

Ключевые слова

И.И. Соллертинский, эссе, музыкальная журналистика, официальная пресса, републикация, музыка эпохи третьего рейха, социальный заказ, опера, дополоаворо.

Надлер С. В.

«...Покажет ближайшее будущее...»

О хронологически первой публикации И. И. Соллертинского в газете «Известия»

Статья представляет собой развернутый комментарий к одному из ярких и одновременно противоречивых, в связи со временем написания (1934), текстов И.И. Соллертинского, «Фашизм и музыка». Десятилетиями этот текст был известен исключительно по названию, и узнать о нем было возможно только благодаря подробнейшему каталогу публикаций знаменитого музыковеда, составленному О. Гейниной и опубликованному в сборнике «Памяти Соллертинского». Републикация этого текста в настоящее время оказалась возможной главным образом благодаря электронному архиву газеты «Известия».

Текст републикуемой статьи Соллертинского представляется интересным во многих отношениях. Прежде всего он информативен, несмотря на неизбежные приметы времени и те коррективы, которые внесены историей в оценки ряда имен и явлений. Во всяком случае, из него можно получить некий срез событий в точке времени, а далее дополнить картину более поздними фактами и современной оценкой. Наиболее ценным представляется третий из четырех разделов текста: там речь идет об итальянском движении дополоаворо.

Кроме того, хронологически появление этого газетного материала совпадает по году с публикацией эссе Соллертинского об Арнольде Шёнберге, которое несомненно является одним из самых ценных текстов прославленного искусствоведа. Поэтому правомочно сравнение двух этих текстов 1934 года не только по их общей направленности, которая заключается в яростном неприятии нацистских тенденции в культурах, но и по их различиям: как в отношении стилистики и системы аргументов, так по степени глубины и тонкости подачи.

Наконец, в контексте других публикаций в столичной официальной прессе предлагаемый вниманию современного читателя текст Соллертинского выделяется ярким артистизмом, свойственным и лучшим его статьям.

Key Words

Sollertinsky, essay, music journalism, official press, republication, music of the Third Reich, social order, opera, dopolavoro.

Svetlana Nadler

“...The near future will reveal...”

On the chronologically first publication

by Ivan Ivanovich Sollertinsky in the newspaper *Izvestiya*

The present essay is an extensive commentary on one of the most striking and, due to the time of its writing (1934), controversial texts by Ivan Sollertinsky, “Fascism and Music”. For decades, this text was known only by its title, and information about it was available solely thanks to the detailed catalogue of Sollertinsky’s publications, compiled by O. Geinina and published in the collection *In Memory of Sollertinsky*. The republication of this text has now become possible primarily due to the digital archive of the newspaper *Izvestia*.

The text of Sollertinsky’s republished article is interesting in many respects. Above all, it is informative, despite the inevitable marks of its time and the revisions that history has made to the evaluation of certain names and phenomena. In any case, it offers a kind of snapshot of events at a particular moment in time, which can then be complemented by more recent facts and contemporary assessments. The third of the text’s four sections appears to be the most valuable: it discusses the Italian dopolavoro movement.

Moreover, the publication of this newspaper piece coincided chronologically with Sollertinsky’s 1934 essay on Arnold Schoenberg, which is undoubtedly one of his most valuable texts. Therefore, it is legitimate to compare these two texts from 1934 not only in terms of their shared focus — namely, their fierce rejection of Nazi tendencies in culture — but also in their differences: in style, argumentative structure, and in the depth and subtlety of their presentation.

Finally, in the context of other publications in the official metropolitan press, the text by Sollertinsky presented to today’s reader stands out for its vivid artistry, which is characteristic of his finest writings.

Публикации Соллертинского официального плана в зеркале его дарования — достаточно большая и весьма показательная с точки зрения истории тех времен тема. Одна из наиболее привлекающих внимание публикаций такого рода — небольшая статья «Фашизм и музыка», указанная в «Библиографическом указателе работ профессора И.И. Соллертинского», составленного О. Гейниной¹, под номером 123². До настоящего момента данная статья была малоизвестным и абсолютно не цитируемым материалом. Долгие десятилетия ее доступность в архивах была сначала ограничена³, а далее и почти невозможна, поскольку газеты того времени сохранялись только в самых крупных специализированных архивах. Несколько лет назад автору предисловия удалось посетить отдел газет РГБ в Химках и, наконец, получить возможность повторно прочесть материал и оценить его с точки зрения современного читательского спроса. Мы полагаем, что читателя заинтересует републикация этого текста.

Статья примечательна сразу в нескольких отношениях. Именно этим текстом Соллертинский начинает свое присутствие во всесоюзной правительственной газете «Известия». В статье «Соллертинский-публицист»⁴, говоря о сотрудничестве Соллертинского с крупнейшими советскими периодическими изданиями того времени, М.С. Друскин отмечает, что «с 1934 года — он постоянный сотрудник “Известий”»⁵. Действительно, если взглянуть на список публикаций Соллертинского, то становится очевидным, что, начиная с предлагаемого текста, в 1934 году он публиковался в «Известиях» четыре

¹ Памяти И.И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования / Составитель комментариев и автор Л. Михеева. Общая редакция И. Гликмана, М. Друскина, Д. Шостаковича. Л.; М.: Советский композитор. 1974. С. 257–275.

² Там же. С. 266.

³ Так, в начале 1980-х годов мне, тогда студентке музыкального училища, пришлось столкнуться с запретом повторной выдачи газеты в городском читальном зале.

⁴ Памяти И.И. Соллертинского. С. 44–54.

⁵ Там же. С. 50

раза⁶, а в 1935 году уже девять раз⁷. При этом в «Известиях» Соллертинского начинают печатать годом раньше, чем в молодом тогда журнале «Советская музыка», быстро занявшего ведущие позиции в качестве периодического специализированного музыкального издания. В этом смысле показательно, что «Дискуссия о “Пиковой даме” в постановке В.Э. Мейерхольда», о которой в журнале «Советская музыка» № 4 (22) за 1935 год имеется лишь краткая информация на с. 95–96⁸, ранее, в конце января, уже была освещена в «Известиях» самим Соллертинским⁹.

Соллертинскому — молодому автору неполных тридцати двух лет от роду, энциклопедически образованному полиглоту, блистательному музыкальному журналисту — в «Известиях» предоставляли во многих случаях вторую половину газеты (нередко, когда газета содержала всего четыре страницы, — четвертую страницу) — для его ярких, живых и информативных рецензий на музыкально-театральные постановки Ленинграда. Реже его небольшим текстам отводилось место на третьей или второй страницах: в этих случаях его задачей как автора было отметить день рождения какой-либо великой фигуры: Баха, Генделя, Бетховена, Сен-Санса. В этих случаях, как правило, Соллертинский давал информацию зачастую в упрощенном виде, с упором на «классовость». Как замечает А. Мунипов в предисловии к современному (2021) переизданию некоторых известных статей Соллертинского, «Его тексты — это тексты человека, страстно любящего музыку и вынужденного так же страстно лавировать, защищая ее свойственными эпохе средствами»¹⁰. Иван Иванович, с его живым умом и неокантианской философской закваской¹¹, видимо, хорошо понимал, какой, так сказать, формат общения «пройдет» в официальной правительственной газете: акцент на пользу и приоритет художественной самодеятельности, цитирование классиков марксизма и обращение к героям гражданской войны. В публикации «Бетховен

⁶ См. сб. Памяти И.И. Соллертинского, раздел «Библиографический указатель работ профессора И.И. Соллертинского» О. Гейниной (далее — Библиографический указатель), № публикаций 123, 125, 128, 131.

⁷ Там же, № публикаций 137, 141, 146, 148, 153, 154, 158, 165, 170.

⁸ Электронный доступ: <https://clck.ru/3PXeZa>.

⁹ Библиографический указатель. С. 267 (публикация под № 137).

Электронный доступ: <https://clck.ru/3PfmYg> (дата обращения: 17 октября 2025).

¹⁰ Мунипов А. «Нужно уметь доказать ценность оперной увертюры и солдату, и матросу». Алексей Мунипов — о сборнике статей Ивана Соллертинского. 14 сентября 2021. Электронный доступ: <https://clck.ru/3PXesN> (дата обращения: 17 октября 2025).

¹¹ В юности, как известно, Соллертинский входил в философский кружок Л. Пумпянского, общался с М. Бахтиным.

и советская культура» от 1 мая 1935 года¹² мы, например, читаем¹³: «Бетховена играют в многочисленных кружках самодеятельные составы балалаечников и мандолинистов, его поют рабочие хоры на музыкальных олимпиадах, его слушают по радио колхозники, его драматический шедевр — оперу “Фиделио” — ставит в Ленинграде заводской оперный кружок; на сонатах Бетховена вырабатывает свой стиль, стиль советской исполнинской культуры, блестящая фаланга молодых дарований, лауреатов всесоюзных конкурсов, завоевывающих советскому исполнителю мировое имя». Отчасти, вероятно, это некий вид словесного обыгрывания ситуационного нахождения в рамках официозной печати. В высшей степени характерен заключительный каскад клише в этой статье о Бетховене: «Идеологам империалистической буржуазии с Бетховеном не по пути. Сбываются пророческие слова основоположников марксизма. Единственным законным наследником величайших культурных ценностей прошлого столетия становится пролетариат. Он сумел отвоевать Бетховена у капиталистического мира, он сумел насытить свои массовые празднества, дни побед великой социалистической стройки ликующими звуками бетховенской музыки. Он сумеет и воспитать композиторов, которые, творчески овладевая лучшими принципами героического искусства Бетховена, создадут своих симфонических Чапаевых»¹⁴.

Однако годом ранее, в первой половине мая тысяча девятьсот тридцать четвертого года, когда в «Известиях» появляется небольшой четырехчастный очерк Соллертинского «Фашизм и музыка», — этот его дебют в правительственной газете выглядит гораздо сложнее, чем агитационный материал как таковой. Соллертинский видит явление сквозь призму подробнейшего знакомства с европейской периодикой, понимает весь ужас происходящего из общения с европейскими музыкантами, гастролировавшими или работавшими в ту пору в СССР, — например, с Фрицем Штидри.

Информационная ценность данного текста Соллертинского, предлагаемого к републикации спустя более чем девяносто лет со дня появления, усиливается и тем, что она создает своего рода диптих с одним из его лучших текстов: эссе о Шёнберге, изданным в том же 1934 году Ленинградской филармонией¹⁵. Имя Шёнберга, в годы Третьего рейха ставшего изгнанником, а также сами обстоятельства, предвещающие гуманитарную катастрофу и будущую войну, — вот

¹² Библиографический указатель. № 153.

¹³ С. 7 газеты под № 103. Электронный доступ: <https://clck.ru/3PXF3P>.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Памяти Соллертинского. С. 157–178. Библиографический указатель. № 134.

то, что объединяет эти два текста, хотя назначения их совершенно различны. Эссе о Шёнберге создает, как и в других лучших текстах Соллертинского, блистательный калейдоскоп образов, порожденных музыкой главы Нововенской школы; «Фашизм и музыка» демонстрирует сочетание личных, ярко антинацистских убеждений автора, социального заказа и редакционного задания. При этом в обоих очерках имеются черты той самой энциклопедической мозаичности подачи материала, которой Соллертинский славился на весь музыкальный Ленинград 1930-х годов. Примечательна деталь, находящаяся не на поверхности текстов, но особым образом объединяющая их наподобие своего рода словесного лейтмотива: фраза «...покажет ближайшее будущее», сказанная по сходным поводам и вынесенная в заголовок настоящего предисловия. В тексте о Шёнберге читатель найдет ее на с. 161 и 177; в очерке «Фашизм и музыка» — во втором разделе. Подобного рода «лейтмотивизация» текстов, связанная в первую очередь с обдумыванием материала, может свидетельствовать и о большой внутренней тревоге, сопровождающей сам процесс осмысления: неоднократное повторение одного и того же нередко бывает признаком неотвязной мысли, вовсе не обязательно соответствующей смыслу сказанного¹⁶.

По жанру «Фашизм и музыка» представляет собой небольшой очерк в четырех разделах, где два первых раздела имеют черты фельетона. Здесь Соллертинский, с присущим ему острословием, в нескольких штрихах обрисовывает ситуацию набирающего силу контроля муссолиниевского государства над искусством в Италии. В определенном смысле эта статья — своего рода предшественница знаменитого мандельштамовского «...А над Римом диктатора-выродка подбородок тяжелый висит» (1937).

Соллертинский, в связи с общей темой статьи, дает точечную панораму явлений, из которой формирует своего рода костяк, регистрируя таким образом то, как он видит связи композиторов, составлявших на тот момент опору фашизма и национал-социализма. Он включает сюда весьма яркие имена; некоторые из них еще с двадцатых годов прошлого века были объединены легендарным фестивалем «Дни музыки в Донауэшингене», соседствуя там с именами Арнольда Шёнберга, Альбана Берга, Эрнста Кшенека, Белы Бартока, Алоиса Хабы. Эти имена хорошо известны поныне: Альфредо Казелла, Рихард Штраус, Ханс Пфизнер, Отторино Респиги, Джанфранческо Малипьеро, Ильдебрандо Пиццетти. В 1934 году они

¹⁶ Манера повторять короткие фразы, как известно, в высшей степени была свойственна ближайшему другу Соллертинского Шостаковичу.

действительно были в почете и в Италии, и в Германии; фашистские и национал-социалистические партийные функционеры поднимали их на щит, стремясь прославить режимы за счет талантов-знаменитостей.

В 1934 году еще не было ясно, куда повернет колесница истории. Как бы то ни было, многие мастера очень быстро поймут ее зловеющий ход; профессиональное чутье в ряде случаев возьмет верх над лояльностью бредовыми идеям.

История не отдала нацистам ни Хиндемита, ни его «Художника Матиса», о котором говорится в статье Соллертинского. Кстати, именно в абзаце, где речь идет о музыке Хиндемита, фигурирует фраза о «ближайшем будущем», которое «покажет». В целом при чтении первых двух разделов статьи, несмотря на неизбежные приметы времени, современный читатель получит некоторое количество нужной для себя информации, — не только о музыке, но и о музыкальной рецепции самого Соллертинского. Например, понятно, что в отношении стилистики сочинений Соллертинскому ближе все, что связано с традициями романтиков, в том числе поствагнерианцев, включая Шёнберга. И Вагнера Соллертинский, убежденный антифашист, нацистам не отдал, — несмотря на то, что Третий рейх объявил его своим музыкальным знаменем¹⁷. А неоклассицистские тенденции, включая обращения к музыкальному Ренессансу, Соллертинский оценивает сдержанно-вежливо — зная им цену, но без внутренней вовлеченности.

Во втором разделе статьи говорится о том, как нацистские власти стараются подчинить себе музыкантов, направив их энергию на нужное Третьему рейху внимание к исторической старине. Перечисляются постановки, возникшие уже непосредственно под эгидой нацистских властей.

Однако из перечисленных в первых двух разделах статьи Соллертинского музыкальных явлений в активе национал-социализма по сути остался только пресловутый «Хорст Вессель».

Не меньшую информационную ценность представляет третий раздел статьи, в котором рассказано об итальянском движении «дополоаворо» (послеполуденный отдых). Смысл движения заключался в том, чтобы организовать досуг рабочих «сверху», включив сюда и управление репертуаром. Согласно Соллертинскому, организация музыкальной самодеятельности в фашистской Германии

17

Публикации о музыке Вагнера с 1930-го по 1941 год: Библиографический указатель. № 62, 79, 92, 126, 128, 213, 243.

ориентировалась на итальянский образец, однако носила значительно более примитивный характер.

Наконец, в четвертом разделе статьи подводится некий тревожный итог всему тому, что произошло в нацистском государстве: изгнаны крупнейшие музыканты, упал уровень исполнительства. Это чувство тревоги, переданное между строк, возможно, и составляет один из главных смыслов публикуемого текста.

За пределами настоящего комментария остается разговор о том, на фоне каких событий «Известия», начиная с 1936 года, прервали печатание текстов Соллертинского на целых три года. Это, в частности, связано с развернувшейся с подачи властей травлей Шостаковича (начало 1936 года) и, следом, Соллертинского как ближайшего друга и вдохновителя многих его художественных замыслов. Следы происходившего мы находим не только в прямых свидетельствах современников, коллег и друзей Соллертинского, но и, например, в том красноречивом факте, что два чрезвычайно известных и ярких текста Ивана Ивановича, о Верди и о Бизе, идут в библиографическом указателе с пометкой «На обл. автор не указан»¹⁸.

После этого периода заметки Соллертинского в «Известиях» становятся эпизодическими¹⁹.

¹⁸ Библиографический указатель. № 184; 1937: № 193.

¹⁹ Библиографический указатель. № 214, 232, 237.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Мунипов А.* «Нужно уметь доказать ценность оперной увертюры и солдату, и матросу». Алексей Мунипов — о сборнике статей Ивана Соллертинского. 14 сентября 2021. Электронный доступ: <https://clck.ru/3PХesN>.
- 2 Памяти И.И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования / Составитель комментариев и автор Л. Михеева. Общая редакция И. Гликмана, М. Друскина, Д. Шостаковича. Ленинград; Москва: Советский композитор, 1974.

REFERENCES

- 3 *Munipov A.* “Nuzhno umet’ dokazat’ cennost’ opernoy uvertyuri i soldatu, i matrosu”. Aleksey Munipov — o sbornike statey Ivana Sollertinskogo [‘One must be able to prove the value of an opera overture to a soldier or a sailor’. Aleksey Munipov on the collection of articles by Ivan Sollertinsky]. 14 September 2021: <https://clck.ru/3PХesN>.
- 4 Pamyati I.I. Sollertinskogo. Vospominaniya, materialī, issledovaniya [In Memory of I.I. Sollertinsky. Recollections, Materials, Studies] / Compiled and commented by L. Mikheeva. Edited by I. Glikman, M. Druskin, D. Shostakovich. Leningrad and Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1974.

Надлер С. В.
«...Покажет ближайшее будущее...»

Соллертинский И. И.

Фашизм и музыка¹

И. Массимо Бонтемпелли² — официальный писатель нынешней Италии, действительный член основанной фашистами Итальянской академии и носит титул «экчеленцы», «его превосходительства». Не так давно немецкие музыкальные журналы перепечатали с почтительными комментариями его статью о фашизме в искусстве. В ней экчеленца торжественно делит всю историю европейской художественной культуры на три эпохи: первая — от Гомера до Христа, вторая от Христа до... дягилевских балетов, и третья — от провозглашения фашистского государства до, если не ошибаемся, окончания земной жизни человечества.

Декларации, особенно при таких «всемирно-исторических масштабах», обязывают. Германский фашизм вслед за итальянским занялся музыкальной политикой. Рейхсканцлер Гитлер «собственнолично» назначает и перемещает дирижеров, кстати не слишком удачно; его креатура Эуген Йохум³, несмотря на высокую поддержку, достаточно громко провалился в Берлине. При Геринге организована правительственная комиссия по музыкальным вопросам. Делаются попытки даже создания некоего «единого фашистского музыкального фронта» путем альянса с Италией. Ибо, — пишет солидный немецкий музыкальный журнал «Мелос», — «Германия и Италия пришли через национал-социалистическую революцию к новой и тесной цели. Она распространяется не только на политику и хозяйство, но и на все области духовной и культурной жизни». Поэтому в Германии с дипломатическим успехом идет опера лидера музыкального фашизма Альфредо Казеллы «Женщина-змея»⁴, ставятся произведения Малипьеро, Пицетти, Респиги, гастролруют часто посредственные итальянские дирижеры. В свою очередь Италия столь же галантна в отношении некогда ненавистной «музыки

- ¹ Напечатано в газете «Известия» 14 мая 1934 года на с. 3. Электронная копия газеты выложена по ссылке: <https://clck.li/HlsF>. Статья воспроизводится без купюр с примечаниями публикатора.
- ² Massimo Bontempelli (1878–1960), искусный стилист, до конца тридцатых годов был адептом муссолиниевского режима. А потом Бонтемпелли откажется занять пост, с которого был уволен его коллега-еврей.
- ³ Ойген Йохум (Eugen Jochum, 1902–1987) впоследствии снижал репутацию одного из ведущих дирижеров Германии.
- ⁴ Альфредо Казелла, по утверждению современных историков, не был близок муссолиниевским умонастроениям. См., например, очерк С.Н. Богоявленского о жизни и творчестве Казеллы: <https://clck.ru/3PXI93>.

тедесков». И, наконец, — что следовало ожидать, — третий, пока еще слабенький голос в этом музыкально-фашистском контрапункте принадлежит Японии⁵: так в Токио под управлением местного профессора и главного дирижера⁶ бывшего немецкого социал-демократа Клауса Прингсхайма⁷ торжественным концертом с исполнением «Заратустры» и «Альпийской симфонии», будет ознаменован юбилей Рихарда Штрауса⁸, в прошлом великого симфониста и оперного композитора, ныне семидесятилетней академической развалины, из которой германскому фашизму пока-что¹⁰ никак не удастся создать подобие музыкального вождя.

II. Что же, собственно, происходит в музыкальной жизни современной Германии?

Прежде всего — возрождение вагнеровского культа. После некоторой заминки с арийским происхождением композитора — Вагнер вновь стал кумиром. Старая, архиреакционная байрейтская трактовка его подновлена свежими аргументами из катехизиса фашистской культуры «Мифа XX столетия»¹¹ незадачливого Альфреда

⁵ Информация по данной теме ограничивается здесь обзором гастролей немецких музыкантов в Японии. Более предметно эта тема была представлена в то время в публикации японского автора на русском языке почти двумя годами позднее. См.: Сано С. Музыкальная пропаганда японской военщины. Перевод с английской рукописи Г. Борисовой. Советская музыка. 1936. № 1 (30). С. 90–94. Электронный доступ: <https://clck.ru/3PXibt>.

⁶ Пропущена запятая.

⁷ Клаус Прингсхайм (Klaus Pringsheim, 1883–1972) — композитор и дирижер еврейского происхождения, ученик Густава Малера. Его сестра-близнец Катарина была женой Томаса Манна.

⁸ Пропущена запятая.

⁹ До 1934 года Соллертинский посвятил Рихарду Штраусу по крайней мере несколько публикаций, связанных с высокой популярностью его музыки на рубеже 1920–30-х годов: см. Библиографический указатель. № 22, 23 (1928), 41 (1929), 89 (1931–1932), 98, 106 (1933). Рихард Штраус, в 1933 году поставленный директором Имперской музыкальной палаты, спустя несколько лет напишет относительно небольшую (около часа с четвертью звучания) оперу «День мира» (1938), посвященную окончанию Тридцатилетней войны и рисующую жителей осажденного города, измученных этой войной. Опера никак не соответствовала тогдашнему официальному мейнстриму ни по сюжету, ни по общему настроению и тону звучания, что привело к ее снятию с репертуара в 1939 году. С нашей точки зрения в «Дне мира» слышатся отголоски не только ранних опер самого Штрауса и «Тристана и Изольды» — самой человеческой оперы Вагнера, — но и музыки запрещенного нацистами Малера.

¹⁰ Дефис авторский.

¹¹ На упомянутый текст после окончания Второй мировой войны неоднократно налагались государственные запреты: в 1948 году в Ватикане; в 2014 году в РФ, п. 2532 ФСЭМ.

Розенберга. Конечно же Вагнера вновь, посмертно, пытаются примирить с Ницше; Вагнер-де открыл в музыке великую активность «северно-германской души» и грезил о священной империалистической миссии германского искусства. А потому, как поется в «Мейстерзингерах», «почтение немецким мастерам!»

Увы, с живыми немецкими мастерами дело обстоит хуже. Наиболее авторитетное имя — старик Рихард Штраус, самый солидный претендент на роль музыкального вождя. Правда, он числится в правительственной комиссии по музыкальным делам и, несмотря на преклонный возраст, много дирижирует; но он вял, лишен политического темперамента, по существу давно стал эпигоном самого себя и к тому же совсем недавно скомпрометировал себя тем, что принялся сочинять новую оперу на сюжет не какого-нибудь Ганса Гейнса Эверса, а еврея Стефана Цвейга, автора, в нынешней Германии мало уважаемого¹².

Более подходит Ганс Пфицнер — матерый пангерманист, монархист и антисемит, автор оперы «Палестрина», посвященной модному в современной Европе великому композитору феодально-католической реакции, — оперы, кстати обладающей длительностью в четыре с половиной часа и не имеющей ни одного женского действующего лица: одни только кардиналы и епископы¹³! Но и Пфицнер не ахти какое приобретение: он всего на пять лет моложе Штрауса, по своему музыкальному мышлению принадлежит к довоенному поколению композиторов; к тому же за пределами Германии его почти не знают и на международном рынке он плохо котируется.

Из остальных: Шёнберг, отец атональной музыки и создатель наиболее левой школы композиторов, — в изгнании в Америке; Кшенек, автор «Прыжка через тень» и «Джонни», — в Праге; Альбан Берг, автор наиболее замечательного произведения, появившегося в Европе после войны, оперы «Воцтек», живет отшельником где-то под Веной. Курт Вейль, музыкальный сотрудник Брехта, создатель

¹² Данный аргумент повторен год спустя другим автором в материале журнала «Советская музыка» № 9 (26) за 1935 год, с. 88–90: см. <https://clck.ru/3PXi6E>. Статья подписана «МД» (возможно Михаил Друскин, но эта догадка может быть подтверждена только точными редакционными сведениями из архива журнала).

¹³ Самая известная из опер Ханса Пфицнера, «Палестрина» (1917), как мы сейчас понимаем, полна глубокой любви к великой фигуре Палестрины, который, по легенде, своей «Мессой папы Марцелла» доказал, что в сложнейшей вокальной полифонической ткани может быть ясно слышано каждое слово. Вопреки утверждению Соллертинского, будто в ней отсутствуют женские партии, опера содержит партии трагистки для высоких женских голосов и партию призрака умершей жены Палестрины.

обошедшей чуть ли не все сцены мира «Трехгрошовой оперы», объявлен¹⁴ «культур-большевиком».

Повидимому¹⁵, из-за угрожающего безлюдья спешно амнистирован Хиндемит¹⁶; в прошлом у него и кощунственная «Святая Сузанна», и экспрессионистское мелкобуржуазное «бунтарство», и тот же «культур-большевизм», выразившийся в сочинении «левой» музыки и достаточно беззлобных антибуржуазных сатирических пьесы в роде «Новостей дня». Но у него и заслуги: цикл «Житие Марии», мистико-космическая оратория «Неизбывное» и ныне сочиняемая опера «Художник Матис», посвященная немецкому живописцу XV в. Грюневальду. Три отрывка из этой оперы, изображающие три картины расписанного Грюневальдом Изенгеймского алтаря («Концерт ангелов», «Положение во гроб» и «Искушение св. Антония»), исполненные под управлением Фуртвенглера, нынешнего главного «национального» дирижера, расценены фашистской прессой как возвращение к идеалам доброго, старого немецкого искусства и примирение с гитлеровским режимом. Окончательно ли капитулировал Хиндемит перед национал-социализмом, покажет ближайшее будущее.

Далее идут посредственности и ничтожества, сочинители патристических и даже откровенно монархических опер с обязательным выведением на сцене «Старого Фрица» — Фридриха II «великого», всевозможные спекулянты на ходких сюжетах, в несметном количестве фабрикующие сенсационные опусы-однодневки. Наиболее удавшиеся из них — «Фридеман Бах» Гренера¹⁷ (опять об идеалах национального немецкого искусства), «Михаэль Кольгаас» Пауля фон Кленау¹⁸ (по Клейсту) и «Волонтер» усиленно расхваливаемого Георга Фоллертуна¹⁹, где на историческом материале XVIII в. противопоставлены два начала: отрицательное — эротическая атмосфера рококо двора саксонского короля Августа и положительное — «по-солдатски простой мир прусского короля Фридриха Вильгельма I». Разумеется, прусская казарма превращена в пастушескую Аркадию, а самая опера любовно идеализирует те времена, когда, по слову Маркса, «военный ус и мундир провозглашались высшей мудростью и правителями общества».

¹⁴ Апостроф в слове.

¹⁵ Дефис в слове отсутствует.

¹⁶ Ранее Соллертинский пишет в периодической печати о Хиндемите по меньшей мере дважды в 1929 году. См. Библиографический указатель. № 29, 30.

¹⁷ Paul Graener (1872–1944).

¹⁸ Paul August von Klenau (1883–1946).

¹⁹ Georg Vollerthun (1876–1945).

Все это очень крикливо и очень громко, но в сущности убого и новой эры в музыке отнюдь не создает. Ибо, как известно, «прошли те времена, когда гоготание гусей могло спасти Капитолий».

III. Не лучше обстоит дело и с «массовым музыкальным движением». В этой области германскими национал-социалистами разведена умопомрачительная демагогия. Разумеется, они «против индивидуализма» и утонченного артистизма, они за «старинную немецкую культуру мужских хоров», за певческие академии, за национал-социалистские студенческие вокальные ферейны, за многотиражные издания сборников «Пение в женских национал-социалистических объединениях²⁰» и т. д., и т. д.

Что петь? Диапазон широк. От «народных хоралов», которые в свое время распространялись через бенедиктинцев-монахов и которые «идеально способствуют литургическому активизированию общины», и до песенки Хорста Весселя²¹ Колоссальное внимание уделяется возрождению грегорианского²² хорала, и теоретическому, и практическому. Конечно, «массовость» понимается, — и это специфично для фашизма во всех его ответвлениях и разновидностях, — как возвращение к старинным феодальным, средневековым, цеховым формам коллективного музицирования. И конечно же нельзя обойтись без исторических экскурсов в музыку древних германцев: профессор Ганс Иоахим Мозер²³, само собой разумеется, установит, что именно херуски, лангобарды и тевтоны были родоначальниками многоголосной музыки.

В своей фальсификации музыкальной самодеятельности масс фашистская Германия идет не по стопам грандиозной организации «дополаворо» («dopolavoro») — «послетрудового отдыха» в Италии. Учрежденная правительством Муссолини с целью «физически, морально и интеллектуально облагородить рабочие массы» организация «дополаворо» развернула огромную деятельность. Идеологическая программа та же: ориентация на «народную» (читай — докапиталистическую) песенность, крестьянско-кулацкую церковную, солдатско-патриотическую, даже гарибальдическую в соответствующей националистической обработке, с добавлением изрядной порции фашистских гимнов, популярных оперных

²⁰ Апостроф в слове.

²¹ Точка в конце предложения отсутствует.

²² Так в тексте.

²³ Hans Joachim Moser (1889–1967) — один из крупнейших музыковедов Германии. При нацизме служил в геббельсовском Министерстве пропаганды. В 1950–60 возглавлял Городскую консерваторию Западного Берлина.

отрывков и т. д. Используются все средства: хоровые кружки — капеллы, медные и струнные оркестры, радио. В 1932 г. организация «дополоворо» насчитывала 3.500 таких «капелл», давших в общей сложности 76.000 публичных концертов. Данные взяты из отчетной статьи одного из виднейших деятелей «дополоворо» — Аристиде Ротунно. Они свидетельствуют о том, какую бешеную деятельность развивает итальянский фашизм для идеологической обработки масс.

Германский национал-социализм скромнее. В обстановке жесточайшего террора и энергичной подпольной работы героической германской компартии развернуть «массовую» музыкальную работу в больших масштабах — дело трудное. Но и он лезет вон из кожи, чтобы не отстать от итальянских собратьев. Только его методы фальсификации «музыкального движения масс» еще более грубы и цинично обнажены.

IV. И все-таки судорожные усилия гитлеровской Германии создать видимость музыкальной «просперити», немецкого ренессанса, не могут опровергнуть один неоспоримый факт. Музыкальная гегемония, коей по праву гордилась Германия XVIII–XIX вв., давшая миру Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Вагнера, Брамса, Брукнера, Малера и других, — эта гегемония Германией утрачена. Изгнав Шенберга, Клемперера, Бруно Вальтера, Фрида, об'явив²⁴ находящейся под запретом добрую часть музыки прошлого, в том числе Мендельсона и Малера, закрыв ряд театров и концертных учреждений, разгромив некогда лучшие в мире оркестры путем из'ятия из них музыкантов-евреев, музыкальная Германия с треском подрубила сук, на котором сидела. Фабрикация музыкальных суррогатов, вдохновляемая Геббельсами и Розенбергами, положения не спасает. В сущности, немногим лучше обстоит дело и в Италии²⁵ количественные показатели не изменяют сути, после Верди и Пуччини итальянская музыка пребывает в провинциально-эпигонском состоянии. В Германии же ситуация неприкрыто плачевная. И музыка Третьей империи красноречиво свидетельствует об интеллектуальном и художественном банкротстве фашизма.

²⁴ Апостроф в слове.

²⁵ Знак препинания (двоеточие или запятая) отсутствует.