческую параллель между французской и русской революцией провел в декабре 1925 г. на XIV съезде ВКП(б) секретарь ленинградского губкома партии П.А. Залуцкий, заявивший во всеулышание не только о сходстве французской и русской революций, но и об эквивалентности понятий “перерождение” и “термидор”. Залуцкий был осужден съездом и чуть не исключен из партии, чего, конечно, нельзя было сделать с Устряловым, выпустившим осенью в Харбине новый сборник своих статей “Под знаком революции”, где развивалась идея о российском термидоре»⁹.

Между тем уже за несколько лет до подобных выступлений в кругах, удаленных от большой политики, такая историческая аналогия стала предметом постоянного обсуждения. Важнейшим подспорьем для этого стали сборники песен, составленные А.А. Овсянниковым: «Великая Французская революция в песнях современников» (Пг., 1920, 1922), вышедшая за короткий срок вторым, почти в три раза расширенным изданием, а также «Последние дни Людовика XVI по песням французской революции» (Пг., 1921). Но особую популярность получил перевод книги Ж. Тьерсо «Празднества и песни французской революции» (Paris, 1908), изданный в Петрограде в 1917 году¹⁰. «По всей видимости, — пишет Ш. Плаггенборг, — она произвела глубочайшее впечатление на российских читателей, поскольку в произведениях организаторов большевистских празднеств содержатся ссылки на эту книгу, она служит для них источником вдохновения. <...> Можно ли считать случайностью тот факт, что множество важнейших деталей русских советских праздников были как бы списаны с книги Тьерсо?»¹¹.

Но, как замечает Плаггенборг, если празднование 1 мая 1919 года отмечено чертами несомненного сходства с описаниями Тьерсо, то в следующем году организаторы празднества стремятся откеститься от подобных сопоставлений, мотивируя это тем, что «первый пролетарский праздник должен сохранять чистоту своих идей и быть свободным от какого бы то ни было налета чуждых ему культов, мифов,

⁷ Динерштейн Е. Политбюро в роли верховного цензора // Новое литературное обозрение. 1998. № 32. С. 396.

⁸ Вайскопф М. Указ. соч. С. 48.

⁹ Динерштейн Е. Указ. соч. С. 396.

¹⁰ Тьерсо Ж. Празднества и песни Французской революции. Пер. К. Жихарева. Пг.: Парус, 1917.

¹¹ Плаггенборг Ш. Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. Пер. с нем. И. Карташевой. СПб.: Журнал «Нева», 2000. С. 305.

библейских или христианских обычаев, в том числе и буржуазных торжеств Великой Французской буржуазной революции»¹².

На фоне прокламируемого отрицания сходства двух революций художники вновь и вновь обновляют напрашивающуюся аналогию. «Петроградская октябриада» 1918 года, по мысли ее организаторов, в числе которых значился глава МУЗО Наркомпроса композитор-авангардист Артур Лурье¹³, инициировавший идеи музыкального оформления, должна была включать в себя «Марсельезу» и увертюру Литоляфа «Робеспьер», в которой также звучит «Марсельеза»¹⁴.

MP3 <http://www.youtube.com/watch?v=BOGY2q-EaQI>
Henry Charles Litolff — ouverture 'Maximilien Robespierre',
op. 55 (1856)
Исп. Württemberg Philharmonic Orchestra conducted
by Ulrich Weder

Известный комик А. Феона, зарекомендовавший себя к тому времени маститым режиссером театра оперетты, всерьез обещал поставить к годовщине пролетарской революции оперетту Франца Зуппе «Донья Жуанита» на том основании, что ее герои в одной из сцен расппевают «Марсельезу»¹⁵. А бывшая дунканистка, создательница оригинального направления «гармонической гимнастики» Л.Н. Алексеева, в ноябре 1918 года на публичном концерте Центральной студии московского Пролеткульта показала вместе со своими воспитанниками «пластическую трилогию» «Мрак. Порыв. Марсельеза» (на музыку Г.М. Шнеерсона¹⁶, Р. Шумана, Ф. Листа). Постановка приобрела популярность, одно из выступлений студии Алексеевой посетил Ленин¹⁷.

К октябрьской годовщине 1920 года Мейерхольд задумывает инсценировать в цирке силами красноармейцев «Взятие Бастилии»

¹² Цит. по: Там же. С.305.

¹³ Об этом периоде его жизни см., в частности: *Бобрик О.* Прощание с Петербургом [Из воспоминаний о России Артура Лурье] // *Художественная культура русского зарубежья. 1917—1939*: сб. ст. / отв. ред. Г.И. Вздорнов. М., 2008. С. 441—449.

¹⁴ См.: Петроградская октябриада [редакционная статья] // *Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы*. 1918. 10 окт.

¹⁵ См.: *Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы*. 1918. 12 окт. Замечу, что сюжет ее основан на травестийном и отчетливо эротически окрашенном мотиве переодевания.

¹⁶ Григорий Михайлович Шнеерсон [1901—1982], в будущем известный музыковед, выступал в те годы в Театре Пролеткульта в качестве пианиста-концертмейстера и был соратником и мужем Алексеевой.

¹⁷ *Кулагина О. Л.Н. Алексеева — хроника жизни и творчества* [по материалам ее архива] // *Двигаться и думать*. М.: [б.и.], 2000. С. 54—55.

Ромена Роллана, трактованное как массовое зрелище¹⁸. К «художникам» присоединяется и нарком Луначарский, который в 1921 году все еще под ощутимым воздействием фразы и духа труда Тьерсо не только восхищается «гениальными праздниками» Французской революции, но и сетует на недостаток в становящейся советской культуре «творческого гения, как в отношении организации, так и в смысле понимания масс, чем это было у французов в конце XVIII века»¹⁹.

В еще большей степени, чем организаторы театрализованных массовых представлений, вдохновлялись образами 1789 года театрики театра, продолжавшие обсуждать проект «театра будущего». Так, Е.Н. Рюмин в своей работе 1927 года «Массовые празднества», пытаясь создать теорию массового советского театра, подводит под нее прочный исторический фундамент, «включая в книгу материалы о “массовых празднествах в истории человечества” в Древней Греции, Риме, описание некоторых французских праздников раннего периода нового времени, праздников времен Французской революции. Не ясна позиция автора по основному вопросу: стоит ли использовать зарубежный опыт в проведении послереволюционных праздников? Его смущал факт использования итальянскими фашистами традиционных форм в пропагандистских целях. Он лишь отважился заметить, что, пожалуй, современным социалистическим празднествам наиболее близки праздники Французской революции и Парижской коммуны»²⁰.

Парижская коммуна тоже, естественно, попадала в поле зрения идеологов. Но места, которые отводились двум французским революционным эпохам в советской культуре, разумеется, не были и не могли быть равными. Парижская коммуна являлась кратким трагическим эпизодом франко-прусской войны, Французская революция, недаром получившая имя «Великой», обозначила важнейший рубеж европейской истории. Между тем опыт Парижской коммуны был вполне легитимным с точки зрения политической цензуры, поскольку с 1918го по 1922 год — в разгар увлечения театрализованными массовыми празднествами — День Парижской коммуны отмечался неоднократно, тогда как даты, связанные с Великой

¹⁸ В это же время над оперой «Взятие Бастилии» начинает работать выпускник Синодального училища и Московской консерватории композитор С.И. Потоцкий. Сочинение не было завершено, но фрагменты из него исполнялись в начале 1920-х годов.

¹⁹ *Луначарский А.* О народных празднествах // *Организация массовых народных празднеств*. М., 1921. С. 3. Цит. по: *Плаггенборг Ш.* Указ. соч. С. 305—306. Среди музыкально-исторических работ того времени См.: *Дмитриев С.* Французская опера накануне и в эпоху «Великой революции» // *Музыка и Октябрь*. 1926. № 3. С. 6—8.

²⁰ *Плаггенборг Ш.* Указ. соч. С. 308.

французской революцией, официальными властями фактически игнорировались. С этой точки зрения характерно свидетельство, приводимое Ричардом Стайтсом, о расхождении личных вкусов вождей и масс: «Ленин предпочитал “Интернационал”, но “Рабочая марсельеза” была популярнее»²¹. Эта популярность была приобретена «Марсельезой» за несколько лет до Октябрьской революции: несколько десятков изданий выдержала в России с начала войны песня Руже де Лиль в качестве гимна союзников. Вскоре после февраля 1917-го она вышла уже под названиями «Русская Марсельеза»²² и «Марсельеза Великой Российской республики»²³. А с приходом новой власти в 1918 году неоднократно издавалась с текстом Демьяна Бедного как «Коммунистическая Марсельеза»²⁴. В 1923 году был опубликован вариант «Рабочей марсельезы»²⁵. Вскоре появилась и «Советская»²⁶.

Образы Великой Французской революции в целом были притягательнее для массового вкуса. Читательские опросы свидетельствовали о возрастании спроса на литературу о Французской революции²⁷. Свидетельства ее своеобразной культуры представляли особый интерес и для историков искусства, образуя аналогии к художественной ситуации современности:

Быть может, ни одна эпоха в истории не знала такого возвышенного взгляда на музыку, чем тот, какой проявляли мужи конвента²⁸.

Музыка Французской революции наделялась историками музыки просветительским пафосом, также сообразным насущным задачам дня:

- ²¹ Stites R. *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. N.Y.: Oxford University Press, 1989. P. 87. Нужно заметить, что созданный в дни разгрома Парижской коммуны текст «Интернационала» первоначально (до появления в 1888 году музыки П. Дегейтера) также пелся на мотив «Марсельезы».
- ²² Русская Марсельеза. Для ф.-п. со словами / Арр. А. Челищев. М.: Прогрессивные новости [Б.Л. Андржеевского], 1917.
- ²³ *Руже де Лиль*. Марсельеза Великой Российской республики / ред. мотива К.К. Иванов; автором [текста] Константин Иванов. Пг.: [б.и.], 1917.
- ²⁴ *Демьян Бедный*. Коммунистическая марсельеза. М.: Всерос. Центр. испол. ком. советов р.к. и к.д., 1918.
- ²⁵ Рабочая марсельеза. [Для ф.-п. с надписанным текстом] / Перелож. П.А. М.: Изд-во Всерос. К-та помощи инвалидам войны при ВЦИК Советов, 1923.
- ²⁶ *Красев М.* Советская марсельеза. Для хора с сопровожд. ф.-п. / Сл. Э. Мюзама. Пер. с нем. С. Малахова. М.: Муз.сектор Госиздата, 1925.
- ²⁷ Об этом свидетельствуют, в частности, материалы дискуссии «О читателе, писателе и издателе», развернувшейся на страницах журнала «Вестник литературы» за 1919 год. См.: *Корниенко Н.* Массовый читатель 20-х—30-х годов // Москва. 1999. № 6. С. 121—142.
- ²⁸ *Браудо Е.* Всеобщая история музыки: в 3 т. М.: Музгиз, 1925. Т. 2. С. 108.

Эту роль, организующую и способствующую формовке коллективной воли в каждом данном конкретном случае, выполняет музыка, созданная ad hoc, своего рода прикладная музыка. Когда в эпоху французской революции устраивались всенародные торжества <...> первые композиторы эпохи работали над музыкальной стороной этих торжеств²⁹.

Французская революция становилась примером особой социальной функции музыкального искусства, иллюстрацией тезиса о необходимости создания прикладной музыки, соответствующей революционному историческому моменту:

Великая французская революция оказалась явлением в высшей степени плодотворным для музыкального искусства. Музыка сблизилась с жизнью, покинув свое искусственно изолированное положение <...>. Французская революция проводит грань между искусством старого режима, ограниченным чисто местными рамками служения определенному кругу, и новым искусством, принадлежащим всему человечеству, как принадлежали ему идеи, провозглашенные деятелями французской революции³⁰.

«Сближение музыки с жизнью» есть опыт социализации музыки, а социализация наделяет ее утилитарным потенциалом. Этот утилитарный аспект возникает в самом историческом дискурсе: музыка Великой французской революции не рассматривается с позиций самостоятельной эстетической ценности (более того, отсутствие этой ценности без обиняков констатируется тогдашними историками музыки!), но зато характеризуется как подготовка материала для будущего, в частности, для музыки Бетховена. Несмотря на малый эстетический потенциал она может еще послужить и новой — пролетарской — революции.

Но <...> кто знает теперь, по прошествии 130 лет, музыкальные произведения той эпохи, сопровождавшие названные торжества и сыгравшие в свое время такую значительную общественную роль, — кроме историков музыки и записных любителей старины? <...> Настоящее же, не служебно-прикладное и временное, а свое искусство Великая Революция нашла в Бетховене³¹.

- ²⁹ *Иванов-Борецкий М.* Пути музыки и революции // Музыкальная новь. 1923. № 1. С. 18.
- ³⁰ *Браудо Е.* Указ. соч. С. 8.
- ³¹ *Иванов-Борецкий М.* Указ. соч. С. 18.

Революция, таким образом, нуждается в музыке обихода. Время шедевров еще не наступило. Массы пролетариата нужно «накормить семью хлебами» искусства, и это по суровой необходимости времени грубая и простая пища. Однако плодами его может стать появление «нового Бетховена», на что питали надежды многие:

Две великие революции, наша и французская, созвучны во многом друг другу. Обе разрушали социальные миры, прогнившие в своих основах, обе выдвигали на поверхность истории классы свежие, передовые, полные революционной решимости и энтузиазма. Эти переживания и отразил в своей музыке Бетховен, отбросив все узко-классовое, что часто скрывалось под ними³².

Композиторское творчество также весьма активно шло навстречу идеологической моде. Среди революционных символов французской музыки здесь на первый план выдвинулась «Карманьола»³³.

MP3 <http://www.youtube.com/watch?v=ueA-q4zMEMg>
La Carmagnole (1792?)
Исп. Milva (Freedom Songs, 1965)

Уже в ноябре 1918 года в одном из рабочих клубов Петрограда показан балет Б. Асафьева «Карманьола» под фортепианный аккомпанемент автора³⁴. Годом позже появляется фантазия Г. Конюса для хора и симфонического оркестра на тему «Карманьолы»³⁵. Дважды обращается к этой теме К. Корчмарев: в 1924 году издан его «Революционный карнавал» («Фантастические вариации» для фортепиано на тему «Карманьолы»), в 1925 — еще одна обработка

³² Чемоданов С. История музыки в связи с историей общественного развития. Очерк марксистского построения истории музыки. Киев: Киевское музыкальное предприятие, 1927 С. 135.

³³ Интерес к «Карманьоле» был подогрев в 1918 году публикацией вышеупомянутой книги Ж. Тьерсо «Празднества и песни Французской революции». Первый русский перевод «Карманьолы» был сделан Вл. Василенко (Антология революционной поэзии / ред. В.В. Казина и С.А. Обрадовича. М.: Известия ЦИК и ВЦИК, 1924). Следующая попытка перевода нескольких куплетов предпринята через три года Л. Остроумовым (Революционная поэзия на западе. Пер. С.С. Заяцкого и Л.Е. Остроумова / под ред. и с предисл. Л.П. Гроссмана. [М.], 1927). Затем в конце 1920-х появился перевод Д. Усова в нотном издании песни (Карманьола. Песня французской революции 1789 г.: для голоса с ф.-п. Пер. Д. Усова / обраб. Д.Б. Кабалевского и В.Г. Фере.; М.: Гос. сектор Муз. издат., 1927).

³⁴ Партитура, по-видимому, так и не была написана.

³⁵ В том же 1919 году на сцене московского Дворца Октябрьской революции имени Я.М. Свердлова (Зеркального театра в Каретном ряду) шла одноименная драма Г. Чулкова на сюжет Поля Эрнэ.

той же песни. В 1924 и в 1926 году появляются два переложения «Карманьолы» для большого симфонического оркестра, сделанные Г. Конюсом. Несколько раз переиздавались ее обработки для голоса и фортепиано Д. Кабалевского и В. Фере (1927, 1930, 1931, 1935). В 1936 году «Карнавальная карманьола» С. Черновой на слова А. Безыменского завершает этот список.

За десятилетие с 1927го по 1937 год вышло множество обработок и переложений для различных вокальных и инструментальных составов песни *Ça ira* («Дело пойдет!»).

MP3 <http://www.youtube.com/watch?v=-srLjMRjoVI>
Ah Ça ira (1790?)

Пионерами здесь, по-видимому, выступили лидеры ПРОКОЛЛа А. Давиденко, Н. Чемберджи и Б. Шехтер, чьи обработки этого мотива для голоса с фортепиано или хора *a cappella* неоднократно переиздавались на протяжении этих лет (1927, 1930, 1931, 1932, 1935). Одновременно с ними появились в 1927 году обработки Д. Кабалевского и В. Фере и Г. Литинского. В дальнейшем усилиями К. Благовещенского (1930), А. Власова, Н. Иванова-Радкевича (оба — 1931), М. Горбунова, Я. Каабака, Н. Розова, В. Тарнопольского (все — 1932), И. Фелелова (1933), снова В. Власова (1934) и О. Брона (1937) был создан впечатляющий корпус транскрипций этой песни, предназначенных не только для певцов, хоров, струнных и духовых оркестров, но даже еще чаще для русских народных инструментов. Песня Французской революции должна была зазвучать в исполнении балалаек, домр, семиструнных гитар, мандолин и ансамблей баянов.

Однако попытки создания крупной формы на песенном материале этой отдаленной революционной эпохи были все же единичными. Счастливее других оказались те, что были сделаны в танцевальном жанре³⁶. В 1930 году в Одесском оперном театре ставится балет В. Фемиледи «Карманьола»³⁷, который в 1932 году увидели в новых постановках жители Архангельска, москвичи³⁸ и свердловчане³⁹,

³⁶ В 1926 году балет (танцевальная сцена) под названием «Карманьола» (*La Carmagnole*) на музыку Адольфа Станисласа в «Ревю Кокрана 1926» был поставлен Леонидом Мясиним. Премьера состоялась в «Лондон-павильон» в Лондоне (См. Суриц Е. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012. С. 258).

³⁷ Балетмейстер М.Ф. Моисеев.

³⁸ Премьера в постановке Московского художественного балета под управлением В.В. Кригер состоялась в Архангельске, затем спектакль был показан в Москве (балетмейстеры Н.А. Болотов и П.П. Вирский).

³⁹ Балетмейстер С.Н. Сергеев.

а в следующем году — бакинцы⁴⁰. В 1932 году музыкально-исторический материал далекой эпохи с присущим ему энциклопедизмом обобщил Б. Асафьев в балете «Пламя Парижа»⁴¹.

MP3 <http://www.youtube.com/watch?v=L7736Go1uNw>
Борис Асафьев — фрагмент балета «Пламя Парижа»,
хореография В. Вайнонена
Исп. Муза Готтлиб (Жанна) и Вахтанг Чабукиани (Филипп),
оркестр Ленинградского академического театра оперы и балета
им. С.М. Кирова, дир. Е. Дубовской
Фильм «Мастера русского балета»⁴²

Примечателен в этой связи особый интерес к музыке А.-Ш. Литольфа (1818—1891), одного из активных музыкальных деятелей Парижской коммуны и автора сразу двух программных увертюров на тему Великой французской революции: «Максимилиан Робеспьер» (1856) и «Жирондисты» (1870). В 1924 году в Большом театре планировалась постановка балета «Робеспьер» на музыку Литольфа⁴³. На рубеже 1920-х и 1930-х годов опубликованные еще до революции фортепианные двух- и четырехручные переложения увертюры «Максимилиан Робеспьер» переиздавались Музсектором несколько раз (1928, 1930, 1933), и были даже выпущены оркестровые голоса, предназначенные для ее исполнения в кинотеатрах и клубах. Очевидно, увертюры Литольфа рассматривались как замена не написанных еще советскими композиторами симфонических программных сочинений на столь важную и актуальную тему.

MP3 <http://www.youtube.com/watch?v=n5NXH6hdUfl>
Henry Charles Litolf — overture 'Les Girondistes', op.80 (ca. 1870)
Исп.: Rheinland-Pfalz Philharmonic Orchestra conducted by
Bernhard Kontarsky

Откровенной полемичностью по отношению к этому типу композиторской продукции было отмечено обращение к «Карманьоле»

⁴⁰ Балетмейстеры Н.А. Болотов и П.П. Вирский.

⁴¹ Помимо трех песен-символов Французской революции («Марсельезы», «Карманьолы» и *Ça ira*) цитируются и другие, менее известные песенные и танцевальные мелодии, а также фрагменты из сочинений М. Маре, Ж.-Б. Люлли, Э.-Н. Мегюля, Л. ван Бетховена. Но особый «песенный» колорит балета подчеркнут введением хора, что дало возможность зазвучать русским текстам этих песен.

⁴² Ленфильм, 1953. Режиссер Г. Раппопорт, сценаристы К. Сергеев, Н. Волков, В. Дмитриев.

⁴³ См.: [Хроника] // Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 24. Премьера не состоялась.

и *Ça ira* Мясковским в его Шестой симфонии⁴⁴. Смысл этого цитирования своеобразно раскрывается в недоуменном комментарии Т.Н. Ливановой, относящемся к 1953 году:

В интонациях Шестой иногда проступает связь и со скорбными темами Чайковского, и с трагическими интонациями мелодий Мусоргского, но ни идейные концепции классиков, ни их общий стиль — не развиваются здесь. Однако интонационный строй Шестой симфонии благодаря этим связям в очень большой мере ощущается как русский. Тем более противоречивой оказывается тематическая основа всей симфонии в целом. Привлечение тем французских революционных песен «Карманьолы» и «*Ça ira*», наряду со средневековой секвенцией «*Dies irae*» и русским духовным стихом «О расставании души с телом» (народный напев), сейчас для нас попросту мало понятно. Но для художника склада Мясковского и в то время это было вполне естественно.

В сознании Мясковского ни одна из русских мелодий еще не обрела явного значения революционной темы: «Интернационал» не мог служить образцом русской мелодии. Использование «Карманьолы» и «*Ça ira*» означает, что Мясковский воспринимал революцию несколько абстрактно, как стихийное движение масс вообще, не сознавая до конца смысла социалистической революции. Но тут нельзя забывать, что в первые годы после Октября эти песни входили в наш быт, звучали на демонстрациях, издавались в обработках⁴⁵.

Как явствует из исторического контекста, две песни Французской революции недвусмысленно были интерпретированы автором симфонии именно в качестве символа смертоносной революционной стихии в сопряжении с другими мотивами, отражающими апокалиптический ужас эпохи (например, *Dies irae*). Возможно, музыкально-революционная лексика 1924 года в ее колебаниях между «Интернационалом», «Русской марсельезой» и «Карманьолой» еще не могла подсказать композитору специфически русского символа революции, но еще вероятнее, что цитированная им «музыка революции» как раз противостояла «русскому стилю» симфонии, внедряясь в него как чужеродное тело, несущее с собой гибель.

MP3 <http://www.youtube.com/watch?v=WVtPvJ9Ci4g>
Николай Мясковский — Симфония № 6
Исп. London Philharmonic Choir and Orchestra, дир. В. Юровский

⁴⁴ Ее премьера 7 мая 1924 года [Большой театр, дирижер Н. Голованов] стала без преувеличения крупнейшим событием советской музыкальной жизни 1920-х годов.

⁴⁵ Ливанова Т. Н.Я. Мясковский. Творческий путь. М.: Музгиз, 1953. С. 95.

Асафьев, отвечая в 1925 году на предложение Держановского написать о Мясковском, размышлял в ответном письме:

Что надо было сказать? Что Мясковский присматривается к революции, что он оценивает и выбирает из нее то, что важнее для него, что в 6-ой он попробовал воспроизвести революционное воздействие на себя в пафосе улицы, а пришел к нашей вековечной мистической точке, то есть к оценке революции в раскольничьем-скитском плане. Какая бы у него ни была программа — это, то есть апокалиптическое, дает себя знать и вряд ли оно выдуманно мной. <...> Может ли наш лучший симфонист перевести свое творчество в план коллективного сознания?⁴⁶

Если даже сегодня, на большой исторической дистанции, намерения автора кажутся почти прозрачными и концепция сочинения прочитывается столь ясно, то на фоне современности его программность должна была обретать почти плакатное звучание. «Карманьола» приобрела в культуре 1920-х годов вполне устойчивые коннотации агрессии, анархии, беззакония и несправедливости. Показательно, что среди песен, написанных в 1920-е годы, недолгую популярность приобрела «Наша Карманьола» на слова популярного драматурга и поэта В.М. Киришона и традиционную мелодию: «Она имела весьма зажигательный припев, представлявший собой кальку песни времен французской революции: “Эй, живей, живей, живей / На фонари буржуев вздернем. / Эй, живей, живей, живей. / Хватило б только фонарей”. Толпы молодежи, возвращавшиеся вечерами с комсомольских собраний, с удовольствием распевали эту песню, явно пугая обывателя»⁴⁷.

Все же в роли прототипа музыкальная культура Французской революции, вошедшая в широкий обиход советской действительности лишь парой напевов, выглядела несостоятельной. Постоянно цитируемая в связи с темой революционной музыки работа Ж. Тьерсо к середине 1920-х кажется уже недостаточно информативной в этом и других отношениях:

К сожалению, работа Тьерсо мало или почти совсем не затрагивает вопроса о роли музыки, как фактора социального воспитания и не дает сводки тех

⁴⁶ Цит. по: Из переписки Прокофьева с российскими друзьями / Публикация Ю.И. Деклерк // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма, воспоминания, статьи / Ред.-сост. М.П. Рахманова, науч. ред. М.В. Есипова. 2-е изд. М.: ГЦММК, 2006. С.110.

⁴⁷ Лебина Н. Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920—1930 годы. СПб.: журнал «Нева», 1999. С. 61—62. В действительности в песне *Ça ira* «на фонарь» предлагалось отправить не буржуа, а аристократов: «Ah! ça ira, ça ira, ça ira. / Les aristocrates à la lanterne!».



В.М. Киришон (1902—1938)

разнообразных постановлений, которые на этот предмет были приняты представительными учреждениями — материал в высшей степени важный для истории музыкальной культуры. Французские революционные деятели в разгаре строительства новой жизни не забывали этого вопроса⁴⁸.

Советские музыкальные деятели в свою очередь встали перед проблемой отсутствия такого музыкального наследия той эпохи, которое сохраняло бы свою эстетическую актуальность при несомненной идеологической притягательности. Так, комментируя выбор оперы «Тиран» Гретри для постановки в театральном институте режиссером В.Л. Нардовым, Корчмарев (возможно, обдумывая сюжет для своей будущей оперы) писал:

Конечно, им пришлось остановиться на Гретри — едва-ли не единственном оперном композиторе, отразившем первую французскую революцию⁴⁹.

Начало 1930-х отмечено активными попытками расширить представления об этой области музыкального наследия: в статье

⁴⁸ Браудо Е. Указ. соч. С.108.

⁴⁹ Трайнис С. [Корчмарев К.] «Тиран» опера Гретри в Ц.Т.Т.И. (бывш. Гитисе) // Музыка и революция. 1926. № 3. С. 39.

1933 года ленинградский музыковед Р.И. Грубер отмечает «более чем своевременный повышенный интерес к музыке эпохи Великой французской революции, проявившийся в самых различных областях музыкальной деятельности»⁵⁰. Он перечисляет разнообразные мероприятия, прошедшие в течение одного только года: открытие в Эрмитаже «музыкально-исторических выставок-концертов», посвященных этой эпохе, постановку балета Асафьева «Пламя Парижа» в ГАТОБе, молодежный спектакль ГАТОБа «У Парижской заставы» по «Водоносу» («Водовозу») Керубини, концертное исполнение «Служанки-госпожи» Перголези (весьма отдаленно связанной с обозначенной темой⁵¹), доклады Б. Асафьева (о работе над балетом «Пламя Парижа»), П. Грачева («Музыкальный театр французской буржуазии XVIII в.», «Опера термидорианской реакции», «Оперное творчество Лесюера»), переиздание русского перевода «Песен и празднеств Французской революции» Тьерсо (М., 1933), подготовка к изданию клавира комической оперы «Садовник» Филидора.

«Полезность и своевременность» изучения этой эпохи Грубер видит в том, что «музыкальная культура молодой буржуазии Франции <...> решала — и хорошо для своего времени решила! — задачу «критического освоения» всего предшествующего музыкального развития<...>»⁵². К этому списку можно добавить 800-страничную антологию, созданную на основе ранних сборников ранее упомянутым А.А. Овсянниковым⁵³, и перевод книги А. Радиге по истории музыкальной культуры этого периода⁵⁴.

Однако пятнадцать лет «критического освоения» истории мировой музыкальной культуры так и не помогли советскому искусству вынести какой-либо ощутимой пользы от извлечения из архивов прикладной музыки революции-предшественницы. Образ массовых празднеств, запечатленный историческими свидетельствами, оказался более

действенным и влиятельным, чем сами художественные образцы, не предлагающие «ключи» к нахождению нового музыкального языка.

В свою очередь сюжеты из истории Парижской коммуны были постоянно востребованы⁵⁵. Особенно охотно — в музыкальном театре. Так, фактически первой советской оперой и соответственно первой послеоктябрьской мировой премьерой отечественного музыкального театра стала опера В.Н. Цыбина «Фленго», поставленная на сцене московского театра «Эрмитаж» в 1918 году — факт, который до сих пор не отрефлексирован в литературе о советской музыке.

Примечательны и имена либреттистов оперы — В.Ф. Плетнева и Тышко. Плетнев являлся одним из виднейших идеологов и руководителей Пролеткульта. автором ряда сочинений, в том числе и театральных, созданных в духе концепции «пролетарского искусства». В этой связи особый интерес представляет имя его соавтора — некоего «Тышко», инициалы которого отсутствуют в соответствующей справочной литературе⁵⁶, что заставляет предположить использование псевдонима. Не обнаружив среди имен писателей и драматургов этого времени какого-либо автора, писавшего под такой фамилией, рискуем выдвинуть предположение, что этим вторым либреттистом мог быть Лео Йогихес (Йогишес), вошедший в историю как Ян Тышка (Tyszka). Тышка был соратником В. Либкнехта и Р. Люксембург по немецкому революционному объединению «Спартак» и возглавил компартию после гибели этих вождей, разделив их трагическую участь в марте 1919 года. На возможность его знакомства, а следовательно и литературного сотрудничества с Плетневым указывают его многочисленные и постоянные связи с российской социал-демократией, начавшиеся в Вильно (уроженцем которого он был), продолженные в эмиграции в рамках деятельности плехановской группы «Освобождение труда» и на лондонском съезде РСДРП (в ЦК которой он был избран). Подтверждение этой гипотезы несомненно требует дальнейших разысканий, которые могли бы значительно расширить наши представления об историческом контексте рождения советского оперного театра.

Жанр одноактного сочинения Цыбина определялся как «музыкально-драматический эпизод из времен Парижской коммуны по мотивам В. Гюго». Опера «Фленго» шла на протяжении 1920-х годов

⁵⁰ Грубер Р. На пути освоения музыкальной культуры эпохи Великой французской революции (некоторые итоги музыкального сезона 1932/33 г. в Ленинграде) // Советская музыка. 1933. № 6. С. 119.

⁵¹ Ее парижская премьера 1752 года вызвала так называемую «войну буфонов и антибуфонов» — сторонников и противников продвижения на французскую оперную сцену комического жанра, появление которого традиционно связывается с нарастанием демократических тенденций в музыкальном театре этого времени.

⁵² Грубер Р. Указ. соч. С. 120.

⁵³ Песни Первой французской революции / Подбор текстов, вступ. ст. А. Ольшевского [А.А. Овсянникова]; ред. М. Зенкевича и А. Эфроса. [М.:Л.:] Academia, 1934.

⁵⁴ Радиге А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции. Пер. с фр. Г.М. Ванькович и Н.И. Игнатовой / под ред. проф. М.В. Иванова-Борецкого. М.: Музгиз, 1934.

⁵⁵ См., например: Баррон Л. Концерт в Тюильрийском дворце в эпоху Парижской коммуны. Пер. с фр. М. Соседовой // Советская музыка. 1934. № 3. С. 20—26.

⁵⁶ См., например: Штейнпресс Б. Оперные премьеры XX века. 1901—1940: словарь. М.: Советский композитор, 1983. С. 308.

и на Экспериментальной сцене Большого театра, и в провинции (Воронеж, Саратов, Свердловск).



В.Н. Цыбин (1877–1849)⁵⁷

В 1924 предпринимается одиозная попытка «перелицовки» «Тоски» Пуччини в «Борьбу за коммуны»⁵⁷, ставшую скандально известной, но быстро покинувшую сцену. В 1933 году М.М. Ипполитов-Иванов завершил в партитуре оперу «Последняя баррикада» на либретто Н.А. Крашенинникова с подзаголовком «четыре эпизода Парижской коммуны 1871 года». Показательно однако, что она уже не увидела света театральной рампы⁵⁸.

Не завершен был и начатый, по-видимому, в том же 1933-м балет Асафьева под рабочим названием «Парижская коммуна»⁵⁹. Этот замысел выглядит как попытка создания диалогии, продолжающей тему



М.М. Ипполитов-Иванов
(1859–1935)

только что снискавшего громкий успех балета «Пламя Парижа»⁶⁰. И действительно, в сознании поколения рубежа 1930-х годов образы Великой французской революции и Парижской коммуны постоянно вступали в диалог. Так, в музыке к нему фильму «Новый Вавилон», повествующего о событиях Франко-пруссской войны и Парижской коммуны, Шостаковичем были использованы и оба музыкальных символа Великой французской революции, и «Марсельеза»⁶¹.

MP3

<http://www.youtube.com/watch?v=2vKMXG3uIE>
Дмитрий Шостакович — Музыка к фильму «Новый Вавилон» (1929)
Российский государственный симфонический оркестр, дир.
В. Полянский (1998, Chandos Records Ltd.)

⁵⁷ Либреттисты Н.Г. Виноградов (Мамонт) и С.Д. Спасский (Ленинград, Малый оперный театр).

⁵⁸ Опера в 3 действиях с прологом (либретто Н.А. Крашенинников). Фрагменты оперы были исполнены в Малом зале МГК в 1937 году силами студентов училища им. М.М. Ипполитова-Иванова (см.: Штейнпресс Б. Указ. соч. С. 229).

⁵⁹ О том, что Асафьев работает над ним, Н.Я. Мясковский сообщает С.С. Прокофьеву (со слов П.А. Ламма встречавшегося с Асафьевым в Ленинграде) в письме от 29 августа 1933 года (см.: С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка / сост. и подг. текста М.Г. Козловой и Н.Р. Яценко; вступ. ст. Д.Б. Кабалева; коммент. В.А. Киселева. М.: Советский композитор, 1977. С. 173).

⁶⁰ О его восприятии и оценках в композиторской среде см.: Брагинская Н. «Пламя Парижа»: Шостакович, Асафьев и другие // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы / ред. сост. Л.Г. Ковнацкая, М.А. Якубов. М.: DSCN, 2005. С. 90–126. Кроме того, автор обращает внимание на громкую премьеру 1931 года: пьесе «Робеспьер» Федора Раскольникова в Александринском театре (Там же. С. 101–102).

⁶¹ Ленсовкино, 1929, сценаристы и режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Подробнее о музыкальной партитуре фильма см.: Брагинская Н. Шостакович в мире классической оперетты // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. Вып. 2 / ред.-сост. О.Г. Дигонская, Л.Г. Ковнацкая. М.: DSCN, 2007. С. 91–92.

О значимости подобной исторической тематики в 1920-х годах и ее исчерпанности к середине 1930-х свидетельствует курьезный пример из числа незавершенных композиторских замыслов конца 1920-х — музыкально-драматический опус под предварительным названием «Молодость», создававшийся коллективом авторов: либреттистами А.М. Арго, Бернацким⁶², Я.М. Галицким и композитором Климентием Корчмаревым⁶³.

«Молодость» Корчмарева была «заброшена» автором, судя по пометам в клавире, в 1930 году. Однако этот замысел представляется весьма симптоматичным для указанного периода⁶⁴.



К.А. Корчмарев (1899—1958)*

⁶² Инициалы на титульном листе клавира не указаны, и в отношении Бернацкого пока не удалось их установить, равно как и прояснить факты биографии этого либреттиста.

⁶³ Клавиры оперы хранятся в собрании ВМОМК им. М.И. Глинки в фонде К. Корчмарева (Ф. 210. № 26).

⁶⁴ Подробнее об этом замысле в контексте жанровых исканий советского музыкального театра см.: Раку М. Квартирный вопрос в Москве-столице, или Поиск советской комической оперы // Звуковая среда современности: сб. статей памяти М.Е. Тараканова (1928—1996) / Отв. ред.-сост. Е.М. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С. 103—132.

* Корчмарев Климентий (Клементий) Аркадьевич (А.Л., Майдуда, Музыкант, Трайнис С.А., 1899—1958) — композитор, пианист, музыкальный критик. В 1919 году окончил Одесскую консерваторию [фортепиано — Г.М. Бибер, композиция — В.И. Малышевский]. В 1921—23 годах — преподаватель Днепропетровской консерватории. Концертировал как пианист, в том числе в Европе. С 1923 года — в Москве. Входил в ОРКИМД (Объединение революционных композиторов и музыкальных деятелей). В 1939—47 годах работал в Туркменской ССР, был одним из первых собирателей туркменского фольклора. Писал музыку для театра и кино. Государственная премия за кантату «Свободный Китай» (1951).

Темой, избранной композитором и его либреттистами для комической оперы, является «самоопределение» пролетарского художника. Эта коллизия разворачивается на фоне «драмы уплотнения»: рабочего-композитора и его друга рабфаковца вселяют в квартиру «омещанившейся» рабочей семьи. Именно это заставляет предположить, что работа над сочинением началась в конце 1927 года, когда в советской России возобновляется «квартирный передел», приостановленный годами НЭПа⁶⁵. Сама же подобная тематика опробовалась в советском искусстве начиная с 1918 года: 20 августа был принят Декрет Президиума ВЦИК «Об отмене права частной собственности на недвижимость в городах». Муниципализация в ряде городов началась еще раньше. В результате принятия и осуществления ряда постановлений о жилых помещениях возникли коммунальные квартиры. Как раз в это время Луначарский представил в Кинематографический комитет при комиссариате просвещения свой первый сценарий под названием «Уплотнение»:

Тема — вселение рабочих в квартиру буржуазии, столкновение двух мировоззрений — профессора Хрустина и слесаря Путникова⁶⁶.

Фильм, снятый за несколько дней ноября, стал одним из первенцев советского игрового кинематографа. Его премьера состоялась в день годовщины Октябрьской революции⁶⁷.

MP3 <http://vkino.net/video/5533-film-uplotnenie-1918.html>
Фильм «Уплотнение» (1918)

⁶⁵ «По постановлению ВЦИК и СНК РСФСР с 1 августа 1927 года все граждане СССР <...> стали обладателями загадочного права на "самоуплотнение". Оно и явилось юридическим основанием существования и успешного развития коммунальных квартир. Согласно этому удивительному праву, владельцы или съемщики квартиры и комнаты могли вселять к себе на излишки площади любого человека, даже не родственника. Излишком считалось все, что превышало санитарную норму — 8 метров. Вселенный жилец обрел право на площадь в данном жилище. <...> "Право на самоуплотнение" необходимо было реализовать в течение трех недель. Затем вопрос о вселении на излишки площади решал не ее съемщик, а домоуправление!» [Лебина Н. Указ. соч. С. 189].

⁶⁶ Экран [хроника] // Жизнь искусства. 1918. № 1.
⁶⁷ Петроградский кинокомитет Союза Северных Коммун, 1918. Сценаристы А. Луначарский и А. Пантелеев, режиссеры А. Пантелеев, Н. Пашковский, А. Долинов. В квартиру старого профессора подселают из подвала рабочего с дочерью. К рабочему приходят его товарищи с завода. Профессор начинает читать им просветительские лекции. У его младшего сына возникает роман с дочерью рабочего, которую он учит читать. Она же агитирует его за советскую власть. Старший — бывший юнкер, несогласный с отцом, вступает в ожесточенный спор с ним, младший ввязывается в семейный конфликт, между братьями начинается драка. Дочь рабочего вызывает милицию, и контрреволюционера арестовывают. Семейство профессора и рабочего зажили дружно (фильм сохранился не полностью).

Тема «уплотнения» быстро вошла в моду: «Так, картины “Запуганный буржуй” (реж. М. Вернер, 1919) и более поздняя комедия “В когтях советской власти” (реж. П. Сазонов, 1927) глумливо изображали злоключения карикатурного “буржуя” после революции. Его апартаменты “уплотняли” шумными пролетарскими семьями, его гоняли на принудительные работы, он чистил конюшни и даже попадал в концлагерь. По сути, фильмы эти изображали круги ада “военного коммунизма”. Парадоксальным образом именно “буржуй” оказывался здесь тем “маленьким человеком”, на которого шишки сыплются на каждом шагу и которому сострадала гуманистическая культура»⁶⁸. «Квартирный передел», как известно, оказывается одной из центральных коллизий булгаковской повести «Собачье сердце».

Насильственное вселение в опере Корчмарева по смыслу «рифмуется» с темой революционного возмездия. Фактический «захват квартиры» сопровождается в оркестре мотивом из «Варшавянки». Завладев «буржуйским роялем», композитор Макар провозглашает, что будет играть на нем не «Бетховена или Шопена», а собственную «историческую оперу». Ее сюжет: «Мечь. Парижская коммуна. Время 71-й год». Два сюжета, соотносящиеся в опере по принципу «театра в театре», закономерно пересекаются, как пересекались они в это время и в идеологическом пространстве: с сообщением об упомянутом сценарии Луначарского соседствует объявление о том, что Кинематографический комитет при комиссариате просвещения объявил конкурс сценарием на тему: «Великая Французская революция»⁶⁹.

История побежденной Парижской коммуны излагается в опере Корчмарева в трагическом ключе, тогда как победивший рабочий класс в его социальном оптимизме обрисован в красках лирической комедии с обязательной любовной коллизией и изрядной долей своеобразно понимаемого юмора. Так, друзья напутствуют новых жильцов:

Все прекрасно в этом мире,
Кто бы что ни говорил.
Мы мечтаем о квартире,
Ты квартиру получил.
Не сдавай позиций, Мишка,

⁶⁸ Ковалов О. Комедия в советском кино [Электронный ресурс] // Энциклопедия отечественного кино. Россия / СССР / СНГ. Глоссарий / под ред. Любви Аркус. URL: http://www.russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=44.

⁶⁹ Экран [хроника] // Жизнь искусства. 1918. № 1.

Своих хозяев дожидая.
А ты, Макар, с утра до ночи
Их игрою истязай.

Подобное поведение вполне согласуется с новой бытовой нормой «коммунистической молодежи», которая моделируется и в драматургии этого времени. Как констатирует на примере одной из пьес на сюжет «уплотнения» В. Гудкова, «образ повседневной бытовой жизни комсомольцев трудно соединим с традиционными нормами и привычками. Они с легкостью нарушают чужое пространство, не принимая во внимание права и интересы другого: как только в большую квартиру “по уплотнению” вселяется группа комсомольцев <...>, из их комнаты тут же “раздается хоровое пение”. Выразительна ремарка: “Комната, занятая вузовцами. Всюду сор и грязь. Полвторого ночи. <...> Шумно, весело”⁷⁰.

Первое действие оперы Корчмарева предлагает некий «конспект» образцовой «советской исторической оперы». Прием, использованный здесь, весьма остроумен: «опера в опере» не просто сыграна (как это происходит в «Паяцах» Леонкавалло, вероятно, знакомых много гастролировавшему за рубежом в качестве солирующего пианиста и получившему солидное консерваторское образование Корчмареву, но и в «Ариадне на Накосе» Штрауса, которая могла остаться ему неизвестной): композитор Макар как бы «показывает» ее друзьям, иллюстрируя на рояле фрагменты. Неизвестно, как решалась бы инструментовка этого фрагмента, но в существующем виде сцена рождает прямые аналогии с ситуацией «приемки» оперного проекта худсоветом. В роли же последнего показательно выступает «пролетарский» слушатель — друзья-рабфаковцы.

В комментариях Макара сделан исчерпывающий набросок основной сценарной и музыкально-драматургической схемы «советской исторической оперы»:

Значит, это опера про Парижскую коммуны.
Сначала вступление: тревожная музыка,
Крик отчаянья, паденье, взлет.
Измена, предательство, армия в ловушке,
Голод, бред!
Уходит с фронта пушечное мясо.
Армии нет, правительства нет.

⁷⁰ Гудкова В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 65.

Есть только революционная масса.
Так, чтоб это напоминало наш семнадцатый год.
Первое действие: враги все ближе,
Народная сцена волнения в Париже.
Народ разбирает оружие украдкою.
Личная интрига: офицер с аристократкою.
Мотив проходит здесь скользя.
Любовь, без которой в опере нельзя.
Дальше действие второе: в лагере буржуазии,
Попытка одержать размах стихии. <...>
На площадях толпой веселой
Прносят красные знамена.
Париж танцует карманьолу,
Предместье и районы. <...>
Трубы сигнал! И на окраинах
Слышатся впервые слова команды боевые.
Забыта страсть, любовь изувечена
Натиском первых атак...
Это еще только намечено,
Но будет приблизительно так.

Намечен в клавири и музыкальный материал, который будет использован в задуманной «исторической опере». «Тревожная музыка» вступления предполагает оркестровое начало, к которому должен присоединиться хор. Хоровые эпизоды следующей сцены с необходимостью должны быть оттенены сольными, причем музыкально-жанровая лексика офицера и аристократки оказывается вполне предсказуемой в контексте оперной практики 1920-х годов, где в таких случаях стилиевой опорой становятся традиционные оперные формы и жанры «придворных танцев». В свою очередь «стихия» народного веселья сопровождается «Карманьолой» — достоянием предыдущей французской революции, которое, однако, воспринимается как обобщенный символ любого восстания.

Для «исторической оперы» важна прямая соотнесенность (акцентированная в монологе Макара) темы Парижской коммуны с темой Октября. Аналогично этому Ипполитов-Иванов предполагал, что его опера «Последняя баррикада» станет «первой частью оперной трилогии, охватывающей эпоху от Парижской коммуны до наших дней»⁷¹. Вторую часть этого незавершенного авторского замысла предполагалось посвятить «переходу от Коммуны до империалистической войны»,

⁷¹ Ипполитов-Иванов М. Оперная трилогия // Советское искусство. 1934. 5 июля.

третью — периоду Октябрьской революции. Автор подчеркивал, что «последняя часть третьей части трилогии будет разыгрываться на Красной площади в Москве»⁷². Подобно начинающему композитору Макару, умудренный опытом Ипполитов-Иванов собирался строить музыку первой части трилогии с опорой на «стиль эпохи»: цитировать «Марсельезу», народные французские темы, революционные песни времен Коммуны, а также расхожий музыкальный символ рока *Dies irae*⁷³.

«Революционная Франция» на протяжении 1930-х годов еще будет привлекать внимание советских композиторов: в 1931 году один из лидеров РАПМ Б. Шехтер издал цикл обработок «Гимны и песни французской революции» на текст А. Глоба; опера причастного современничеству А. Шеншина «Шуанка» («Все вперед!»⁷⁴), завершенная в том же году, не удостоилась постановки. В рамках этой темы станут восприниматься и сюжеты из других периодов французской истории. К 1936 году относится работа А.Ф. Гедике над оперой «Жакерия» о крестьянском восстании XIV-XV веков, которая также не была доведена до премьеры⁷⁵. Опера Д.Б. Кабалевского 1938 года «Кола Брюньон» одноименной повести Р. Роллана кажется самым успешным из таких начинаний⁷⁶. Но эти сочинения лишь эксплуатировали тему народного восстания на материале французской истории и в этом смысле были вполне сопоставимы с произведениями на тему русских бунтов (пугачевского, разинского или болотниковского), столь «дежурную» для советского репертуара разных десятилетий.

Если для празднеств первых лет революции монументальные эстетические проекты французской предшественницы еще могли сыграть роль образца, то к середине 1930-х годов исчерпанность их художественного потенциала становится все более ощутимой, а обращения к этим прототипам все более редкими.

⁷² Там же.

⁷³ Там же. Нотные рукописи оперы не обнаружены, либретто хранится в архиве композитора (ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 2. № 115—117). Рукопись либретто не озаглавлена, его автор не указан. Однако сам композитор в указанной статье называл имя Н.А. Крашенинникова как либреттиста всей трилогии.

⁷⁴ Партитура и клавири хранятся в фонде А.А. Шеншина в РГАЛИ (Ф. 1964).

⁷⁵ Опера в 3 действиях, 6 картинах (либретто, предположительно, композитора). Клавири хранятся в фонде А.Ф. Гедике во ВМОМК им. М.И. Глинки (Ф. 47. оп. 2620 а, б). Партитура не обнаружена. Согласно справочной литературе [Бернандт Г., Ямпольский И. Советские композиторы и музыковеды. Справочник: в 3 т. М.: Советский композитор, 1978. Т. I. С. 155], работа над оперой относится к 1933 году, тогда как рукописи помечены 1936-м.

⁷⁶ Опера в 3 действиях, 6 картинах (либретто В.Г. Брагина). Премьера сочинения (под названием «Мастер из Кламси») состоялась в ленинградском МАЛЕГОТе в том же году. Вторая редакция 1968 года была поставлена (под названием «Кола Брюньон») в том же театре в 1970 году, параллельно в театре «Эстония». За нее композитор в 1972 году получил Ленинскую премию. В 1973 году силами Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко была осуществлена грамзапись.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Антология революционной поэзии / ред. В.В. Казина и С.А. Обрадовича. М.: Известия ЦИК и ВЦИК, 1924.
- 2 *Баррон Л.* Концерт в Тюильрийском дворце в эпоху Парижской коммуны. Пер. с фр. М. Соседовой // Советская музыка. 1934. № 3. С. 20—26.
- 3 *Бернандт Г., Ямпольский И.* Кто писал о музыке. Библиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. М.: Советский композитор, 1971. Т. 1. А—И.
- 4 *Бобрин О.* Прощание с Петербургом (Из воспоминаний о России Артура Лурье) // Художественная культура русского зарубежья: 1917—1939: сб. ст. / отв. ред. Г.И. Вздорнов. М.: ИНДРИК, 2008. С. 441—449.
- 5 *Брагинская Н.* «Пламя Парижа»: Шостакович, Асафьев и другие // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Вып. 1 / ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая, М.А. Якубов. М.: DСH, 2005. С. 90—126.
- 6 *Брагинская Н.* Шостакович в мире классической оперетты // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. Вып. 2 / ред.-сост. О.Г. Дигонская, Л.Г. Ковнацкая. М.: DСH, 2007. С. 55—95.
- 7 *Браудо Е.* Всеобщая история музыки: в 3 т. Т. 2. От начала 17 до середины 19 столетия. М.: Музгиз, 1925.
- 8 *Вайскопф М.* Писатель Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- 9 Великая французская революция и Россия. М.: Прогресс. 1989. С. 330—346.
- 10 *Грубер Р.* На пути освоения музыкальной культуры эпохи Великой французской революции (некоторые итоги музыкального сезона 1932/33 г. в Ленинграде) // Советская музыка. 1933. № 6. С. 119—122.
- 11 *Гудкова В.* Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- 12 *Динерштейн Е.* Политбюро в роли верховного цензора // Новое литературное обозрение. 1998. № 32. С. 391—398.
- 13 *Дмитриев С.* Французская опера накануне и в эпоху «Великой революции» // Музыка и Октябрь. 1926. № 3. С. 6—8.
- 14 *Иванов-Борецкий М.* Пути музыки и революции // Музыкальная новь. 1923. № 1. С. 17—18.
- 15 Из переписки Прокофьева с российскими друзьями. Публ. Ю.И. Деклерк // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма, воспоминания, статьи / ред.-сост. М.П. Рахманова, науч. ред. М.В. Есипова. 2-е изд. М.: ГЦММК, 2006. С. 5—120.
- 16 *Ипполитов-Иванов М.* Оперная трилогия // Советское искусство. 1934. 5 июля.
- 17 *Ковалов О.* Комедия в советском кино [Электронный ресурс] // Энциклопедия отечественного кино. Россия / СССР / СНГ. Глоссарий / под ред. Любови Аркус. URL: http://www.russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=44.
- 18 *Колоницкий Б.* Февральская? Буржуазная? Демократическая? Революция... [Электронный ресурс] / *Колоницкий Б.* // Неприкосновенный запас. 2002. № 2 (22). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/22/kolonic.html>, свободный. Загл. с экрана.
- 19 *Корниенко Н.* Массовый читатель 20-х—30-х годов // Москва. 1999. № 6. С. 121—142.
- 20 *Кулагина О. Л.Н. Алексеева —* хроника жизни и творчества (по материалам ее архива) // Двигаться и думать. М.: [б.и.], 2000. С. 54—55.
- 21 *Лебина Н.* Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920—1930 годы. СПб.: журнал «Нева», 1999.
- 22 *Ливанова Т. Н.Я. Мясковский. Творческий путь.* М.: Музгиз, 1953.
- 23 *Овсянников А.* Великая Французская революция в песнях современников. Пг.: Госиздат, 1920.
- 24 *Овсянников А.* Великая Французская революция в песнях современников. Изд. 2-е, испр. и доп. Пг.: Госиздат, 1922.
- 25 *Овсянников А.* Последние дни Людовика XVI по песням французской революции. Пг.: Госиздат, 1921.
- 26 Открытие госуд. театров. В Большом театре [хроника] // Театр. 1917. 14 марта. С. 5.
- 27 Песни Первой французской революции / Подбор текстов, вступ. ст. А. Ольшевского [А.А. Овсянникова]; ред. М. Зенкевича и А. Эфроса. [М.;Л.]; Academia, 1934.
- 28 Петроградская октябриада [редакционная статья] // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. 10 окт.
- 29 *Плаггенборг Ш.* Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. Пер. с нем. И. Карташевой. СПб.: Журнал «Нева», 2000.
- 30 *Платт К.Ф.М.* Репродукция травмы: сценарии русской национальной истории в 1930-е годы. Пер. с англ. Т. Вайзер //