Key Words
Alban Berg, Wozzeck, Boris Asafiev, Association of Contemporary Music, Leningrad, State Academic Opera and Ballet Theatre.

Yuliya Veksler

Reception of Alban Berg's Music in the USSR

Abstract
Reception of Alban Berg's music in Russia of the 1920–30s is determined by the Leningrad premiere of his opera *Wozzeck*. This event was studied by I. A. Barsova and O. A. Bobrik. However, they did not touch upon a number of materials, mainly from foreign archives, including private correspondence, memoirs, critiques, and reviews. The topics that need clarification include unrealized plans for productions of Wozzek in other Soviet cities, Soviet performances of other works by Berg, as well as some circumstances related to Berg's articles written with an intention to publish them in Russia. The article represents an attempt to comprehend the currently available range of sources and to outline prospects for a further study of the reception of Berg in Russia.

Ключевые слова
Альбан Берг, «Воццек», Борис Асафьев, Ассоциация современной музыки, Ленинград, Государственный академический театр оперы и балета.

Векслер Ю. С.

Рецепция Альбана Берга в СССР

Аннотация
Рецепция музыки Берга в России 1920–1930-х годов определяется ленинградской премьерой оперы «Воццек», которой посвящены исследования И.А. Барсовой и О.А. Бобрик. Вместе с тем за их рамками остается довольно большой круг материалов преимущественно из зарубежных архивов: частная переписка, мемуары, статьи в журналах и газетах. Нуждаются в прояснении неосуществленные планы дальнейших постановок «Воццека» в городах СССР, факты исполнения других сочинений композитора, а также некоторые обстоятельства написания и публикации статей Берга, предназначенных для России. В статье предпринята попытка осмысления доступного сейчас круга источников, намечены перспективы дальнейшего исследования рецепции Берга в России.

Советская рецепция Альбана Берга в 1920–1930-х годах по сути определена, хотя и не исчерпывается, одним событием — ленинградской премьерой «Воццека» в июне 1927 года, на которой присутствовал сам композитор. Это едва ли удивительно: благодаря «Воццеку» из малоизвестного ученика Шёнберга Берг стал композитором первой величины, опера которого, поставленная на 23 сценах мира, познакомила самую широкую музыкальную общественность с экспрессионистской музыкой. Ленинградская премьера — третья по счету на пути «Воццека». За полтора года до этого благодаря усилиям Эриха Клайбера опера получила крещение в Берлине, сопровождавшееся большой шумихой в прессе, затем последовала скандальная премьера в Праге, отмеченная выступлениями национал-социалистов. В родном городе Берга, Вене, о постановке «Воццека» даже не помышляли. Очень мало Берг был известен до этого события и в России. Наряду с Веберном он упоминается как ученик знаменитого Арнольда Шёнберга, гастролировавшего в России перед первой мировой войной. Очевидно, до «Воццека» в СССР из сочинений Берга не было исполнено абсолютно ничего.

Премьера «Воццека» в Ленинграде пришлась на самый плодотворный период в советском довоенном искусстве — время поисков и экспериментов, отмеченное жгучим интересом к новому искусству и совпавшее с НЭПом. Деятельность АСМ, расцвет театра, гастроли ведущих зарубежных музыкантов, постановки современных опер и спектаклей, — все это рождало неповторимую атмосферу, потрясшую Прокофьева во время первого визита в послереволюционную Россию в 1927 году. Атмосфера эта во многом обязана усилиям поколения Серебряного века, достигшего зрелости; она безусловно опровергала расхожие представления о варварской, бескультурной большевистской России. Отсутствие устойчивых традиций исполнения новой музыки искупалось неподдельным, искренним интересом к новому, вдохновленным революционным энтузиазмом. Опера «Воццек» находилась в русле поисков новых путей советского музыкального театра и по другой причине — социальная окраска сюжета,

который мог интерпретироваться не только в духе обобщенного гуманизма, но и классовой идеологии, оказалась необычайно актуальной. Это обстоятельство, вызывавшее споры на Западе, сыграло на руку в России.

Историческая реконструкция, которая сама по себе всегда является сложной задачей, выглядит непростой и в случае ленинградского «Воццека» и связанных с ним событий. С момента премьеры прошло почти 90 лет. Ушли из жизни все ее участники и свидетели. Сохранились и доступны не все документы. Наиболее полная группа источников — критика и хроника. Премьера и приезд Берга подробно освещались многочисленными театральными и музыкальными журналами, а также газетами. Другой важнейший корпус документов — письма, дающие точную хронологию событий и раскрывающие их подоплеку. Прежде всего это переписка Берга с русскими корреспондентами, которая завязывается в процессе подготовки премьеры и продолжается еще некоторое время после нее (сюда относятся как служебные письма и телеграммы И. Экскузовичу, так и личная дружеская переписка с В. Беляевым, Н. Стрельниковым, Б. Асафьевым, В. Дранишниковым, С. Радловым, Н. Малько[1]). Дополняют картину немногочисленные фрагменты мемуаров (М. Друскин, В. Богданов-Березовский, С. Левик, Д. Шостакович), а также интервью Берга, данные как в Ленинграде, так и по возвращении в Вену. Необычайно важны письма, открытки и телеграммы Берга, отправленные во время поездки жене (их больше всего), а также друзьям и коллегам — А. Веберну, З. Моргенштерну, Т. Адорно, Й. Польнауэру, Х.Э. Апостелю, Г. Кассовицу, В. Райнхардту. Здесь у него не было необходимости лукавить из вежливости, поэтому он говорил правду. Имеются многочисленные документы, связанные с постановкой, — объявления, служебные записки, планы репетиций, программки и афиши, изобразительные материалы, клавиры, использованные для разучивания, сценические фотографии. Все эти документы и материалы хранятся в разных архивах: РГАЛИ (Москва), ЦГАЛИ (Санкт-Петербург), Центральной музыкальной библиотеке Мариинского театра, фонде Берга в Австрийской национальной библиотеке (Österreichische Nationalbibliothek, Вена). Часть из них уже опубликована.

Премьера «Воццека» в Ленинграде — тема, которую не обошли вниманием исследователи (музыковеды, театроведы, искусствоведы), хотя по понятным причинам она стала актуальной уже в постсоветскую эпоху. Пионером в её изучении была И. Барсова. На основе

1 Переписка Берга с русскими корреспондентами (за исключением В. Беляева, писавшего по-английски) велась на немецком языке. Все цитируемые письма, если не указано иное, приведены в переводе автора статьи.

документов из русских архивов она рассказывает о «детективной истории» премьеры[2]. Статья О. Бобрик раскрывает историю взаимоотношений Берга и Н. Стрельникова[3]. В исследованиях Л. Овэс[4], Д. Золотницкого[5], Е. Струтинской[6], К. Учителя[7] премьера освещается с театральной точки зрения. С разной степенью подробности она рассматривается и в немецкоязычных исследованиях К. Фогельзанга[8], Э.А. Берга[9], В. Райха[10], Р. Хильмар[11].

У постановки «Воццека» в Ленинграде была предыстория. Знакомство Берга с русскими музыкантами началось в Вене. Первым из них стал музыковед Виктор Михайлович Беляев, командированный в октябре—ноябре 1924 года в столицу Австрии для проведения концертов новой русской музыки и запечатлевший все детали поездки в интереснейшем дневнике[12]. 14 октября он присутствовал на репетиции в доме Рудольфа Колиша, возглавлявшего знаменитый Венский квартет, где исполнялся Струнный квартет Берга соч. 3. «Музыка замечательная, — читаем в дневнике, — такой глубины, силы и интереса, что я не ожидал. Квартет написан не в обычных формах камерного стиля. Мне кажется, что на таких вещах можно уяснить себе, что такое новая форма, форма так называемой “свободной

2 *Барсова И.* «...Нигде лучше не приняли моего “Воццека”, чем в Ленинграде». Ленинградская премьера «Воццека» Альбана Берга в 1927 году // *Барсова И.* Музыка. Слово. Безмолвие. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2017. С. 240–252; *Барсова И.* Австро-немецкий музыкальный авангард в России: послереволюционное десятилетие // Музыкальная академия. 2008. № 2. С. 174–182.

3 *Бобрик О.* Альбан Берг и Николай Стрельников. Неизвестные эпизоды русской истории «Воццека» // Густав Малер и музыкальная культура его времени. В честь 150-летия со дня рождения Густава Малера и 125-летия со дня рождения Альбана Берга: материалы международной научной конференции. Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 318–338.

4 *Овэс Л.* Моисей Левин: культура «идиш» и экспрессионизм. Две «смерти» на сцене // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М.: Наука, 2003. С. 518–530.

5 *Золотницкий Д.* Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб.: Российский институт истории искусств, 1999.

6 *Струтинская Е.* Искания художников театра: Петербург — Петроград — Ленинград: 1910–1920-е годы. М., 1998.

7 *Учитель К.* Современная западноевропейская опера на советской сцене 1920-х — 1930-х годов. Дисс... доктора искусствоведения. СПб., 2015.

8 *Vogelsang K.* Dokumentation Zur Oper „Wozzeck“ von Alban Berg: Die Jahre des Durchbruchs 1925–1932. Laaber: Laaber-Verlag, 1977.

9 *Berg E. A.* Alban Berg: Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt a.M.: Insel, 1976.

10 *Reich W.* Alban Berg. Leben und Werk. München–Zürich: Atlantis, 1963.

11 *Hilmar R.* Katalog der Schriftstücke von der Hand Alban Bergs, der fremdschriftlichen und gedruckten Dokumente zur Lebensgeschichte und zu seinem Werk. Wien: Universal Edition, 1985.

12 См.: *Бобрик О.* Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из Советской России: история сотрудничества в 1920–30-е годы. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова; издательский дом «Галина скрипсит», 2011. С. 50–60; 261–319.

фантазии”»[13]. Берг произвел хорошее впечатление: «высокий, тонкий, приятный человек, приблизительно моего возраста, с интересным лицом и черными волосами, скорее похожий на англичанина, чем на немца»[14]. Он подарил Беляеву партитуру квартета в надежде на исполнение в Москве — этого не случилось, несмотря на гастроли Колиша. Автор рассказал также о своем Камерном концерте, над которым работал («это будет пьеса потрясающей трудности»[15]).

Эпизод с Бергом занимает не столь значительное место в дневнике: он лишь один из шёнберговской гвардии, причем не самый известный. Берг в то время пока еще на пороге большой славы. Квартет соч. 3, исполненный в Зальцбурге в августе 1923-го, — ее предвестник. Опера «Воццек» уже закончена, но перспективы постановки неясны.

В следующем, 1925 году у Берга была возможность познакомиться с российской делегацией из Москвы в составе Самуила Фейнберга, Болеслава Яворского и Сергея Протопопова, — он получил приглашение от имени МОНМ (IGNM)[16] на ужин, посвященный этому визиту[17], однако не откликнулся на него, поскольку находился в загородном доме в Трахюттене и был занят сочинением песни „Schließe mir die Augen beide“ и «Лирической сюиты».

Интерес к Бергу многократно возрос после берлинской премьеры «Воццека», предваренной исполнением Трех отрывков из оперы во Франкфурте (июнь 1924) и Праге (май 1925, на последнем присутствовал Беляев). Идея исполнения оперы в СССР несомненно принадлежала членам АСМ, однако устремления современничества совпали и с директивами официальной репертуарной политики. Решение о премьере «Воццека» в Ленинграде было принято уже летом 1926 года: в хронике Актеатров от 6 июля[18] опера упоминается в числе шести новинок предстоящего сезона с указанием режиссера Сергея Радлова и дирижера Владимира Дранишникова[19]. 20 июля в том же журнале выходит пространная редакционная статья «Перспективы акоперного сезона»[20]. Оперное искусство, «наиболее отсталое в идеологическом смысле и целиком еще уходящее

13 Там же. С. 306

14 Там же.

15 Там же. С. 307.

16 Международное общество новой музыки (Internationale Gesellschaft für Neue Musik).

17 ÖNB MS F21 Berg 886/8.

18 Жизнь искусства. 1926. № 27. С. 24.

19 Неясно, почему в хронике октябрьского номера журнала *Die Musik* в качестве дирижера оперы «Воццек» в будущем сезоне указан A. Koats (Die Musik XIX/1, Oktober 1926, S. 64).

20 Жизнь искусства. 1926. № 29. С. 1–2.

корнями в прошлое буржуазной культуры» призывается к осуществлению «задач, полагаемых себе Властью Рабочих и Крестьян», главной из которых названа «культурная революция». «Воццек», наряду с «Прыжком через тень» и «Саломеей», отнесен к линии «новинок западно-европейской литературы» и назван в числе последних достижений современного музыкально-драматического искусства (этой линии новинок противостоит линия старых, «певческих» опер). Хотя план на будущий сезон признан «тщательно и разносторонне продуманным», отмечено отсутствие «стремления пойти навстречу революционной нашей современности»: «нет никакого намека на то, что он [план] вырабатывался в советской стране, в советском государственном оперном театре». Сказанное заставляет более сдержанно относиться к современническому энтузиазму — как и оказалось впоследствии, западноевропейская линия была явлением временным и вскоре сошла на нет.

Известие о том, что опера Берга будет исполнена в Ленинграде, обошло и все немецкие газеты (илл. 1)[21]. В сентябре 1926 года Беляев обращается к композитору с просьбой о статье для спецвыпуска бюллетеня АСМ по случаю исполнения Воццека: «было бы очень любезно с Вашей стороны написать для этого бюллетеня краткую статью, разъясняющую Ваши идеи относительно музыки и композиции в целом и содержащую несколько слов о Вашей опере»[22]. Он вспоминает о репетиции Квартета соч. 3 в Вене 14.10.24, а также о краткой встрече на исполнении отрывков из «Воццека» в Праге в мае 1925 года. По-видимому, это его первое письмо Бергу.

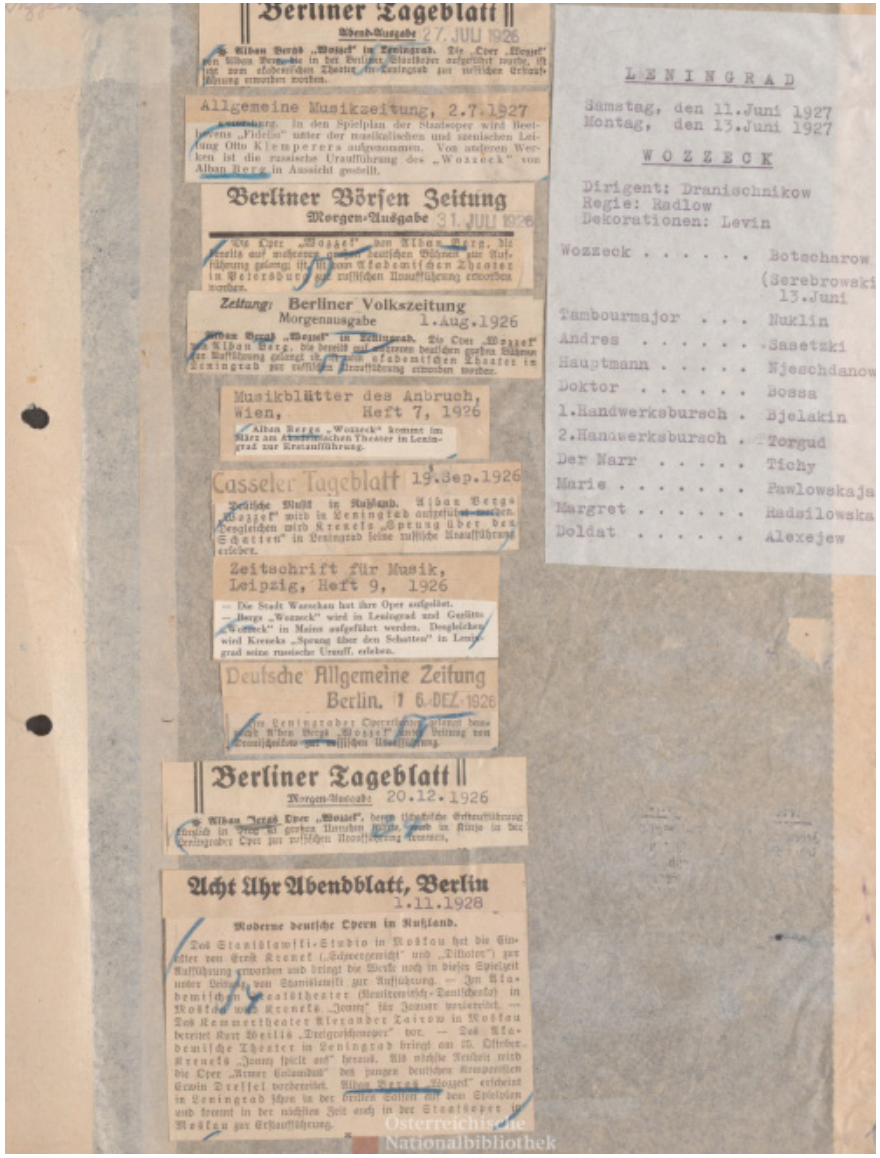
Берг откликнулся на просьбу Беляева 27.09, послав обзорную статью о своем творчестве, написанную Х.Р. Гайлем (Hermann Rudolf Gail [Berlin]. Alban Berg). Сам он, погруженный в работу над «Лирической сюитой», не счел нужным комментировать свою оперу, хотя ему уже приходилось ранее вступать в полемику с критиками по поводу музыкальных форм в ней[23].

21 Информация об этом решении была дана в газетах *Berliner Tageblatt* 27.7.1926, *Allgemeine Musikzeitung* 2.7.26, *Berliner Börsenzeitung* 31.7.26, *Berliner Volkszeitung* 1.8.1926, *Casseler Tageblatt* 19.9.1926, *Deutsche Allgemeine Zeitung Berlin* 16.12.1926, *Berliner Tageblatt* 20.12.1926, а также в журналах *Musikblätter des Anbruch*, Heft 7, 1926 и *Zeitschrift für Musik Leipzig*, Heft 9, 1926. Все эти сведения, вероятно, были собраны бюро газетных вырезок по просьбе Берга. Они наклеены на специальный лист вместе с переводом на немецкий язык состава исполнителей «Воццека» (ÖNB MS F 21 Berg 3123/177).

22 Письмо от 18.9.26. ÖNB MS F 21 Berg 543/1.

23 Die musikalischen Formen in meiner Oper „Wozzeck" // *Die Musik* 16, 1923/24. S. 587–589. Большая часть публикаций Берга об опере «Воццек» — среди них и открытое письмо в редакцию журнала «Музыка и революция» [Offener Brief] An die Redaktion der Zeitschrift „Musik und Revolution" in Moskau // *Musikblätter des Anbruch* 10. 1928. S. 304, — пришлась на более позднее время.

37
38



Илл. 1. Газетные вырезки об исполнении «Воццека» в Ленинграде, собранные Бергом. ÖNB MS F 21 Berg 3123/177

Беляев высоко оценивает статью Гайля («несомненно статья привлечет внимание общественности к [опере]») и предполагает опубликовать ее «вместе с моей статьей, содержащей впечатления от

Вашего струнного квартета (у г-на Рудольфа Колиша в Вене) и трех отрывков из “Воццека” (Прага)», а также напоминает, что «Ваши три отрывка будут исполнены в Ленинграде 5 февраля под управлением г-на Эриха Клайбера в одном из симфонических концертов Государственной филармонии»[24].

В апреле 1927 в Вену приезжает композитор Николай Стрельников[25], автор многочисленных оперетт и казалось бы весьма далекий от устремлений Берга. Хотя его поездка носила неофициальный характер, Ленинградский театр оперы и балета (ГАТОБ) попросил его встретиться с Бергом и уговорить его приехать на премьеру. Эта встреча произошла в доме Ханса Хайнсхаймера, руководителя оперного отдела Universal Edition. «“Воццек” тогда уже готовился у нас в театре, и Берг знал имена дирижера Дранишникова, режиссера Радлова, певицы Павловской. Несмотря на внешнюю сдержанность, он был, видимо, охвачен живейшим интересом к готовящейся в Ленинграде постановке»[26].

Интерес этот объясним. Несмотря на две премьеры в крупнейших европейских оперных театрах Берлина и Праги, дальнейшие перспективы сочинения пока еще были туманны. Опера казалась трудной, требующей неимоверного количества репетиций и доступной далеко не всякой оперной сцене. Успех премьеры в Советской России помог бы опровергнуть эту убежденность.

В некрологе Стрельников говорит о колебаниях Берга. Хотя они не отражены ни в одном из других доступных источников, можно предположить, что существовали многочисленные «за и против» поездки. С одной стороны, как свидетельствует сын Стрельникова, опасения Берга подогревались Хеленой, водившей дружбу с белогвардейскими эмигрантами[27], — образ большевистской России в их описании был более чем пугающим (об этом говорит и комичная история с бомбой, которую террористы якобы подложили в театр на премьере). С другой стороны, Берг был не первым из тех, кто отправлялся в СССР: интенсивный культурный обмен свидетельствовал об исключительно большом интересе к новому искусству.

Тем не менее уже 2 мая Берг сообщает своему ученику и другу Теодору Адорно: «во второй половине мая я должен быть

24 Письмо от 17.10.1926. ÖNB MS F 21 Berg 543/2.
25 Об истории его дружбы с Бергом см. в: *Бобрик О.* Альбан Берг и Николай Стрельников.
26 Некролог А. Бергу. Цит. по: *Бобрик О.* Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из Советской России. С. 334.
27 См. *Бобрик О.* Альбан Берг и Николай Стрельников. С. 322.

в Петербурге»[28]. Почти те же сроки названы и в письме Шёнбергу от 11.05: «Кроме того я надеюсь попасть в конце этого месяца на премьеру “Воццека” в Петербург»[29].

Тем временем подготовка к премьере шла полным ходом. Представление о ней дает расписание репетиций и спектаклей по театрам (к сожалению, весьма неполное), а также газетная и журнальная хроника[30].

Начало уроков по опере «Воццек»[31] датировано 24 ноября 1926 года[32], первая спевка состоялась 12 января, а первая оркестровая корректура — ранее этой даты[33]. 18 января в журнале «Театры и зрелища» появилась информация о том, что «дирекцией актеатров, наконец, получены все нотные материалы — партитура, клавир и партии — оперы Альбана Берга “Войцех”, намеченной к постановке еще в течение этого сезона», однако «на первой оркестровой репетиции выяснилось, что отдельные оркестровые партии представляют огромные трудности для исполнения; даже наиболее ответственным старым музыкантам пришлось взять партии на дом, чтобы их там проштудировать»[34]. С 17 февраля начались мизансценные репетиции. Работа над «Воццеком», несмотря на необходимость подготовки текущего репертуара, продолжалась с небольшими перерывами вплоть до премьеры[35].

В ЦМБ Мариинского театра хранится три экземпляра клавира «Войцека», которые могли использоваться в процессе подг*отовки:*

№ 1 — капельмейстерский

№ 9 — режиссерский

№ 16 — суфлерский (чистовой).

28 Adorno Theodor W. — Berg Alban. Briefwechsel 1925–1935 / Hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997. S. 148.
29 Briefwechsel Arnold Schönberg — Alban Berg / hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. Mainz u.a.: Schott, 2007. Bd. II. S. 299. По-видимому, дата предстоящей премьеры назначалась стихийно и в зависимости от обстоятельств переносилась на более позднее время. Так, в хронике Актеатров в журнале «Жизнь искусства» от 25 января (1927. № 4. С. 22) говорится о том, что премьера «Войцека» состоится в феврале, 26 апреля названа дата 30 мая (1927. № 17. С. 19), а 31 мая указано, что премьера оперы состоится «около 10 июня» (1927. № 22. С. 22).
30 См. об этом также: *Барсова И.* «...Нигде лучше не приняли моего “Воццека”, чем в Ленинграде». С. 242–244.
31 В документах встречаются разные варианты написания: «Воцик», «Войцех», «Войцек», «Воцех».
32 ЦГАЛИ, ф. 260, оп. 1, ед. хр. 872, л. 42 об. 30 ноября в хронике Актеатров указано, что заглавная партия в опере Альбана Берга «Войцех» поручена М.В. Бочарову (Жизнь искусства. 1926. № 48. С. 21)
33 Документирована с 25 января (ЦГАЛИ, ф. 260, оп.1, ед. хр. 875, л. 62 об.).
34 Приложение к журналу «Жизнь искусства». 1927. № 3. См. об этом: Барсова И. «...Нигде лучше не приняли моего “Воццека”, чем в Ленинграде». С. 242.
35 Неполнота источников не позволяет проследить ее полностью: записи о репетициях обрываются 17 апреля.

Нумерация дает определенное представление об их первоначальном числе, однако местоположение остальных клавиров неизвестно. Все три клавира изданы UE и дополнены вписанным от руки идентичным переводом на русский язык титульного листа, текста и ремарок, а также имен действующих лиц. Капельмейстерский клавир на внутренней крышке содержит запись о первой спевке[36], внизу — часть афиши. Режиссерский клавир заново переплетен, все страницы проложены бумагой в клетку для обозначения мизансцен. Суфлерский содержит данные о действующих лицах (два состава), а также о премьере. В нем имеются добавления шариковой ручкой, сделанные позже.

В ходе подготовки к премьере произошло событие, не имевшее почти никакого резонанса: 9 февраля состоялась российская премьера Трех отрывков из оперы «Воццек» в симфоническом концерте Ленинградской государственной академической филармонии под управлением Эриха Клайбера[37]. Гастроли этого первоклассного дирижера, усилиями которого была осуществлена мировая премьера оперы в Берлине, хотя и получили благожелательные отзывы прессы, находились в тени других выдающихся событий концертной жизни (в этом же сезоне Ленинград посетили А. Казелла, О. Клемперер, Б. Вальтер, С. Прокофьев). «Открытия» Берга, как это было на фестивале МОНМ во Франкфурте, не произошло. Между тем публика имела возможность познакомиться как с наиболее яркими фрагментами музыки оперы (колыбельная Мари, реквием Воццеку), так и с исполнительницей главной женской роли Валентиной Павловской. «Сразу чувствуешь, что это — музыка сцены с ее напряженной динамикой, с ее реалистической программностью, <…> с быстротой психологических смещений», — писал в своей рецензии на концерт В. Богданов-Березовский[38]. Восторженно отзывается о сочинении Ю. Вайнкоп: «То, что мы слышали, поистине — изумительно. Это прекрасная музыка, полная потрясающей выразительности и драматической напряженности. Глубоко эмоциональная, она вместе с тем представляет собой поразительный образец конструктивного совершенства. Захватывающая сила и убедительность этого произведения таковы, что несмотря на всю сложность и новизну музыкального языка А. Берга, оно с первого раза покорило аудиторию, чему не мало способствовало превосходное исполнение В. Павловской вокальной партии. Не будет преувеличением, если

36 Подробнее см.: *Барсова И.* «…Нигде лучше не приняли моего "Воццека", чем в Ленинграде». С. 242.
37 Анонс концерта см в: Рабочий и театр. 1927. № 6 (125). 8 февраля.
38 Жизнь искусства. 1927. № 8, 22 февраля. С. 9.

я скажу, что в "Воццеке" А. Берг поднялся до вершин гениальности. Будем с нетерпением ожидать премьеры этой замечательной оперы в Ак. Театре Оперы и Балета»[39].

Вернемся к событиям вокруг приезда Берга. По всей видимости, ситуация с датой премьеры и поездкой в Ленинград, а также ее финансированием, не прояснилась и к середине мая (очевидно, приезду препятствовали еще какие-то причины, о которых мы можем только догадываться). С этого момента начинается интенсивный обмен письмами и телеграммами с управляющим Актеатрами И. Экскузовичем[40]. 15.05.27 Берг отправляет тревожное письмо с настоятельной просьбой содействовать его приезду, подробно обосновывая его необходимость. Он просит пригласить его на последние репетиции и премьеру и обеспечить поездку с финансовой стороны, а также сообщить дату премьеры[41]. Последнее кажется поистине удивительным. Логично лишь одно объяснение — театр еще не установил сроки премьеры.

Спустя два дня с той же просьбой обращается Универсальное издательство (UE, письмо от 17.5.1927)[42]. Здесь вновь речь идет о том, что у Берга нет намерений вмешиваться в репетиционный процесс («г-н Берг во время прежних исполнений сочинения в Берлине и Праге также тесно взаимодействовал с руководством постановки на последних репетициях, будучи далек от того, чтобы вмешиваться в детали разучивания»), в то же время подчеркивается необходимость такого присутствия, «поскольку он, разумеется, имеет полное доверие к художественным работам вашего учреждения, все же на основе опыта на других сценах он сможет дать пару полезных советов для тамошнего исполнения». Издательство не скрывает, что оно намерено «использовать ленинградскую постановку для великолепной пропаганды Ваших столь значительных намерений и определяющей работы Вашей институции в пользу современной музыки», то есть заинтересовано в успешной премьере.

Примечательно, что реакция на эти послания последовала лишь 31 мая. Экскузович называет дату премьеры — 11 июня — и просит сообщить сумму дорожных расходов[43]. Несмотря на немедленный ответ Берга (он запрашивает сумму 100 долларов и приглашение по

39 *Вайнкоп Ю.* 2 концерта Клейбера // Рабочий и театр. 1927. № 8 (127). 22 февраля. С. 13.
40 Берг переписывался и с дирижером В. Дранишниковым, эта переписка не найдена.
41 Письмо Берга Экскузовичу опубликовано в: *Барсова И.* «…Нигде лучше не приняли моего "Воццека", чем в Ленинграде». С. 244–246.
42 ЦГАЛИ, ф. 260, оп. 1, ед. хр. 973, л. 96–96 об.
43 Телеграмма от 31.05 (ÖNB MS F 21 Berg 702/1). См. также *Барсова И.* «…Нигде лучше не приняли моего "Воццека", чем в Ленинграде». С. 246.

телеграфу)[44], а также повторное напоминание 3.06[45], *необходимое приглашение и гарантия возмещения расходов в сумме 150 долларов получено лишь 5.06, фактически за шесть дней до премьеры*: *«Дирекция академических театров приглашает Вас посетить премьеру Воццека одиннадцатого июня берет на себя дорожные расходы 150 долларов предпринимайте необходимые шаги для получения визы»*[46].

Какой бы ни была причина такого промедления, задержка оказалась решающей. Хотя виза была получена быстро (уже 6.06 Берг сообщает своему другу, литератору Моргеншерну: «После долгих переговоров я был приглашен в Ленинград на премьеру "Воццека" 11.6 и завтра поеду туда»)[47], в действительности он смог выехать лишь 8-го. Накануне он отбивает телеграмму Экскузовичу: «прибываю пятницу утром семь сорок пять»[48]. Это означало, что Берг должен приехать 10-го утром, накануне запланированной премьеры и, возможно, посетить одну-две репетиции. О продолжительной работе с коллективом театра, как это было в случае берлинской премьеры (Берг специально выезжал туда за месяц до премьеры, а также присутствовал на последних репетициях в течение двух недель) не могло быть и речи.

Известие о приезде Берга (на основе его телеграммы от 7.06) уже появилось в газетах[49]. Однако непредвиденная задержка (наводнение разрушило железнодорожный мост, что не позволило Бергу добраться в Ленинград самым прямым и коротким путем) нарушила все планы: опоздав на сутки, Берг рисковал не успеть на собственную премьеру. Более того, он, по-видимому, не очень хорошо представлял себе маршрут и необходимые пересадки, поэтому пережил немало неприятных минут, оказавшись в безвестности среди людей, не говорящих по-немецки.

Самую полную картину событий этого путешествия дает переписка с женой Хеленой. Желание Берга посетить большевистскую Россию не вызвало у нее энтузиазма. Она была мнительна и ревнива, кроме того, действительно беспокоилась за мужа и требовала

44 Телеграмма от 2.06 (набросок телеграммы 1.06 хранится в архиве Берга (*Knaus H.* (Hrsg.). Alban Berg. Handschriftliche Briefe, Briefentwürfe und Notizen: Aus den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Noetzel, 2004. S. 68), оригинал в ЦГАЛИ (ф. 260, оп.1, ед. хр. 973, л. 102). См. *Барсова И.* «...Нигде лучше не приняли моего "Воццека", чем в Ленинграде». С. 246.

45 Телеграмма от 3.06 (*Knaus H.* Alban Berg. Handschriftliche Briefe, Briefentwürfe und Notizen. S. 123; ЦГАЛИ, ф. 260, оп.1, ед. хр. 973, л. 101). См. *Барсова И.* «...Нигде лучше не приняли моего "Воццека", чем в Ленинграде». С. 247.

46 Direction Academischen Theater Ladet Sie ein Wozzeck Premiere elften Juni beizuwohnen uebernimmt Reisespesen bis hundert fuenfzig dollar thut noethige Schritte wegen Wisa. Excusowitsch. ÖNB MS F 21 Berg 702/2.

47 *Morgenstern S.* Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe. Lüneburg: zu Klampen, 1995. S. 181.

48 ЦГАЛИ, ф. 260, оп. 1, ед. хр. 973, л. 136. См.: *Барсова И.* «...Нигде лучше не приняли моего "Воццека", чем в Ленинграде». С. 247.

49 Красная газета. 1927. Четверг, 9 июня. № 129 (2775).

детальнейшего отчета обо всем, что с ним происходило (в поезде Берг обнаружил ее записку, где высказывались наихудшие предположения: опасение наркотической зависимости, подозрение в неверности, боязнь измены с русской женщиной). Длинные письма Берга, которые помогали заполнить бесконечно тянущееся время, служат не только барометром его настроения, но и дневником, которого так не хватает в дни, проведенные в Ленинграде. Благодаря письмам нам известно о поездке почти все — меню, обстановка в купе, состояние поезда, попутчики, прочитанные газеты, трапезы на станциях, здоровье и т.д.

Первое письмо, которое не сохранилось, было написано еще в зале ожидания. Второе — через некоторое время после посадки в поезд. Берг еще бодр и доволен происходящим, однако педантичное описание деталей приводит к мысли о трудно скрываемом беспокойстве.

«8 июня 1927, еще в Австрии.

Именно в этом поезде находится вагон-ресторан. Это должно было случиться! Ветчина и апельсины уже съедены. — Мы вчетвером в купе на восьмерых, в том числе милая маленькая девчушка. Не мог отказаться от полдника в вагоне-ресторане, жара терпима, занят чтением газет»[50].

Третье письмо, отправленное в тот же день из Польши (Петровиче), проникнуто нескрываемой тревогой: что будет дальше, когда поезд пересечет границу с Россией?

«8 июня 1927,

где-то в Польше, где я еду до 8 часов вечера. Затем Россия; но как?? Этого не знает никто

Моя Шнудоа[51] — граница между Чехослов[акией] и Польшей. 10 часов ночи, в Одерберге превосходно и много поужинал (5 S[52]) и теперь ложусь спать. Завтра в 8 часов утра Варшава. — Следовательно, внешне все в порядке; внутренне однако в глубоком смятении. Если бы ты была со мной!»[53].

50 Alban Berg. Briefe an seine Frau. München–Wien: Langen/Müller, 1965. S. 553. В полном издании переписки с Хеленой (Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012–2016) это недатированное письмо отсутствует.

51 Альбан и Хелена Берг в частной переписке постоянно использовали многочисленные ласкательные имена и прозвища. Шнудоа (Schnudoa) — одно из 80 имен Хелены. См.: *Knaus H., Leibnitz Th.* (Hrsg.) Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012–2016. Teil 4. Register zu den Bänden 1–3: mit einem Faksimile-Anhang ausgewählter Autographen. S. 149–153.

52 S = Schilling. Шиллинг был введен в Австрии с 1 января 1925 года и сменил обесценившуюся крону.

53 *Knaus H., Leibnitz Th.* (Hrsg.) Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012–2016. Bd. 3. 1920–1935. S. 463–464.

Следующее письмо, отправленное утром 9-го, демонстрирует явную нервозность, хотя Берг и заверяет, что «никогда еще <…> не путешествовал с таким безразличием, с таким доходящим до расстройства сознанием ненужности!»[54] Оно же проясняет ситуацию относительно времени прибытия: ясно, что поезд, который пересекает границу в четверг вечером, не сможет прибыть в Петербург на следующее утро. «Никто не знает, когда я приеду в Петербург. Поскольку я (с русскими попутчиками) лишь сегодня (четверг) вечером прибуду к польско-русской границе, все считают, что абсолютно невозможно мое прибытие в Петербург утром в пятницу. В лучшем случае днем; если я сделаю пересадку и не должен буду ехать через Москву, куда я прибыл бы лишь в пятницу в 3 часа пополудни и оттуда должен был бы ехать ночью дальше. — Ну, скоро все выяснится. Сейчас я с попутчиками в вокзальном ресторане Варшавы. Через час (в 10 утра) мы едем дальше и тогда я в поезде узнаю у кондуктора, как и когда я попаду в Петербург»[55].

Утро 10 июня, пятница — день, когда Берг предполагал быть в Ленинграде. Этим днем датировано самое длинное письмо, написанное непосредственно перед пересечением польско-русской границы[56]. «В пятницу утром (10.6) в поезде, т. е. в то самое время, когда, как я вообразил себе и позволил уговорить себя в Вене, я уже должен был быть в Ленинграде!». Накануне в Варшаве Бергу пришлось сделать первую пересадку: «Там мы пересели из венского спального вагона в очень хороший польский вагон скорого поезда». Однако дальнейший путь был неясен: «В перерыве я пошел в город в бюро путешествий (поскольку на вокзале никто ничего не знал) и узнал там определенно: я должен ехать через Москву и могу приехать в Ленинград лишь в воскресенье утром (хорошенькая перспектива, после премьеры)!». Далее письмо читается как детектив: «Весь день мы (вчетвером) ехали в великолепном вагоне и превосходно ели в вагоне-ресторане. Но никто во всем поезде не знал, смогу ли я вообще сделать пересадку на границе. Наконец, в 8 вечера в польском пограничном городке я узнал, что в русском пограничном городке есть прямой вагон на Ленинград. Но когда он прибывает в Ленинград, там не знали. В русском пограничном городке, наконец, уже знали, что я прибуду в Ленинград либо в пятницу днем или вечером, либо в субботу утром. Итак, я телеграфировал об этом в Ленинград (что было кунштюком, поскольку почтовый служащий не знал латиницы), прокомпостировал билет в Ленинград (прямой, не через Москву), оплатил таможенную пошлину и попрощался

54 Ibid. S. 464.
55 Ibid. S. 465.
56 Ibid. S. 466–468.

с попутчиками, которые пересели в прямой вагон на Москву. Это означало, что лишь там, где мой вагон отсоединится от этого поезда, я смогу, наконец, узнать, когда я прибуду в Ленинград».

Первое впечатление от русской железной дороги было ужасным: «Я сел в свой вагон, со скудным свечным освещением, вонючий, очень старый вагон, который когда-то был уютным. Я получил купе, впрочем, я был единственным пассажиром в целом вагоне. Со мной ехали два кондуктора, по виду два грабителя, которые не знали ни слова по-немецки и т. п.». Берг ехал по территории Белоруссии, в Орше он надеялся окончательно прояснить время прибытия в Ленинград. Однако поезд опаздывал вновь: «Но я спал очень хорошо, проснулся около 5 часов, большая станция, долгая стоянка. С тяжелым сердцем я покинул теплую постель, оделся и вышел в холодное утро! Орша ли это? “Да, как же![57]” В Оршу мы прибудем в 12 дня. Там я смогу телеграфировать. Предположительно мы будем в Ленинграде завтра, в субботу в 9 утра. Если бы не обрушенный наводнением пару дней назад мост, мы прибыли бы туда уже сегодня вечером».

Тяготы путешествия в неопределенность скрашивал русский спальный вагон, предоставлявший гораздо больше комфорта, чем сидячий европейский. «Счастье, что все вагоностроительство и вагоны столь совершенны, как нигде в Европе, так что я спокойно мог бы провести здесь еще 24 часа, всегда с удобствами в одиночестве сидя или лежа, как в маленькой собственной комнате».

Из Орши 10.6 после полудня, как и было обещано в письме Хелене, Берг отбивает телеграммы о своем прибытии в субботу утром Хелене[58], Стрельникову[59] и Экскузовичу[60].

Мы можем только гадать о том, что испытывали встречающие Берга в этот момент. Решение было принято безотлагательно. В архиве содержится текст следующего объявления:

«По независящим от Дирекции Актеатров причинам, премьера оп. “ВОЦЦЕК”, назначенная в Государственном Академическом Театре Оперы и Балета (б. Мариинском) на 11 Июня 1927 г. ПЕРЕНОСИТСЯ на 13 ИЮНЯ. / Билеты взятые на 11 июня с. г. действительны на 13 июня. / Спектакль оп. “ВОЦЦЕК”, назначенный на 13 ИЮНЯ, ОТМЕНЯЕТСЯ»[61].

Вероятно, это был единственный выход в такой ситуации.

57 В оригинале игра слов: „Ja beim Arsch!“ («Да, в заднице!»)
58 Ibid. S. 468.
59 Местонахождение неизвестно. Телеграммы, посланные перед Оршей, не сохранились.
60 „Ankom erst Samstag früh Берк“ (ЦГАЛИ, ф. 260, оп. 1, ед. хр. 973, л. 137). Возможно, и эта телеграмма была послана телеграфистом, не знавшим латиницы.
61 ЦГАЛИ, ф. 260, оп. 1, ед. хр. 974, л. 34. Машинопись.

До прибытия в Ленинград Берг успевает написать Хелене еще одно двойное письмо[62], выдержанное в более спокойном тоне (он отправляет его уже в Ленинграде), а также вновь, уже в третий раз, телеграфирует Стрельникову. Теперь, когда период неизвестности остался позади, а в поезде появились немецкоязычные попутчики, он смотрит на все более позитивно: «Теперь я, наконец, поверил, что приеду в Ленинград». Однако впечатления от путешествия самые разные. Небольшие города, видимо, показались грязными и бедными, а равнинные пейзажи Польши и Белоруссии слишком скучными для жителя Альп. «В Витебске, например, где была двухчасовая стоянка, я осмотрел город (величиной с Филлах), страну и людей. Тебе было бы интересно. “Интересно”, сказал я; ибо понравиться это не может. И пейзаж тоже, который уже много дней (не часов) начиная с Польши (Дзедзич [1/2 часа от Бялы]) представляет громадную необозримую равнину, с очень редкими лесами, время от времени т. н. город в духе садовых участков в Мауэре[63]. Много болот - - - - -, население самое бедное и грязное в мире». В конце письма Берг делает странную для атеистической страны приписку: «послезавтра в воскресенье в России начинается Пасха». Возможно, об этом ему сообщили немецкоговорящие попутчики. Они же, видимо, перевели Бергу и газетное сообщение: «В Витебске я только что прочитал, что меня ждали в Ленинграде уже сегодня утром».

Письмо дописывается уже перед самым прибытием, утром в субботу. Наибольшее впечатление производят на Берга белые ночи (об этом он еще не раз напишет впоследствии): «И эта ночь прошла очень хорошо, я проспал добрых 8 часов. Немного мешал дневной свет, поскольку сейчас белые ночи, т. е.: ночью на полчаса становится так, как у нас вечером в сумерках, затем вновь светло как днем». Подъезжая к Ленинграду, Берг узнает из газеты о переносе премьеры: «Премьера лишь в понедельник, 13/6, генеральная репетиция 12/6 (в воскресенье днем, в 12), а сегодня закрытое исполнение рабочего ферейна (т. е. и здесь 1 или 2 репетиции, что благоприятно!!). Большие статьи в сегодняшней газете»[64]. На этом подробные отчеты прекращаются. Из Ленинграда он отправляет лишь открытки и телеграммы. По прибытии, из гостиницы «Европа» Берг посылает телеграмму Хелене: «воскресенье генеральная репетиция понедельник премьера»[65].

62 Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg. S. 468–469.
63 Мауэр (Mauer) — один из окраинных районов Вены.
64 Возможно, в руки Берга попала Красная газета от 11 июня, где помещена статья «Воццек», подписанная инициалами Б. М., и театральные новости, откуда он и почерпнул информацию о переносе.
65 Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg. S. 469.

Итак, путешествие, продолжавшееся 66 часов, благополучно окончилось. Берг пробыл в Ленинграде с 11-го по 16 июня. Пребывание его сложно реконструировать в деталях, поскольку свидетельства о нем весьма скупы. Однако кое-что по крупицам можно восстановить.

Среди встречавших Берга на ленинградском вокзале, несомненно, был Н. Стрельников, который сразу же стал берговским Вергилием благодаря хорошему знанию немецкого языка (он имел немецкие корни) и общительному характеру (илл. 2). Как свидетельствует его сын, Берг даже отказался от услуг официальной переводчицы и попросил Стрельникова везде сопровождать его[66].

Илл. 2. Альбан Берг и Николай Стрельников (Фотограф К. К. Булла, Ленинград, Невский пр., 54). ÖNB Musiksammlung. Fond 21 Berg 3416 Mus.

Вот каким увидел Берга Стрельников: «Как бы то ни было, Альбан Берг приехал к нам всё-таки гораздо более живой, экспансивный, радостный и довольный, чем он мне казался у себя в Вене. В театре он очаровал сразу всех: как никто — наверное даже не подозревая о своем даре — он умел пленять сердца редкой “деликатностью” речи, сосредоточенной серьезностью взгляда и вниманием, с которым слушал собеседника.»[67]Похожую картину рисуют мему-

66 См. *Бобрик О.* Альбан Берг и Николай Стрельников. С. 324.
67 Там же. С. 335.

ары Волкова—Шостаковича[68], где общение Берга со Стрельниковым охарактеризовано не без сарказма: «Было заранее известно, что Берг — приятный человек, о чем всем сообщил критик Николай Стрельников. Стрельников написал несметное количество оперетт и был уверен, что он — непризнанный великий оперный композитор. Могу себе представить, как он надоел Бергу в Вене, поскольку и в Ленинграде просто не отставал от него. Он притащил Берга на репетицию одной из своих оперетт и потом всем твердил, что Берг его похвалил. Действительно, Берг, как оказалось, был изысканно вежлив. Берг всем понравился; он был мил и не вел себя как приглашенная знаменитость»[69].

Что же поразило Берга в Ленинграде? Прежде всего то, что весь город, как ему казалось, жил подготовкой к премьере: «Премьера в Ленинграде — событие, о котором весь город говорит уже за несколько недель. Не так, как у нас. Когда я ехал с вокзала на свою квартиру, я просто испугался, когда на каждом углу дома, каждой афишной стене и столбе видел написанное гигантскими буквами мое имя и название моего сочинения. Вскоре я узнал, что в Ленинграде премьера — событие, отнюдь не предназначенное для нескольких избранных, от мнения которых зависит, возникнет ли интерес у широкой аудитории после премьеры. Эта дальновидная установка большого города поначалу кажется чем-то гнетущим для того, кто к этому не привык»[70].

До премьеры Берг едва ли мог думать о чем-то кроме «Воццека». О посещении им закрытого прогона после заседания Ленсовета вечером 11-го (так значилось в анонсе «Красной газеты») нет никаких свидетельств. Документировано присутствие Берга на закрытых репетициях, а также на публичной генеральной.

«Я приехал незадолго до генеральной репетиции, которая была публичной, — читаем далее в венском интервью — и мой план состоял в том, чтобы послушать исполнение из партера строго инкогнито. Но вскоре он провалился.

Прежде чем поднялся занавес, режиссер вышел к рампе и объявил о моем присутствии. За этими словами последовала такая овация, что мне не оставалось ничего другого, как подняться со своего

68 Несмотря на то, что подлинность мемуаров Шостаковича в современном музыковедении оспаривается, мы сочли возможным привлечь их как один из имеющихся в нашем распоряжении документов о рецепции Берга в России.

69 *Волков С.* Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича. Обратный перевод с английского. С. 57. Режим доступа: http://testimony-rus.narod.ru/. Дата обращения: 30.12.2017.

70 Gespräch mit Alban Berg. Eindruck von einer „Wozzeck"-Aufführung in Leningrad // Neues Wiener Journal 23.Juni 1927. S. 6. Афишу спектакля найти не удалось, но облик ее передает, очевидно, обложка журнала «Рабочий и театр». 1927. № 25.

места и поблагодарить, поскольку говорящий обозначил область, где я находился»[71].

12.06 Берг телеграфировал жене: «Бурные овации после открытой генеральной репетиции исполнение сильное театрально»[72]. Генеральная репетиция действительно стала событием. Свидетельство экстраординарного интереса к ней — альбом ленинградского оперного режиссера Владимира Данскера с записями директора Ленинградской консерватории композитора А. Глазунова, Владимира Дешевова и самого Альбана Берга[73].

Несколько любопытных свидетельств сохранилось и о закрытых репетициях.

«Памятны репетиции завершающего этапа постановочной работы над "Воццеком". В середине пустого затемненного зала за столиком, тускло освещенным крошечной электролампочкой с абажуром-щитком, сидели Радлов, Асафьев, Левин и немного поодаль — бледный, застенчивый на вид, с мягкой прядью темных волос, ниспадавшей на лоб, и меланхолическим взором — автор оперы Альбан Берг, а рядом с ним Николай Михайлович Стрельников. <…>

Радлов время от времени прерывал действие, уточнял мизансцены, переходя на сцену по мосткам, переброшенным через оркестровую "яму". Левин по телефону регулировал эффекты освещения, игравшие действенную роль в экспрессионистски накаленной постановке. У Дранишникова было сделано все. Остановок не требовалось. Он музицировал непринужденно и вел за собой солистов и оркестр, как бы взяв на себя все трудности партитуры, и освободив от них остальных исполнителей»[74].

Заслуживает внимания и история с берговским дирижированием, описанная С. Левиком[75]. Она тем более удивительна, что Берг за всю свою жизнь никогда не брал в руки дирижерскую палочку и, конечно, не обладал необходимыми навыками.

«Однажды Берг захотел хоть раз сам продирижировать своей оперой. На репетиции Дранишников понял, что он, как большинство композиторов, вообще не умеет дирижировать. Чтобы его не обидеть, Дранишников пошел в суфлерскую будку и оттуда командовал

71 Gespräch mit Alban Berg.

72 Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg. S. 469.

73 См. об этом: *Барсова И.* «…Нигде лучше не приняли моего "Воццека", чем в Ленинграде». С. 247.

74 *Богданов-Березовский В.* Дороги искусства. Кн. 1: 1903–1945. Л.: Музыка, 1971. С. 84.

75 См. о ней также в: *Волков С.* Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича. С. 58.

сценой, — иначе случилось бы не одно недоразумение»[76]. Остается вопрос, что же заставило Берга предпринять подобную авантюру.

Как свидетельствуют мемуары Шостаковича, «премьера "Воццека" прошла блестяще. Присутствие композитора усиливало волнение»[77]. Композитор, напуганный телеграммой Хелены о бомбе в театре, сидел рядом со Стрельниковым[78]. Не случилось и очередного скандала, которого Берг очень опасался после событий в Праге.

Берг, по-видимому, был доволен исполнением[79]. Обладая тактом и дипломатичностью, он вообще не имел обыкновения критиковать сразу. После премьеры состоялся торжественный ужин в квартире композитора Ю. Шапорина[80], о котором вспоминает музыковед М. Друскин:

«…Альбана Берга [я] сопровождал по окончании спектакля "Воццек" вместе с умно-язвительным критиком и небесталанным композитором Н. М. Стрельниковым на Канонерскую, 5, где жил Юрий Александрович. Немецкой речью я владел плохо, Николай же Михайлович говорил без умолку, Берг, высокий, красивый, похожий лицом то ли на Александра Блока, то ли на Оскара Уайльда, отмалчивался. И за пиршественным столом он ограничился всего несколькими малозначащими фразами (запомнился лишь тост, провозглашенный им в честь Георга Бюхнера — автора драмы "Войцек"), хотя спектаклем, видимо, остался доволен»[81]. Об этом же в «Свидетельстве»: «После премьеры Шапорин устроил прием в его честь, Берг говорил мало, главным образом хвалил постановку и особенно певцов. Я сидел и не говорил ни слова, отчасти потому, что был молод, а главным образом потому, что мой немецкий не очень хорош»[82].

76 *Левик С.* Четверть века в опере. М.: Искусство, 1970. С. 311.

77 *Волков С.* Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича. С. 58. Здесь, однако, упоминается о якобы «холодном приеме», вызванном тем, что исполнительница роли Мари Павловская вынуждена была петь с ангиной, что грозило потерей голоса.

78 В некрологе Стрельникова читаем: «В день премьеры получил он от своей жены телеграмму, которую не без смущения протянул мне. Я прочел в телеграмме: "Поздравляю премьерой. Береги себя. Избегай зрительного зала". В ответ на супружеское предостережение я дал перепуганному Бергу слово сесть в партере рядом с ним». Цит. по: *Бобрик О.* Альбан Берг и Николай Стрельников. С. 334–335.

79 Приведем список исполнителей 13 июня (см. программку спектакля в: *Vogelsang K.* Dokumentation zur Oper „Wozzeck". S. 37): Воццек — М. Бочаров (на генеральной репетиции — Г. Серебровский), Мари — В. Павловская, Тамбурмажор — Н. Куклин, Андрес — П.Засецкий, Капитан — Л. Нежданов, Доктор — Г. Боссэ, 1 подмастерье — А. Белянин, 2 подмастерье — С. Торгуд, Юродивый — В. Тихий, Маргрет — Е. Радзиловская, Солдат — И. Алексеев.

80 Примечательно, что именно Шапорин 20 лет спустя после премьеры в свете борьбы с формализмом в советской музыке упоминает о тлетворном влиянии западных опер, в том числе и «Воццека». См.: *Тарнопольский В.* Воццек и мы. История одного «Воццека» // Альбан Берг. Воццек. Буклет. Большой театр, 24 ноября 2009 года. С. 74.

81 *Друскин М.* Исследования. Воспоминания. Л.; М.: Советский композитор, 1977. С. 211.

Благодарность коллективу театра Берг выразил не только устно. В архиве сохранились наброски благодарственных надписей оркестру[83], Радлову[84] и Дранишникову[85], возможно, они были перенесены на фотографии Берга, подаренные исполнителям (илл. 3)[86]. Несомненно, Берг поблагодарил и певцов. В свою очередь, на память о премьере ему был подарен «воццековский» экземпляр ежеквартальника «Новая музыка», подписанный членами АСМ (илл. 4) [87].

О впечатлениях Берга о спектакле мы узнаем из телеграмм и открыток, посланных после премьеры. Прежде всего, он спешит упокоить Хелену: «ни малейшего повода к беспокойству большой

82 *Волков С.* Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича. С. 59.

83 „Dem Orchester der großen Oper in Leningrad zur freundlichen Erinnerung an den 13. Juni 1927 — und an Alban Berg dem die menschliche und künstlerische Art, in der Sie alle meine Herren, ihm und dem »Wozzeck« entgegengekommen sind, unvergeßlich sein wird" («Оркестру Большой оперы в Ленинграде на добрую память о 13 июня 1927 — и об Альбане Берге, для которого незабываемо то человеческое и художественное участие, с которым вы, уважаемые господа, отнеслись к нему и его "Воццеку"»).

84 „Mein lieber Herr Sergej Radlow lassen Sie sich für die künstlerische Art und Eigenart, in der Sie meinen »Wozzeck« insceniert haben und dafür, wie Sie ihm eine in jedem Moment belebte und einfallsreiche Regie zuteil werden ließen, von Herzen danken" («Мой дорогой г-н Сергей Радлов, позвольте сердечно поблагодарить Вас за ту художественную манеру и своеобразие, с которым Вы инсценировали моего "Воццека", и за то, что Вы смогли всякий момент сопроводить живой и изобретательной режиссурой»).

85 „W. Dranischnikoff mit aufrichtigem und innigen Dank für seine wahrhaft mutige Tat der russischen Erstaufführung des »Wozzeck« und mit dem Ausdruck der freudigsten Überraschung über die durchwegs überzeugende u schwungvolle Art seiner musikalischen Interpretation" (В. Дранишникову с искренней и сердечной благодарностью за его истинное мужество в осуществлении русской премьеры "Воццека" и с выражением радостного удивления абсолютно убедительной и порывистой манерой его музыкальной интерпретации»).

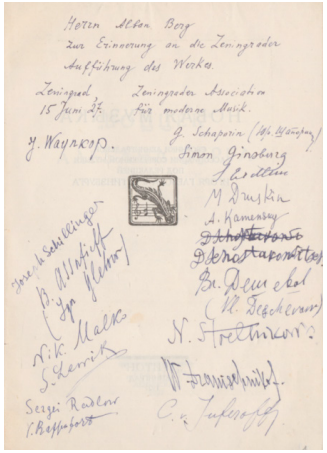
86 Надписи опубликованы в: *Knaus H.* Alban Berg. Handschriftliche Briefe, Briefentwürfe und Notizen. S. 58. В Архиве Берга в Австрийской национальной библиотеке помимо групповой фотографии со Стрельниковым (илл. 2) хранится еще несколько фотопортретов Берга, сделанных во время пребывания в Ленинграде (F21 Berg 3360, 3362, 3363).

87 Надпись на форзаце: „Herrn Alban Berg zur Erinnerung an die Leningrader Aufführung des Werkes. Leningrad, 15 Juni 27. Leningrader Association für moderne Musik. G. Schaporin (Юр. Шапорин), J. Waynkop, Simon Ginsburg, J. Eidlin, M. Druskin, A. Kamensky, D. Schostakowitsch, Вл. Дешевов (Vl. Deschewow), N. Strelnikov, W. Dranischnikof, C. v. Juferoff, Joseph Schillinger, B. Assafieff (Igor Glebow), Nik. Malko, S. Lewik, Sergei Radlow, J. Rappaport» («Г-ну Альбану Бергу на память о Ленинградском исполнении сочинения. Ленинград, 15 июня 27. Ленинградская ассоциация современной музыки. Юр. Шапорин, Ю. Вайнкоп, Семен Гинзбург, Ю. Эйдлин, А. Каменский, Д. Шостакович, Вл. Дешевов, Н. Стрельников, В. Дранишников, К. фон Юферов, Иосиф Шиллингер, Б. Асафьев (Игорь Глебов), Ник. Малько, С. Левик, Сергей Радлов, Й. Раппопорт»). ÖNB MS F 21 Berg 3158.

Илл. 3. Альбан Берг в кресле (Фотограф К. К. Булла, Ленинград, Невский пр., 54). ÖNB Musiksammlung. Fond 21 Berg 3360 Mus.

бурный успех»[88]. Кроме того, пишет открытки друзьям и коллегам — А. Веберну[89], Й. Польнауэру[90], Э. Клайберу[91], Х. Апостелю[92], В. Райнхардту[93], Т. Адорно[94] и З. Моргенштерну[95].

«Всё — по меньшей мере внешне — прошло хорошо», — признается он Веберну довольно сдержанно, отмечая одновременно: «сильнейшее впечатление от этого города — т. н. “белые ночи” <…> И в остальном большое впечатление от этой гигантской страны» (илл. 5). Клайберу он пишет в более восторженном тоне: «Вот и здесь исполнен “Воццек” под знаком большой успешной сенсации. Это было прекрасно…», хотя при этом отдает ему должное как первому исполнителю сочинения. Менее близкого Польнауэра он приветствует «из Ленинграда, где мне и “Воццеку” было очень хорошо». В открытке Адорно он упоминает постановку «в абсолютно экспрессионистской конструктивной режиссуре». Больше всего Бергу хотелось бы сказать Моргенштерну — литератору и близкому другу: «о великолепной России, о Польше, о здешнем театре. Здесь и Станиславский[96]; он был в большом восторге от “Воццека”».



Илл. 4. Форзац сборника «Новая музыка» Вып. 4, 1927, с автографами членов АСМ (ÖNB MS F 21 Berg 3158)

88 Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg. S. 470.
89 Wienbibliothek im Rathaus, HS I.N. 185.668.
90 Wienbibliothek im Rathaus, HS I.N. 184.053.
91 Alban Berg — Erich Kleiber: Briefe der Freundschaft. Wien: Seifert, 2013. S. 60
92 ÖNB Musiksammlung. F10. Apostel. 15/1-63.
93 *Sulzer P.* Zehn Komponisten um Werner Reinhart: ein Ausschnitt aus dem Wirkungskreis des Musikkollegiums Winterthur 1920–1950. Bd. 3. Briefwechsel. Winterthur, 1983. S. 154.
94 Adorno Theodor W. — Berg Alban. Briefwechsel 1925–1935. S. 151.
95 *Morgenstern S.* Alban Berg und seine Idole. S. 182.
96 Константин Сергеевич Станиславский (1863–1938) — русский театральный режиссер, актер и педагог, реформатор театра.

Илл. 5. Открытка Берга А. Веберну от 14.6.1927 (Wienbibliothek im Rathaus, HS I.N.185.688)

По-видимому, в день премьеры Берг дает интервью «Красной газете»[97]. Несмотря на явно упрощенное воспроизведение сказанного им, оно содержит много интересной информации.

«Центр современной музыкальной культуры — говорит приехавший в Ленинград австрийский композитор Альбан Берг — несомненно

97 У Альбана Берг // Красная газета. Вечерний выпуск. Вторник 14 июня. № 157 (1475).

сосредоточен в Берлине; здесь не только культивируют классиков, но и поощряют новые начинания, что нельзя сказать о Вене. Там новая музыка нередко преследуется и о пропаганде ее нет и речи. Бываешь рад, если тебя оставляют в покое и не мешают работать. Левых композиторов на Западе я делю на две группы: с одной стороны, Кшенек, Хиндемит, для которых музыка — всего лишь игра музыкальных форм, отрицается всякое эмоциональное содержание. К иной группе причисляю Шёнберга и себя, в своем творчестве мы исходим из классики, но вкладываем в классику новое содержание.

<…> Если постановка “Воццека” в Берлине была довольно реалистична и артисты, за исключением Шютцендорфа, — превосходного Воццека, не отходили от старого оперного шаблона, то можно лишь поражаться новизне сценического оформления оперы на вашей академической сцене.

Поражает не только новизна обстановки, никак, в данном случае, не противоречащая музыке, но и небывалая для западной оперы сыгранность ансамбля. Такой разработки массовых сцен опера Запада не знает. Некоторые возражения могут вызвать перемены картин при открытом занавесе, что отвлекает зрителя от слушания музыки между картинами.

В целом же, ленинградская сценическая постановка “Воццека” далеко впереди постановок этой оперы на Западе».

Берг останавливается на актуальном вплоть до конца 1920-х годов сравнении консервативной Вены и прогрессивного Берлина, а также противопоставляет неоклассицистов школе Шёнберга, подчеркивая связь именно последней с классическими традициями. Видимо, Берг не лукавил, говоря о преимуществе ленинградской постановки перед западными: новая музыка сопровождалась и новой режиссурой.

Об этом же свидетельствует и высказывание Берга, опубликованное Ю. Вайнкопом[98].

«Ленинградская постановка “Войцека” доставила мне глубокое удовлетворение. Я ехал сюда не без боязни за свое детище, зная, что это — труднейшая в мире опера и для исполнителей и для восприятия. Однако то, что я услышал и увидел, не только успокоило меня, но превзошло все мои ожидания. Оркестр превосходно справился со своей задачей, постановщик и художник нашли крайне интересное сочетание конструктивной постановки с романтическими элементами экспрессионизма, а певцы меня совсем поразили. У нас нет таких голосов. Особенно сильное впечатление на меня произвела Павловская, большой художник, чудесная певица и замечательная

98 Альбан Берг о «Воццеке».Рабочий и театр. № 25. 1927. С.8.

артистка[99]. Хорошо звучит русская речь, гибкая и певучая, как итальянский язык. Я поражен и культурностью исполнителей и высотой театральной культуры».

Противостояние школы Шёнберга и неоклассицизма в этом интервью сглажено: «Я с печалью узнал о том, что у вас мало исполняются вещи Шёнберга. Это самый замечательный композитор современности и наиболее органичный из так наз. “новых” композиторов. Кроме Шёнберга я считаю наиболее ярким композитором Германии Гиндемита. Все мы многим обязаны русской музыке, в том числе Скрябину (особенно группа Шёнберга), что, кажется, у **вас** осталось неотмеченным. Особенно сильно влияние Скрябина на небольших композиторов. Молодое поколение — целиком под влиянием Стравинского. Шёнберг и Стравинский — гегемоны музыкального мира».

Чрезвычайно любопытно заявление о влиянии Скрябина[100] — композитора, который не так часто упоминается в нововенском дискурсе, поэтому достоверность его вызывает сомнение[101].

Третье интервью с Бергом было опубликовано М. Друскиным[102]. В отличие он вышеприведенного, здесь полностью отрицается взаимодействие русской и немецкой музыки.

«В то время, как русская музыка оказала глубокое влияние на новейшее течение французской музыки, германская музыка стояла от нее совершенно особняком. В частности, являясь представителем школы Шёнберга, я должен сказать, что новейшие германские течения образовались вне всякой зависимости от русского воздействия. И если в некоторых наших основных предпосылках (атональность, гетерафония [sic!] и т. д.) мы сошлись с достижениями творцов русской музыкальной мысли, то в этом мы видим утешительные для себя доказательства того, что будущее принадлежит новым путям искусства и звуков».

99 Исполнительница партии Мари Валентина Константиновна Павловская (1884–1947) получила известность как первая в СССР исполнительница «Саломеи» Р. Штрауса.

100 Известно, что сочинения Скрябина исполнялись в концертах шёнберговского Общества закрытых музыкальных исполнений (1918–1921) и были знакомы Бергу.

101 В связи с этим приведем ироничное замечание в «Мемуарах» Шостаковича-Волкова: «Но Берг оставил по себе две легенды. Источником первой был один критик, горячий поклонник Скрябина. Берг якобы сказал ему, что как композитор он всем обязан Скрябину. Другая легенда пошла от критика, которого Скрябин мало трогал. Берг якобы сказал ему, что никогда не слышал ни единой ноты Скрябина»: *Волков С.* Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича. С. 60. За вторым критиком определенно скрывается М. Друскин.

102 У Альбана Берга // Рабис, 1927. № 25 (67). С. 11.

Положительно оценивая ленинградскую постановку, Берг выражает «изумление <…> количеством первоклассных певцов <…> даже на второстепенных амплуа», отмечает «их актерское мастерство, вполне самобытное и прекрасно сработанное режиссером», «чуткое и темпераментное» руководство оркестром, в особенности же «внешнее сценическое оформление художника Левина», которое не вполне соответствовало его представлениям, но отличалось большим остроумием и своеобразием (сцена в казарме и в кабачке названы как наиболее удачные). Берг имел возможность знакомства с творчеством композиторской молодежи на послепремьерном банкете, и оно поразило его «разнообразием стилей, творческих физиономий и даже жанров». Последняя фраза интервью звучит весьма оптимистично — «на свое пребывание в Ленинграде я смотрю как на “генеральную репетицию” будущего приезда».

Как известно, Берг провел в Ленинграде почти шесть дней, с 11-го по 16 июня, — по-видимому, он не решился больше на рискованный путь с пересадками и ждал прямого поезда[103]. Очевидно, он побывал в Ленинградском академическом малом оперном театре (МАЛЕГОТ), где посмотрел оперу Э. Кшенека «Прыжок через тень»[104], а также репетицию оперетты Н. Стрельникова «Черный амулет» («Лоло»)[105]. Этот театр был настоящим форпостом экспериментаторства, и Берг, таким образом, мог познакомиться с другими образцами современной режиссуры[106]. «Я был здесь на “Прыжке через тень”, — отмечает композитор в интервью Вайнкопу. — Если сценическое воплощение этой оперы не во всем совпадает с требованиями музыки, то все же мастерство постановки прямо потрясающее»[107].

Более или менее детальные отзывы о премьере в письмах друзьям уже по возвращении Берга в Вену отсутствуют — с кем-то Берг виделся лично, кому-то не считал нужным писать подробно. Неподдельный интерес известие о премьере и о дальнейших перспективах сочинения в России вызвало лишь у Моргенштерна, который ответил на посланную из Ленинграда послепремьерную открытку: «…я ужасно рад Вашему успеху в Ленинграде. …То, что “Воццека” поставят в Москве, — большое дело, и Вам нужно радоваться этому!!»[108].

103 Телеграмма жене от 14.06: «Прямой поезд возможен лишь в четверг утром прибываю суббота первая половина» (Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg. S. 470).

104 В период пребывания Берга спектакли проходили 12 и 13 июня.

105 См. об этом в некрологе Стрельникова.

106 О театре см: *Учитель К.* Ленинградский малый оперный театр (1927–1948): организация и творчество. Дисс… кандидата искусствоведения. СПб., 2005.

107 Альбан Берг о «Воццеке». Рабочий и театр. № 25. 1927. С. 8.

108 25.06.27. *Morgenstern S.* Alban Berg und seine Idole. S. 183.

Его восторг побудил Берга сообщить некоторые подробности поездки: «Многое мне хотелось бы рассказать Вам о Ленинграде. Но с чего начать? Дома я мог бы показать Вам в большом количестве декорации, которые быстрее дадут Вам представление об экспрессионистской и конструктивистской инсценировке, чем я мог бы сделать это здесь письменно. К сожалению, то бесконечно многое, что написано о сочинении и исполнении, на русском языке, следовательно, абсолютно невозможно прочитать. Могу сказать лишь Вам, что я имел без исключения лишь блестящие рецензии (и со стороны московских критиков), и вообще меня чествовали так, как еще никогда в моей жизни: исполнение "Воццека" действительно было сенсацией для Петербурга, но не политической, а чисто художественной. Вообще меня очень удивило то, как мало политического — и к тому же в такое критическое время — там можно почувствовать. Если я скажу Вам кроме того, что я получил очень сильное впечатление от страны и великолепного (хотя и запущенного) города и населения, что путешествие (примерно 120 часов) в чудесных русских вагонах (где каждый человек может лежать!) — это отдых, то Вы поймете, насколько я жалею, что пережил все это без моей жены»[109].

Можно представить, что далекий от политики Берг, хотя и написавший «оперу социального сострадания», был несказанно обрадован неполитическим восприятием «Воццека» как сенсации «чисто художественной». Вероятно, он очень опасался, что его сочинение могут сделать разменной картой в идеологической борьбе.

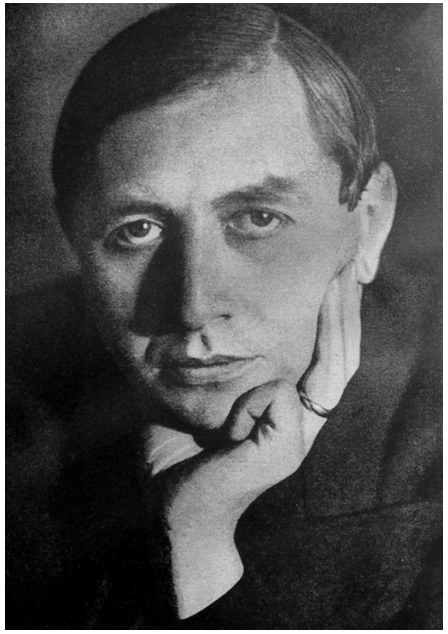
Некоторые подробности премьеры проясняет и уже цитировавшееся интервью Neues Wiener Journal:

«Об исполнении я могу сказать только хорошее. Сценически не экономили ни сил, ни средств, чтобы все в целом оказалось на высоком уровне. Мне не нужно подчеркивать, что речь шла о стилистической инсценировке, в России это само собой разумеющееся. Каждая оперетта, каждая пьеса там ставится таким образом, что значительно отличается от принятой в нашем театре точки зрения. Русская публика уже привыкла к тому, что любая традиционная инсценировка рассматривается как нечто особенное. Музыкально всё было подготовлено образцово. Предварительные репетиции продолжались полгода. Вся опера в целом имела двойной состав, причем абсолютно равноценный. Во всяком случае примечательно, что второй состав в Ленинграде не рассматривался как состав второго ранга, но в правилах театра представлять каждую роль в каждой опере двумя равноценными певцами. Позволю себе с удовлетворением сообщить о том,

109 3.07.27. *Morgenstern S.* Alban Berg und seine Idole. S. 186.

что я имел успех и получил исключительно хорошие отзывы. Дни в Ленинграде стали для меня крайне интересным художественным событием, которое оказалось столь сильным, что я был далек о мысли заняться другими вещами, которые так интересны за границей!»[110].

Вновь, как и в письме Моргенштерну, Берг отмечает «стилистическую режиссуру», весьма далекую от традиций европейских оперных театров. Необычным для него оказался и равноценный двойной состав исполнителей (один, напомним, пел на генеральной репетиции, другой — на премьере)[111].



Илл. 6. Сергей Радлов. *http://www.peoples.ru/art/theatre/producer/radlov/*

Обратимся к участникам премьеры. В их числе в первую очередь должен быть назван Сергей Эрнестович Радлов (1892–1958) — самый левый из режиссеров, воспитанник школы Мейерхольда, стоявший у истоков новаторства на сцене ГАТОБа (илл. 6). Он ставил «Дальний звон», «Любовь к трем апельсинам», «Бориса Годунова», «Кавалера

110 Gespräch mit Alban Berg. Eindruck von einer „Wozzeck"-Aufführung in Leningrad. S. 6.

111 Это обстоятельство заставляет усомниться в правдивости истории о выступлении на премьере больной исполнительницы Мари Павловской, приведенной в «Свидетельстве»: *Волков С.* Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича. С. 58.

розы». Обращаясь к «Воццеку», Радлов уже имел опыт постановки экспрессионистских драм[112], поэтому спектакль вобрал в себя многое из находок экспрессионистского театра. Радлов «поставил перед собой задачу создать камерный спектакль, в котором всё должно быть сосредоточено на раскрытии социальной и психологической драмы немногих героев»[113]. Действие развертывалось «на небольшой установке, смонтированной на подвижном планшете»[114], — здесь сказалось влияние системы выездных фурок в «Ревизоре» Мейерхольда. Режиссера отличала мастерская постановка массовых сцен, изобретательность в области света. Он стремился к синтезу нового рода, названному им музыкальной трагедией, к новому типу музыкального спектакля, где главным оказывался театр как таковой[115].

По возвращении в Вену Берг направил в ГАТОБ специальный клавир с пометками для режиссера и дирижера. В прилагаемом письме Радлову (16.08.1927) Берг обращает внимание на точность смены сцен и синхронизации ее с музыкой:

«Временной ход этих различных стадий:

“занавес падает- - - - / перемена занавес поднимается- - - - / “уточнен в клавире, его следует точно соотнести с музыкой и при этом различать процесс, обозначенный занавесом, который указывает время, в которое исчезает или появляется декорация, и т. н. перемену, где и осуществляется перемена. Во время “занавес падает- - - - “закончившаяся сцена еще продолжает существование и исчезает (медленно или быстро, как указано), и лишь при “занавес поднимается- - - “начинается новая сцена, а именно, в момент знака “занавес”, чтобы соответственно черточкам развернуться быстрее или медленнее; в конце черточек наступает момент, когда декорация появляется в полном объеме (и освещении)»[116].

Местонахождение упомянутого в письме клавира неизвестно[117].

Главный дирижер Мариинского театра Владимир Александрович Дранишников (1893–1939) совместно с С. Радловым подготовил

112 В СССР в те годы имелось достаточное представление об экспрессионистской драматургии: приезжал Э. Толлер, широко ставились пьесы В. Хазенклевера.

113 *Гозенпуд А.* Русский советский оперный театр (1917–1941).Очерк истории. Л.: Музгиз, 1963. Цит. по: *Золотницкий Д.* Сергей Радлов. Режиссура судьбы. С. 96.

114 Там же.

115 Интересен негативный отзыв о Радлове С. Левика, который упрекает режиссера в незнании и игнорировании музыки (*Левик С.* Четверть века в опере. С. 334–335)

116 *Knaus H., Leibnitz, Th.* (Hrsg.). Alban Berg. Maschinenschriftliche und handschriftliche Briefe, Briefentwürfe, Skizzen und Notizen: Aus den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Noetzel, 2005. S. 155.

117 В архиве Берга сохранилась и новогодняя радиограмма Радлова (31.12.1927, ÖNB MS F21 Berg 1218), где он желает композитору „Glück, Gesundheit, Kräfte zum neuen genialen Schaffen“ («Счастья, здоровья, сил для новых гениальных творений»).

61
62

несколько спектаклей, в том числе «Дальний звон» и «Воццек» (илл. 7). Как свидетельствует В. Богданов-Березовский, «это был типичный представитель первого поколения советских музыкантов, устремленный к преобразованиям, инициативный, полный огромного жизнелюбия и кипучей энергии…», которого «живо интересовало все новое, что появлялось в области композиции». Одаренный дирижер, он «умел извлекать максимум выразительности при минимуме затрат на репетиционную работу», был известен исключительной способностью читать с листа неизвестные ему современные произведения. Практикуемая им коллегиальность в репетиционной работе (сближение с режиссером и художником, концертмейстерами и хормейстерами) стала прообразом творческих постановочных групп, работавших в театрах того времени. Увлеченность была главной движущей силой в его работе, она становилась предпосылкой наивысших достижений. «Он мог выходить из репетиционного графика и, увлекая за собою коллектив, заставлять и других забывать о расписании. Мог многократно повторять какой-нибудь эпизод, период, даже двутакт, и совсем не ради зубрежки или придирчивого отсчета метрономических обозначений, а наслаждаясь музыкой — гармонией, инструментовкой, мелодическими оборотами и вовлекая каждого оркестранта и хориста в процесс “эстетической дегустации”». Партитура «Воццека» представляла огромную сложность для всех исполнителей, даже тех, кто имел опыт исполнения современной оперы[118], однако Дранишников «быстро преодолел “барьер” недоверия, открыв исполнителям секрет микродинамики и микроагогики <…> Он научил их достигать экспрессивности в произнесении одной ноты, интерпретировать паузы, обыгрывая их драматургическую функцию, добиваться напевности в мельчайшей клетке речитации, выразительности в необычных тембровых сочетаниях. Постепенно из мельчайших “ячеек выразительности” прочерчивались крупные линии *crescendi, diminuendi, accelerandi* и *ritardandi,* возникали большие драматические и трагедийные нарастания»[119]. «Все его дирижирование было “против течения”, — отмечает Асафьев, — против узко схоластического профессионального педантизма»[120].

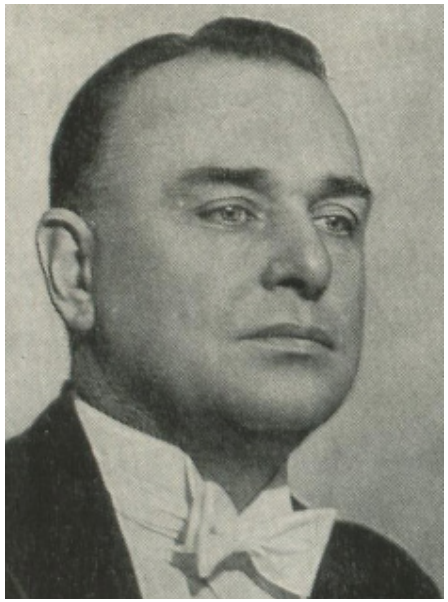
Берг высоко оценил работу дирижера, признаваясь, что «такого исполнения своего “Воццека” он еще не слышал, и приписывал успех в первую очередь Дранишникову»[121].

118 См. упомянутую статью «Уроки на дому».

119 *Богданов-Березовский В.* Дороги искусства. С. 80–84.

120 Цит.по: *Григорьев Л., Платек Я.* Современные дирижеры. Москва: Сов. композитор, 1969. С. 91.

121 *Левик С.* Четверть века в опере. С. 311.



Илл. 7. Владимир Дранишников
http://www.gergiev.ru/conductors04.html

По возвращении Берг посылает Дранишникову письмо (15.08.1927) вместе с упомянутым клавиром[122]. Он просит обратить внимание на «некоторые модификации темпов», указывает те места, где требуется «приглушить оркестр», а также использовать динамику пиано у певцов и чтецов: «многое в мелодраматических частях инструментовано настолько прозрачно, что слышно каждое слово — даже произнесенное тихо». Все эти пожелания и уточнения имеют единственную цель — «чтобы и для неподготовленной публики господствовала абсолютная музыкальная ясность».

В сентябре того же года Дранишников ответил на письмо Берга[123]. Он заверил его, что все пожелания будут учтены при возобновлении «Воццека» осенью и «что многое будет еще более оттенено, чем на премьере, когда я, как обычно в таких случаях, вынужден был бороться с нервозностью и премьерной лихорадкой».

В следующий раз Берг обращается к Дранишникову в марте 1929 года (письмо не сохранилось), чтобы сообщить о четвертой премьере «Воццека» в Ольденбурге, на что Дранишников отвечает,

122 *Knaus H., Leibnitz Th.* (Hrsg.). Alban Berg. Maschinenschriftliche und handschriftliche Briefe, Briefentwürfe, Skizzen und Notizen. S. 36--37.
123 11.09.1927. ÖNB MS F 21 Berg 671/1.

что «исключительно рад слышать, что Ваше сочинение “Воццек” идет уже на четвертой сцене»[124].

Нельзя не отметить и исполнителя заглавной партии оперы. Творческий путь Михаила Васильевича Бочарова (1872–1936) начался еще в XIX столетии и завершился в 62-летнем возрасте, репертуар певца насчитывал 93 партии. Пройдя школу бельканто у знаменитого итальянского педагога Камилло Эверарди, он впоследствии ярко проявил себя не только в классическом, но и в современном репертуаре. Роль Воццека стала одной из лучших[125]. С. Левик писал: «Короткая шея этого певца, некоторая приземистость и небольшая хромота, мало выразительное от природы лицо, которому он искусно придавал какое-то отупление, очень помогали артисту в создании образа загнанного и запуганного придурковатого человека»[126]. В его трактовке поражало многообразие и быстрая смена душевных состояний героя: «то полная апатия, то вспышки животного чувства самосохранения, то страх, то ненависть»[127].

Оформление спектакля было поручено Моисею Зеликовичу Левину (1895–1946), в те годы работавшему в театрах Москвы и Ленинграда. Тема «Воццека» была необычайно близка ему, пережившему ужасы первой мировой и гражданской войны. Его работы отмечены трагическим гротеском, в котором соединились культурные традиции евреев Восточной Европы и искания экспрессионизма[128]. В «Воццеке» он создает «трагический образ одиночества, неприкаянности человеческого существования»[129], используя изображение сдвинутой в пространстве действительности, соединяя прямую и обратную перспективу, наделяя символическим масштабом бытия примитив повседневной реальности (илл. 8). «…Из глубины убранной мягкими вертикальными складками одежды сцены выезжали фурки, заряженные лаконичными экспрессивными декорациями, на них крупным планом подавались сцены: комната Марии, кабачок, кабинет доктора»[130]. Пространство сцены тяготело к камерности. «Луч прожектора выхватывал сцену — пятачок, на которой развивалось действие <…> Скошенный потолок казармы подпирался двумя колоннами-столбами; вповалку, друг на друге, как сваленные мешки, спали солдаты; резкие тени от шевелящихся фигур отбрасывались

124 1.04.1929. ÖNB MS F 21 Berg 671/2.
125 См. о нем также: *Асафьев Б.* «Воццек» // Асафьев Б. Об опере. Л.: Музыка, 1978. С. 276.
126 *Левик С.* Четверть века в опере. С. 425.
127 Там же.
128 См. об этом: *Овэс Л.* Моисей Левин: культура «идиш» и экспрессионизм.
129 *Струтинская Е.* Искания художников театра. 203.
130 *Овэс Л.* Моисей Левин: культура «идиш» и экспрессионизм. С. 525.

на стену и потолок. Интерьеры комнаты капитана, кабачка, лачуги Марии строились также на одной-двух лаконичных деталях, передававших убогость не столько жилища, сколько духовного мира его обитателей: потолки придавливали героев, стены сжимали, мебель корежилась»[131]. Костюмы действующих лиц, напротив, были решены в гротескно-сатирическом ключе[132].

Илл. 8. Установка ко второй картине третьего действия оперы «Воццек». Художник М. Левин (ÖNB MS 1587/6)

Перевод либретто оперы, как и текстов Семи ранних песен, принадлежит известному русскому писателю Михаилу Кузмину (1875–1936, илл. 9). Он долгие годы сотрудничал с Императорскими, а затем с Академическими театрами не только как переводчик, но и как композитор и музыкальный критик[133]. Кузмин разрабатывает принципы перевода, требуя от переводчика гибкости и находчивости, поскольку «те или другие приемы должны быть выбираемы каждый

131 *Струтинская Е.* Искания художников театра. С. 203.
132 См.: *Барсова И.* «...Нигде лучше не приняли моего "Воццека", чем в Ленинграде». С. 251.
133 См. об этом: *Дмитриев П.* "Академический" Кузмин // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1995. Т. I, Вып. 3. С. 142–235.

раз заново сообразно данному случаю»[134], при этом легко соглашается на исправления. Об этом свидетельствуют сохранившиеся клавиры «Воццека», испещренные вариантами перевода текста[135].

Берг положительно отзывался о переводе либретто, отмечая красоту и мягкость звучания русского языка, однако в частной беседе с С. Левиком, которого он ошибочно принял за переводчика, высказал пожелание: «Эти простые люди <...> должны говорить несколько более грубым языком. Хотелось бы побольше согласных и шипящих звуков, особенно когда персонажи злятся. Я совсем не знаю русского языка, но ведь он, как славянский, близок, вероятно, к польскому, а там много шипа и свиста (Zischen und Pfeifen)»[136]. Пожелание это отчасти было учтено спустя 80 лет в московской постановке оперы, для которой был выполнен новый перевод[137]. Однако и перевод Кузмина подвергался переделкам. Некоторые замены, отмеченные в клавире, весьма красноречивы. Так, первоначальное «Слышь! Да ты ведь тоже душка» уступает место более грубому «Чорт! И ты бабенка, знаешь» (I/5, т. 687)[138], «мой червь гробный» заменен на выразительное «пан Гробченко», а «мой плац парад воин» на «пан Муштровальченко» (II/2, т. 176–177).

Илл. 9. Михаил Кузмин. *https://magisteria.ru/pre-war-soviet-literature/a-ahmatova-v-1920-e-i-1930-e-gg/*

134 Там же. С. 143.
135 Машинописная копия перевода либретто хранится в Театральной библиотеке Санкт-Петербурга (1а (А). Б-48/10. № 50586).
136 *Левик С.* Четверть века в опере. С. 426.
137 См. перевод Ю. Лукьяновой в: Альбан Берг. Воццек. Буклет. Большой театр, 24 ноября 2009 года. С. 96–135.
138 Ни тот, ни другой вариант не вошел в окончательный перевод русского издания. См.: Альбан Берг. Воццек. Клавир. Л.: Музыка, 1977.

Интересно, что контакты Берга и Кузмина не исчерпываются переводом текстов «Воццека» и Семи ранних песен[139]. В 1912 году их имена встретились на страницах альманаха В. Кандинского и Ф. Марка «Синий всадник» — там были опубликована песня Берга на стихи А. Момберта соч. 2 и стихотворение М. Кузмина, четвертая «газэла» из «Венка сонетов» в стихотворном переводе В. Кандинского[140]. А спустя несколько месяцев после премьеры Берг знакомится с книгой рассказов Кузмина «Зеленый соловей»[141], после чего пишет автору, не скрывая удивления: «Эти маленькие новеллы — нечто совершенно исключительное и в своем роде на высшем уровне. Я воспринимаю как большое художественное обогащение для себя, что я познакомился с ними. А теперь я рад и горд, что такой большой художник как Вы, мастер, работал над моим "Воццеком" (давая ему свой язык)»[142].

И все-таки Берг настаивал на новом переводе, в том случае, если опера будет поставлена в других театрах СССР. А такие планы были, они возникли уже в период ленинградской премьеры. Речь идет о МАЛЕГОТе, Большом театре, а также театрах Киева, Харькова и Одессы[143].

Переговоры о постановке оперы в Большом театре Берг вел уже во время пребывания в Ленинграде. Инициатива здесь принадлежала, видимо, режиссеру Иосифу Михайловичу Лапицкому (1876–1944), в то время художественному руководителю театра. Лапицкий, основатель Театра музыкальной драмы в Петербурге (1912) был смелым экспериментатором и борцом с рутиной оперного спектакля, который надлежало заменить психологически осмысленной музыкальной драмой[144]. Он практиковал вторжения в партитуру, допускал сокращения и изменения нотного текста и действия оперы.

139 Об их исполнении в Ленинграде см. далее.

140 См.: *Волков С., Флейшман Л.* Альбан Берг и Михаил Кузмин (к 50-летию со дня премьеры «Воццека») // Russian Literature Triquarterly. No. 14 (Winter 1976). Satire and Parody. P. 453.

141 Zeitgenössische Erzähler des Auslandes. Band 6. Michail Kusmin. Die Grüne Nachtigall u. a. Novellen. (Aus d. Russ. übertr. von Alexandr Eliasberg). Weimar/ Potsdam: Kiepenheuer, 1918.

142 Цит. по: *Волков С., Флейшман Л.* Альбан Берг и Михаил Кузмин. С. 452. Письмо было отправлено до 15.11.1927 по адресу Н. Стрельникова вместе с письмом ему самому. В ответном послании от 15.11.1927 Стрельников сообщает о передаче письма (ÖNB MS F 21 Berg 1422/1).

143 В письме Веберну от 10.08.1927 Берг сообщает: «"Воццек" почти наверняка принят в трех русских городах (Одесса, Киев, Харьков). Москва еще не точно». (Briefwechsel Alban Berg — Anton Webern. Typoskript. Wienbibliothek im Rathaus. Musiksammlung).

144 См: История советского театра: Очерки развития / Гл. ред. В. Е. Рафалович, ред. изд-ва Е. М. Кузнецов. Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1933. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921. С. 347–350.

Очевидно, Лапицкий просил Берга дать комментарий к социальному содержанию оперы, который помог бы ему аргументировать необходимость постановки «Воццека» в Москве. Летом Берг, перебирая материалы о «Воццеке», вспоминает о его просьбе и посылает статью А. Ландау «Музыка и социальная проблема»[145], признаваясь, что «нельзя сказать лучше, чем это делает в прилагаемой статье Алекс. Ландау. Конечно, я мог бы подписаться почти под каждым словом этого (попутно замечу:) незнакомого мне лично автора»[146].

О том, что опера «Воццек» включена в репертуарный план Большого театра, сообщает в своем письме Бергу от 28.9.27 и В. Беляев[147]. Здесь же он упоминает о своей статье в газете The Christian Science Monitor[148], посвященной двум операм — «Воццек» и «Прыжок через тень», — и показывающей Берга как наследника Мусоргского в его стремлении к оперному реализму.

К московской теме Беляев возвращается и в следующем письме Бергу от 26.10.1927[149], отмечая, что вопрос этот «пока остается нерешенным». Попутно всплывают еще два сочинения Берга, в те годы так и не прозвучавшие в России: «Лирическая сюита» (Беляев выражает надежду на то, что «венский Колиш-квартет сыграет ее в Москве, если они приедут сюда в этом сезоне») и Соната для фортепиано (он просит прислать ее для жены, пианистки А. Бушен)[150]. К письму прилагаются две критические публикации о «Воццеке», одна из которых принадлежит И. Глебову (Б. Асафьеву)[151].

Идея московской постановки сохраняет свою актуальность еще по меньшей мере в течение года. В ноябре 1928 журнал Die Musik публикует примечательную информацию о предстоящем сезоне в Большом театре (E. Braudo). Здесь читаем: «Нас ждет полное переустройство Большого академического театра. Как с технической, так и с художественной стороны должны быть предприняты решительные меры. Первой будет заниматься новатор берлинского оперного театра, о внутреннем художественном обновлении позаботится особая государственная комиссия (В. Мейерхольд, И. Таиров, Е. Браудо и Владимир Немирович-Данченко). "Повеяло свежим ветром"

145 *Landau A.* Die Musik und das soziale Problem // Musikblätter des Anbruch 1926. S. 273–276.

146 Письмо от 9.8.1927. Цит. по: *Wolkoff S.* Ein unbekannter Brief Alban Bergs // ÖMZ. 1979/11. S. 559.

147 ÖNB MS F 21 Berg 543/3.

148 *Beliaev V.* Opera and Social Theory// The Christian Science Monitor. 27.08.1927. P. 8.

149 ÖNB MS F 21 Berg 543/4.

150 Удивительно, что соната так и не была исполнена в довоенные годы. Впоследствии, в период оттепели, она нашла свою исполнительницу — Марию Юдину.

151 Не установлены.

музыкальной новой земли. Руководители государственной оперы разработали для грядущего сезона план работы, который удовлетворит самым строгим требованиям. Новейшая оперная продукция Западной Европы, а также Советской России, которой до сих пор злостно пренебрегали, должна, наконец, получить слово»[152]. В числе западных новинок упоминается и опера «Воццек».

Однако все это осталось лишь в мечтах. С. Волков говорит о сдержанном отношении к опере Берга в Москве. Здесь сыграло свою роль и соперничество двух городов, и более сильное влияние РАПМ, и противодействие Западу. Лапицкий вскоре покинул свой пост, и надежды на исполнение «Воццека» в Москве растаяли, несмотря на поддержку Луначарского[153].

Не осуществились и украинские премьеры, хотя Киев[154], Харьков и Одесса были названы далеко не случайно. Волна интереса к западной опере захватила и украинские театры. Следует упомянуть постановки «Джонни наигрывает» в Киеве (1929) и Одессе (1930) после Ленинграда и Москвы, а также единственную в Союзе постановку «Машиниста Хопкинса» М. Бранда в Харькове (1931)[155] (автора этой оперы Берг всегда воспринимал как своего конкурента).

План новой постановки «Воццека» в Малеготе на рубеже 1920–1930-х годов вынашивал Николай Васильевич Смолич (1888–1968). Это было время берговского триумфа в Европе, и Асафьев писал режиссеру: «За Вами “Воццек”. Мое пророчество сбылось: это теперь самая наипризнаннейшая опера в Европе, я рад за Берга и за людей: все-таки, это единственный композитор, не пошедший на компромисс…»[156]. Показательно, что этот план обсуждается и спустя несколько лет, в начале 1935-го.

В Ленинграде же «Воццек» продержался не больше года. После премьеры состоялось шесть спектаклей: 8 и 14 октября, 19 ноября

152 Die Musik XXI 2. November 1928. S. 150. E. Braudo.

153 В цитируемом Волковым отчете Главрепеткома говорится: «Во всяком случае ни “Воццек”, ни “Прыжок через тень”, ни “Джонни наигрывает” не открывают позитивных перспектив замены старых опер новыми <…> Названные оперы не дают возможности певцам петь в полном смысле слова. Принципы “атональности”, “Sprechgesang” и ряд новых “архитектонических” методов исключают всякую возможность наслаждаться музыкой рабочим массам, а также массам» (*Wolkoff S.* Ein unbekannter Brief Alban Bergs. S. 561).

154 Фрагмент последней картины «Воццека» в Киеве был исполнен М. Бочаровым (Современная музыка в Киеве // Современная музыка. 1928. № 28. С. 118)

155 См. *Чепалов А.* Судьба пересмешника или новые странствия капитана Фракасса. Театральный роман-исследование. Харьков, 2001; *Веселовская А.* Экспрессионистские опыты музыкального театра Украины 1920 — начала 1930-х годов // Авангард и театр 1910–1920-х годов. М.: Наука, 2008. С. 195–220.

156 Цит. по: *Учитель К.* О неосуществленных постановках Малого оперного театра в середине 1930-х гг. // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 388. С. 98.

1927-го, 3 января, 19 января, 29 марта 1928-го[157]. Хотя опера Берга была заявлена в абонементе Театра оперы и Балета на сезон 1928/1929[158], дальнейших исполнений, по-видимому, не последовало.

Широкий резонанс ленинградская премьера Берга получила в прессе. О ней писали и музыкально-театральные журналы, и ежедневные газеты. 1920-е годы без преувеличения могут быть названы периодом расцвета критики об искусстве. Музыкальные события освещались в многочисленных журналах, адресованных специалистам и любителям и пропагандировавших культуру среди различных слоев населения («Жизнь искусства», «Рабочий и театр», «Театр и революция»). Важное место среди них занимают издания АСМ «К новым берегам», «Современная музыка», спецвыпуск сборника «Новая музыка».

К дню премьеры читатель был информирован о творчестве Берга в целом, о первоисточнике оперы и о ее премьерах в Берлине и Праге, большая работа велась в отношении воспитания слушателя, подготовки его к восприятию сложной современной партитуры. Эту работу взял на себя Борис Владимирович Асафьев, который писал о необходимости новаторства в опере и обосновывал нужность «Воццека» Берга для Советской России. Неоднократно с комментариями относительно оперы и своих собственных интерпретаторских намерений выступали режиссер С. Радлов и дирижер В. Дранишников, об опере писали также критики А. Гвоздев, Н. Малков, М. Гринберг, С. Мокульский, Ю. Вайнкоп, Б. Валерьянов и В. Беляев.

Отзывы на премьеру содержат подробные оценки работы исполнителей главных партий, в то же время в последующих публикациях появляется более целостная и глубокая характеристика оперы. Так, статья Асафьева «Музыка “Воццека”»[159] стала отправной точкой музыковедческой рецепции Берга в России, образцом для последующих поколений музыковедов. Рассматривая особенности драматургии и композиции оперы, автор касается проблем генезиса оперного и оркестрового стиля Берга, специфики вокального интонирования, симфонизации оперы. «Воццек» Берга, по мнению Асафьева, — это «предел музыкально-драматической выразительности в западноевропейской опере». Во всех этих публикациях сочинение трактуется как (экспрессионистская) музыкальная драма, порывающая с оперными условностями. Неизменно акцентируется социальная

157 Данные приводятся по анонсам в журнале «Рабочий и театр».

158 «Воццек» включен в 1-й абонемент, по вторникам, и в 6-й, по пятницам, то есть планировался к исполнению по меньшей мере дважды (Жизнь искусства. 1928. № 18).

159 Новая музыка. Вып. 4. 1927. С. 29–39.

проблематика сюжета, либо в нравственно-этическом (параллель с Достоевским), либо в классовом (сочувствие угнетенным) аспекте, следование традиции реализма в искусстве (Мусоргский, Верди, Золя).

Публикации об опере «Воццек» становятся частью обширной дискуссии о путях развития советского музыкального театра (она была инициирована журналом «Жизнь искусства»). В этом контексте «Воццек» рассматривается, с одной стороны, как образец социализации оперы, открывающий новые пути для театров России, и, с другой стороны, как явление все же временное в советском репертуаре (поскольку созданное средствами чуждого немецкого экспрессионизма), которое может продержаться лишь до того времени, когда будет создана современная советская опера.

Сравнивая критику ленинградской премьеры с тем, что написано о «Воццеке» на Западе, нельзя не заметить определенных различий. В целом опера была оценена весьма позитивно, отрицательные отзывы поначалу отсутствуют вовсе. Не обсуждаются проблемы жанра в эстетическом и композиционно-техническом плане — например, не имеет столь важного значения вопрос использования инструментальных форм в опере как главное нововведение Берга, не затрагивается в негативном ключе вопрос атональности. Социальный аспект оперы делает легитимным все ее новаторство. Кроме того, опера оценивается как часть актуального западноевропейского репертуара конца 1920-х годов, попадая в единый контекст (также и театральный) с «Дальним звоном» Шрекера, «Прыжком через тень» Кшенека, «Любовью к трем апельсинам» Прокофьева. Неизменно подчеркивается большой шаг вперед, сделанный всеми музыкальными театрами в текущем сезоне («от “Бала-Маскарада” — до “Воццека”, от “Желтой кофты” — до Кшенека»[160]).

Берг с большим вниманием относился к оценке своей оперы в России. Он с удовлетворением отмечал отсутствие негативных отзывов и, кроме того, просил перевести для себя некоторые статьи[161]. Часть статьей была передана ему еще в Ленинграде, многое посылалось друзьями впоследствии. Информация о ленинградской премьере появилась и в западной печати[162]. В Nachrichtenblätter der

160 *Конский П.* Ак. оперы и малый // Рабочий и театр. 1927. № 26 (145). 28 июня. С. 6.

161 В архиве Берга хранится немецкий перевод рецензий из журнала «Рабочий и театр» № 25 (С. Мокульский, Ю. Вайнкоп, Б. Валерианов / В. Богданов-Березовский) (ÖNB MS F 21 Berg 2545), а также статьи В. Дранишникова из № 23 того же журнала (F 21 Berg 3123/177). Ему посылались вырезки из Красной газеты, журнала «Жизнь искусства», был подарен специальный выпуск журнала «Новая музыка».

162 *Igor Glebow*. Alban Berg: Wozzeck // Anbruch 1928/1. S. 23; Signale für die Musikalische Welt. Berlin. 27.Juli 1927 (ЦГАЛИ, ф. 260, оп. 1, ед. хр. 975, л. 73).

Universal-Edition „Die Oper von Heute“ дается обзор русской прессы об опере, а также приводится статья Дранишникова[163].

Сам Берг написал две эксклюзивные статьи для публикации в российских журналах[164]. Первая статья, названная «Альбан Берг о своей опере “Воццек”», вышла в дни премьеры в журнале «Жизнь искусства»[165]. Роль Н. Стрельникова в возникновении этой статьи пока неясна, поскольку нам недоступны адресованные ему письма Берга. Очевидно, именно Стрельников передал статью в журнал, а также скорее всего стал ее переводчиком. Поскольку в дальнейшем Берг соединил эту статью с другим небольшим текстом, она получила известность под названием «“Проблема оперы”. Pro mundo. Pro domo». На русский язык впоследствии она переводилась дважды, в том числе и А.В. Михайловым[166]. Первая же ее публикация была забыта.

Загадочна история второй статьи. Это анкета об оперном театре редактора журнала «Музыка и революция» Маттиаса Гринберга, которую летом 1928 года переслал Бергу Абрам Дзимитровский, очень настойчиво прося ответить на нее. Собственно, его непреклонности мы и обязаны ее появлением. Берг послал Дзимитровскому свой остроумный ответ (мы его также знаем в переводе Михайлова[167]), но дальнейшая судьба статьи в России неизвестна. Ни она, ни какие-либо иные ответы на анкету Гринберга в журнале не опубликованы. Зато осуществилась её публикация в журнале Anbruch в Вене[168], где и осел автограф Берга (впоследствии он оказался в коллекции его ученика Вилли Райха).

Тема ленинградской премьеры сохраняется в переписке Берга и далее. Опера была возобновлена 8 октября 1927 года с небольшими изменениями (убрана часть конструкции сверху, стал использоваться занавес[169]). Н. Стрельников побывал на третьем спектакле после возобновления оперы (19 ноября), о котором писал: «Ваш “Воццек” всегда всё тот же: неожиданный, сильный, выразительный,

163 Bergs „Wozzeck“ in Leningrad // Nachrichtenblätter der Universal-Edition. Juli 1927. Die Oper von Heute. Nr. 17. S. 2.

164 Подробнее об этом см.: *Векслер Ю.* К истории российских публикаций Альбана Берга // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 1. С. 112–123.

165 Альбан Берг о своей опере «Воццек» // Жизнь искусства. 1927. № 24 (1155). С. 7.

166 Альбан Берг. Проблемы оперы // *Михайлов А.* Избранное: феноменология австрийской культуры. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2009. С. 359–361.

167 Альбан Берг. Оперный театр // *Михайлов А.* Избранное: феноменология австрийской культуры. С. 358.

168 *Berg A.* An die Redaktion der Zeitschrift „Musik und Revolution“ in Moskau // Musikblätter des Anbruch 10. 1928. S. 304.

169 См. об этом в письме Стрельникова от 15.11.27 (ÖNB MS F 21 Berg 1422/1. *Бобрик О.* Альбан Берг и Николай Стрельников. С. 326–327).

глубокий, превосходный! Его слушаешь всегда как в первый раз: так свежо, напряженно и захватывающе его воздействие»[170]. Именно Стрельников служил посредником между Бергом и музыкантами Ленинграда, сообщая новости (одна из них — очень отрадное для Берга исполнение в Ленинграде «Песен Гурре» Шёнберга, в котором принимали участие воццековские певцы Павловская и Куклин, другая — начало гастролей квартета Амар-Хиндемит), а также передавая многочисленные приветы от Ф. Штидри, Н. Малько и в особенности от Шостаковича, который «на всех представлениях “Воццека” сидит в театре с 8 до 11 с величайшим наслаждением» , кроме того, «написал большую поэму об “Октябре” и имел большой успех здесь и в Москве»[171].

Поддерживая прежние контакты с Беляевым и Стрельниковым, Берг заводит новую дружбу — с крупнейшим музыковедом России, членом АСМ Б. Асафьевым, который был инициатором премьеры «Воццека» и автором многочисленных публикаций об опере. Переписка с Асафьевым наиболее велика по объему, частично она опубликована на русском языке[172].

Интересны воспоминания Асафьева о Берге, оставленные уже после смерти композитора. Он набрасывает необычный потрет Берга, подчеркивая в его облике «детскость, непосредственность — первый признак гения», отмечая «моцартовскую натуру» композитора, который был «рыцарем, мудрецом и ребенком». Асафьев указывает на сходство Берга с героем Достоевского князем Мышкиным, добавляя, что не знал человека, «который с такой остротой и силой отзывался бы на страдание человеческое и так ненавидел бы жестокость»[173].

Инициатором переписки был, по-видимому, Берг[174], она продолжалась на протяжении двух лет (период, когда «Воццек» сохранялся в репертуаре или, по меньшей мере, планировался к исполнению). В 1931 году Берг пытается возобновить переписку, но его небольшое письмо Асафьеву остается без ответа. Берг, судя по всему, с большим

170 6.12.1927. ÖNB MS F 21 Berg 1422/2. См. также *Бобрик О.* Альбан Берг и Николай Стрельников. С. 329–331.
171 Там же.
172 Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, 1981. С. 126, 139, 141, 145–148 (Берг Асафьеву 11.05.1928, Берг Асафьеву 18.08.1928, Берг и Дзимитровский Асафьеву и Шостаковичу 29.11.1928, Асафьев Бергу 8.07.1929, Берг Асафьеву 5.08.1929). В фонде Берга ÖNB MS (F 21 Berg 513/1–3) хранятся следующие письма: Асафьев Бергу 17.10.1927, Асафьев Бергу 27.06.1928, Асафьев Бергу 17.07.1929), в РГАЛИ, помимо опубликованных в названном выше издании, письмо Берга Асафьеву 29.2.1931 (ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 492).
173 Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 218–219.
174 Его первое письмо Асафьеву не сохранилось.

желанием поддерживал контакты с Асафьевым, находя в его лице тонкого и проницательного ценителя своей музыки. Не случайно воццековская тема остается в их переписке одной из главных. Асафьев подчеркивает, что музыка Берга становится все более понятной: «Некоторые старые и добрые музыканты говорили: “Теперь мы понимаем почти все, что играем” <…> Я слушаю Вашу музыку так легко и непринужденно, как инвенции Баха и квартеты Моцарта. Это не хвастовство — это доказательство органичного письма и музыкальной логики Вашего “Воццека”»[175].

Однако темой переписки стала не только исполненная опера, но и замысел следующей. Этот факт говорит о многом — выбор сюжета для второй оперы Берг обсуждал лишь с двумя наиболее близкими своими друзьями — Адорно и Моргенштерном. Конечно, Берг не доверил Асафьеву свои планы, которые он не желал разглашать как можно дольше. Последний, однако, пытался заинтересовать Берга русскими сюжетами: «возможно ли, чтобы Вы взяли русский сюжет и что это за сюжет? Тургенев, Лесков, Кузмин, Достоевский?»[176].

Особая тема переписки — воздействие «Воццека» на молодых композиторов. Асафьев постоянно возвращается к этой теме. «Молодое поколение композиторов очаровано Вами»[177], — пишет он после премьеры. «Своим “Воццеком” Вы открыли новый мир нашим молодым композиторам (Шостаковичу, который написал хорошую оперу — “Нос”, по Гоголю, — и Попову)»[178], — добавляет год спустя. В дни ленинградской премьеры Берг познакомился с Шостаковичем, но, несмотря на очевидную обоюдную симпатию, контакты между ними так и не возникли. Причиной тому, с одной стороны, молодость и стеснительность Шостаковича, с другой — вероятное противодействие Асафьева, который, будучи в ссоре с Шостаковичем, препятствовал его переписке с Бергом[179]. Как известно, до Шостаковича не дошел благожелательный отзыв Берга об исполнении в Вене 28 ноября 1928 года его Первой симфонии под управлением Роберта Хегера. Берг нашел сочинение, в особенности первую его часть,

175 Письмо от 17.10.27, ÖNB MS F 21 Berg 513/1. Напомним, что сам Асафьев потратил много усилий на подготовку публики к восприятию этой трудной музыки — см., например, его статью «Музыка ¨Воццека¨» (Новая музыка. Вып. 4. 1927. С. 29–39). Он был очень огорчен недостаточным резонансом возобновленной оперы (см.: *Асафьев Б.* Мои наблюдения // Красная газета (веч. вып.) 26.10.1927). Заметка была послана Бергу Н. Стрельниковым 6.12.1927 (ÖNB MS F 21 Berg 1422/2).
176 Письмо от 27.6.28. ÖNB MS F 21 Berg 513/2.
177 17.10.1927. ÖNB MS F 21 Berg 513/1.
178 27.06.1928. ÖNB MS F 21 Berg 513/2.
179 См.: *Волков С.* Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича. С. 59–60.

«изумительным», а исполнение «великолепным»[180]. Спустя годы в письме Соллертинскому Шостакович так отзывается на известие о смерти Берга: «Его кончина меня огорчила не меньше, чем тебя. Покойник был гением. Я уверен, что его оценят рано или поздно»[181].

Конец переписке с Асафьевым положили два события, совпавшие по времени: прорыв «Воццека» в Ольденбурге, где опера окончательно развеяла миф о своей неисполнимости, и исключение его из репертуара Ленинградской оперы. «У нас теперь одержали победу другие течения в музыке — в сторону музыки прошлого и эпигонства — и поэтому ни я, ни многие друзья “Воццека” долго его не услышим!»[182] — сетует Асафьев Бергу. С 1929 года был взят курс на пролетаризацию музыкальной культуры, современная западная опера в репертуаре театров уступила место классике, вновь и вновь звучало требование о создании советского репертуара — советизации театра[183].

Реакция Берга на сообщение Асафьева была бурной. Его возмутило даже не столько само письмо, сколько заметка в венской газете, где сообщалось о том, что в Москве «Воццек» был объявлен контрреволюционной музыкой (она вклеена в ответное послание Асафьеву)[184]. Аргументация его целиком выдержана в духе шёнберговской школы: это апология сложности и прогрессивного развития искусства[185]. Как и Шёнберг, нарочитое упрощение, граничащее с примитивизацией, Берг считает неуважением к слушателю — тем более уважения требует к себе пролетариат, «народ». Это заявление иллюстрируется двумя нотными примерами: три аккорда из второй сцены 1 акта «Воццека» как пример «нового и обогащенного» и полный гармонический оборот SDT как «посредственное, то, что в буржуазном искусстве является

180 Берг и Дзимитровский Асафьеву и Шостаковичу 29.11.1928. Материалы к биографии Б. Асафьева. С. 141.
181 *Шостакович Д.* Письма И. И. Соллертинскому. СПб.: Композитор, 2006. С. 184.
182 17.7.1929. Материалы к биографии Б. Асафьева. С. 146.
183 Этот период был назван Е. Власовой «репетицией 1948 года»: если в репертуарном указателе Главрепеткома за 1929 год «Воццек» еще значится под литерой «Б» как «произведение вполне идеологически приемлемое», то с 1931 года он отсутствует полностью. См.: *Власова Е.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. С. 47, 54.
184 Публикацию письма см. в: *Volkov S.* Alban Berg über die Kunst für das Proletariat: Ein unbekannter Brief Bergs an Boris Asaf'ev // Schweizerische Musikzeitung. 1978. Jg. 118. S. 30–31. Фрагмент письма воспроизведен в: Материалы к биографии Б. Асафьева. С. 147–148.
185 Подобное выглядело невозможным не только с точки зрения пролетарских идеологов, но и эстетики неоклассицизма.

давно пройденным этапом»[186]. К сожалению, такое представление об искусстве для народа резко противоречило сформулированному еще Лениным понятию народности, тезису о том, что искусство должно быть понятно массам. Показательно, что Асафьев забил тревогу еще при возобновлении «Воццека» осенью 1927 года, когда писал: «Положение таких смелых и проницательных композиторов, ни шагу не уступающих обыденности, как Альбан Берг, становится трагическим. От них требуют отказа от живой речи и современного музыкального языка, который через несколько десятков лет будет общепонятным, как язык “Кармен”, — отказа во имя допотопных способов выражения»[187].

Поворот вспять в репертуарной политике был осуществлен, ситуацию не меняло и исполнение еще одного сочинения Берга — Семи ранних песен. Они прозвучали 7 апреля 1929 года в Большом зале Ленинградской филармонии в исполнении Лидии Вырлан[188] под управлением Николая Малько[189]. Перевод текстов песен вновь был выполнении М. Кузминым. Исполнение это обязано энтузиазму выдающегося дирижера, недолгое время возглавлявшего филармонию и в том же 1929 году покинувшем СССР[190]. Он кардинально обновляет репертуар филармонии, знакомит слушателя со многими новинками западной и русской музыки. Песни Берга, конечно, не могли считаться новинкой в полном смысле слова: Берг оркестровал свои ранние опыты в жанре Lied, далекие от поисков экспрессионистских лет, но уже обладающие характерным берговским экзальтированно-ностальгическим тоном. По какой-то причине цикл был исполнен не полностью — прозвучало шесть или даже пять песен[191].

186 Материалы к биографии Б. Асафьева. С. 147–148. Сходная аргументация приводится Бергом в статье «Почему музыка Шёнберга воспринимается с таким трудом». См. нашу статью: *Векслер Ю.* «Музыкальная проза между апологией и экзегезой, или ¨Почему музыка Шёнберга воспринимается с таким трудом¨» // Владимир Михайлович Цендровский. Музыкант. Педагог. Ученый. К 80-летию со дня рождения. Приветствия. Статьи. Материалы. Нижний Новгород, 2004. С. 137–154.
187 *Асафьев Б.* Мои наблюдения // Красная газета (веч. вып.) 26.10.1927.
188 Лидия Александровна Вырлан (1900–1965) — камерная певица (меццо-сопрано), выступала главным образом в Ленинграде (с 1926-го по 1957 год). Обладала обширным репертуаром, включавшим современную музыку, в частности, вокальные циклы Шёнберга и Берга.
189 Интересно, что в том же концерте выступала М. Юдина, впоследствии исполнительница фортепианной сонаты Берга.
190 В архиве Берга сохранилась визитная карточка Малько со следующим текстом: «*Lyrische Suite* — мое первое музыкальное впечатление в 1-й день моего пребывания в Вене. Очень прошу A. Berg'a написать мне на этой партитуре на память два слова» (19.3.1929. ÖNB MS F 21 Berg 1063/1).
191 Пять песен упомянуто в рецензии на концерт (*Волжина Н.* Музыкальное обозрение // Жизнь искусства. 1929. № 7. С.14. В статье П. Дмитриева речь идет об исполнении шести песен («Академический» Кузмин. С. 212).

Однако 1929 год не ставит точку в советской довоенной рецепции Берга, как это представлялось ранее. Начинается ее следующий, поздний этап, на котором от Асафьева инициатива переходит к И. Соллертинскому. Хотя его попытки вписать Берга в новую идеологию нередко граничат с вульгарным социологизмом, заслуга его велика. Наряду с известным некрологом Стрельникова статьи Соллертинского — и опубликованные, и не опубликованные — относятся к последним документам о Берге. Первая из них (январь 1935) посвящена возобновлению «Воццека» в МАЛЕГОТе, которое планировалось, но, к сожалению, не состоялось. Новая постановка должна «выдвинуть в "Воццеке" не экспрессионистские (как то было в ГАТОБе), но музыкально-реалистические элементы, и на их основе создать большой музыкальный спектакль о Западе и капитализме, о глубокой внутренней непримиримости капиталистического строя и условий развития человеческой личности и сохранения человеческого достоинства»[192].

Вторая статья — написанный в начале 1936 года некролог для газеты «Советское искусство». Здесь в духе времени акцентирована антифашистская направленность творчества Берга, названного композитором «огромного таланта, утонченной культуры и высокого этического пафоса». Из него мы узнаем о том, что в двух концертах памяти Берга 12 и 14 января 1936 года под управлением Фрица Штидри в Ленинградской филармонии состоялось исполнение еще одного, самого нового его сочинения — «Лулу-сюиты», одну из частей которой Соллертинский метко сравнивает с «"Тристаном", преломленным сквозь призму 12-тоновой системы»[193].

К сожалению, не сохранилось ни афиш, ни программок этих концертов. Единственным свидетельством о них — помимо некролога — остается неопубликованное письмо Фрица Штидри Хелене Берг от 15.1.1936[194]. Как следует из письма, Штидри узнал о кончине Берга лишь из краткого сообщения в венской газете Neue Freie Presse[195]. Вскоре к нему пришел неизвестный ему немецкий эмигрант, который смог рассказать некоторые подробности о смерти

192 *Соллертинский И.* «Воццек». К возобновлению оперы А. Берга в Малом оперном театре // Красная газета. 10.1.1935. См. также: *Учитель К.* О неизвестной работе Ивана Соллертинского // Opera musicologica. 2013. № 2. С. 69–74.

193 Соллертинский. Статья о творчестве композитора А. Берга. Редакция газеты «Советское искусство». РГАЛИ. Ф. 672 оп. 1 ед. хр. 790 [1936].

194 ÖNB Musiksammlung F 21 Berg 2123. Я благодарю г-жу доктора Регину Буш (Dr. Regina Busch, Alban Berg Gesamtausgabe) за указание на этот источник, а также на письма Шерхена Хелене Берг и Вернеру Райнхарту.

195 Сообщение о смерти Альбана Берга и о месте и времени похорон от имени Хелены Берг было опубликовано 27 декабря 1935 года.

композитора. «В то время мне предстояли репетиции Лулу-сюиты, — пишет Штидри. — Не могу описать Вам, с какими чувствами я стоял за пультом. Деревянные, медные струнные — все голоса звучали отдельно, с такой тщательностью, любовью отдавался делу каждый, в каждом говорил дух Альбана Берга, живой Альбан. С какой радостью я написал бы ему об этих исполнениях». Из письма неясно, задумывались ли концерты как приношение памяти Берга или стали им сообразно обстоятельствам. Оба они были построены одинаково. Вначале И.И. Соллертинский рассказывал о Берге и его произведении, затем в память о композиторе звучала «Масонская траурная музыка» Моцарта, а завершало концерты исполнение четырех частей «Лулу-сюиты». От «Песни Лулу» пришлось отказаться ввиду отсутствия певицы.

Из письма дирижера Германа Шерхена известному меценату Вернеру Райнхарту от 9.3.1936 следует, что концерт памяти Берга был запланирован и в Москве. Он должен был состояться 31 января 1936 года при непосредственном участии Шерхена. Однако печально известная «большая принципиальная статья в "Правде", правительственной газете, с нападками против "Леди Макбет" и указанием на то, что Берг повлиял на Шостаковича»[196] послужила причиной переноса, а затем и отмены концерта[197]. Она же, по-видимому, стала препятствием для публикации некролога Соллертинского, который так и остался лежать в архиве редакции газеты «Советское искусство».

«Лулу-сюита» стала прощальным аккордом — музыка Берга надолго перестала звучать в СССР. И все же два воццековских года в довоенной рецепции композитора трудно переоценить. Они были очень важны на пути утверждения оперы: ленинградская премьера во многом помогла свершиться тому перелому, после которого началось триумфальное шествие «Воццека» по Европе. Опера Берга, одно из лучших сочинений западной музыки того времени, оказала влияние и на композиторов Советской России. «Зарождающаяся молодая школа композиторов-ленинградцев сумела оценить значение "Воццека" и сумеет использовать все, что есть жизненного в этой

196 *Sulzer P.* (Hrsg.). Zehn Komponisten um Werner Reinhart: ein Ausschnitt aus dem Wirkungskreis des Musikkollegiums Winterthur 1920–1950. Bd. 3: Briefwechsel. S. 161. Статья «Сумбур вместо музыки» была опубликована в «Правде» 28 января 1936 года. Несмотря на отсутствие непосредственного указания на Берга в ее тексте, его имя определенно стояло за «мелкобуржуазным "новаторством"» и «мелкобуржуазными формалистическими потугами», разоблачаемыми в статье.

197 В недатированном письме Хелене, написанном до 31 марта 1936 года, Шерхен вновь пишет о своем намерении «дирижировать официальным концертом памяти Берга в Москве» (Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N. 203.791).

партитуре»[198], — отмечал Асафьев. Несомненно, постановка стала выдающимся театральным событием, продемонстрировала высочайший уровень режиссерской работы. «Нигде лучше не приняли моего “Воццека”»[199], — писал Берг Асафьеву, констатируя единодушие в положительной оценке оперы, в отличие от Берлина и Праги.

Вместе с тем довоенная советская рецепция Берга напоминает яркую, но недолгую вспышку: опера «Воццек» быстро сошла со сцены в Ленинграде, она не была поставлена в других городах, как это планировалось поначалу, не прозвучали многие камерные сочинения Берга, которые могли и должны были быть исполнены: Соната для фортепиано, Струнный квартет соч. 3, Камерный концерт, «Лирическая сюита». Интерес к Бергу угас, точнее, был погашен насильственно. Поначалу Берг, видимо, не придавал этому значения, будучи захвачен триумфальным шествием «Воццека». Но времена изменились, и в последние годы жизни композитора, когда остро встал вопрос о возможности исполнения «Лулу», Россия за железным занавесом уже ничем помочь не могла. Понадобились десятилетия, чтобы музыка Берга зазвучала здесь вновь, что произошло уже в период оттепели.

198 *Асафьев Б.* Мои наблюдения // Красная газета (веч. вып.) 26.10.1927.
199 Письмо Берга от 11.05.1928. Материалы к биографии Б. Асафьева. С. 136.

79
80

ЛИТЕРАТУРА

1 Альбан Берг о своей опере «Воццек» // Жизнь искусства. 1927. №. 24 (1155). С. 7.

2 Альбан Берг. Воццек. Буклет. Большой театр, 24 ноября 2009 года. М.: Театралис, 2009. С. 74–77.

3 Альбан Берг. Оперный театр // Михайлов А. Избранное: феноменология австрийской культуры. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2009. С. 358.

4 Альбан Берг. Проблемы оперы // Михайлов А. Избранное: феноменология австрийской культуры. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2009. С. 359–361.

5 *Асафьев Б.* «Воццек» // Асафьев Б. Об опере. Л.: Музыка, 1978. С. 275–277.

6 *Асафьев Б.* Мои наблюдения // Красная газета (веч. вып.) 26.10.1927.

7 *Асафьев Б.* Музыка «Воццека» // Новая музыка. Вып. 4. 1927. С. 29–39.

8 *Барсова И.* «...Нигде лучше не приняли моего “Воццека”, чем в Ленинграде». Ленинградская премьера «Воццека» Альбана Берга в 1927 году // *Барсова И.* Музыка. Слово. Безмолвие. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2017. С. 240–252.

9 *Барсова И.* Австро-немецкий музыкальный авангард в России: послереволюционное десятилетие // Музыкальная Академия. 2008. № 2. С. 174–182.

10 *Бобрик О.* Альбан Берг и Николай Стрельников. Неизвестные эпизоды русской истории «Воццека» // Густав Малер и музыкальная культура его времени. В честь 150-летия со дня рождения Густава Малера и 125-летия со дня рождения Альбана Берга: материалы международной научной конференции. Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 318–338.

11 *Бобрик О.* Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из Советской России: история сотрудничества в 1920–30-е годы. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; издательский дом «Галина скрипсит», 2011.

12 *Богданов-Березовский В.* Дороги искусства. Кн. 1: 1903–1945. Л.: Музыка, 1971.

13 *Вайнкоп Ю.* 2 концерта Клейбера // Рабочий и театр. 1927. № 8 (127). 22 февраля. С. 13.

14 *Вайнкоп Ю.* Альбан Берг о «Воццеке». Рабочий и театр. 1927. № 25. С.8.

15 *Векслер Ю.* Музыкальная проза между апологией и экзегезой, или «Почему музыка Шёнберга воспринимается с таким трудом» // Владимир Михайлович Цендровский. Музыкант. Педагог. Ученый. К 80-летию со дня рождения. Приветствия. Статьи. Материалы. Нижний Новгород, 2004. С. 137–154.

16 *Векслер Ю.* К истории российских публикаций Альбана Берга // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 1. С. 112–123.

17 *Веселовская А.* Экспрессионистские опыты музыкального театра Украины 1920 — начала 1930-х годов // Авангард и театр 1910–1920-х годов. М.: Наука, 2008. С. 195–220.

18 *Власова Е.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010.

19 *Волжина Н.* Музыкальное обозрение // Жизнь искусства. 1929. № 7. С.14.

20 *Волков С.* Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича. Обратный перевод с английского. Режим доступа: *http://testimony-rus.narod.ru/*. Дата обращения: 30.12.2017.

21 *Волков С., Флейшман Л.* Альбан Берг и Михаил Кузмин (к 50-летию со дня премьеры «Воццека») // Russian Literature Triquarterly. No. 14 (Winter 1976). Satire and Parody. P. 451–456.

22 Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1974.

23 *Гозенпуд А.* Русский советский оперный театр (1917–1941). Очерк истории. Л.: Музгиз, 1963.

24 *Григорьев Л., Платек Я.* Современные дирижеры. Москва: Советский композитор, 1969.

25 *Дмитриев П.* «Академический» Кузмин // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1995. Т. I, Вып. 3. С. 142–235.

26 *Друскин М.* Исследования. Воспоминания. Л.; М.: Советский композитор, 1977.

27 *Друскин М.* У Альбана Берга // Рабис, 1927. № 25 (67). С. 11.

28 *Золотницкий Д.* Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 1999.

29 История советского театра: Очерки развития / Гл. ред. В. Е. Рафалович, ред. изд-ва Е. М. Кузнецов. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921. Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1933.

30 *Конский П.* Ак. оперы и Малый // Рабочий и театр. 1927. № 26 (145). 28 июня. С. 6.

31 *Левик С.* Четверть века в опере. М.: Искусство, 1970.

32 Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, 1981.

33 *Овэс Л.* Моисей Левин: культура «идиш» и экспрессионизм. Две «смерти» на сцене // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М.: Наука, 2003. С. 518–530.

34 *Соллертинский И.* «Воццек» К возобновлению оперы А. Берга в Малом оперном театре // Красная газета. 10.1.1935.

35 *Струтинская Е.* Искания художников театра: Петербург — Петроград — Ленинград: 1910–1920-е годы. М., 1998.

36 *Тарнопольский В.* Воццек и мы. История одного «Воццека» // Альбан Берг. Воццек. Буклет. Большой театр, 24 ноября 2009 года. М.: Театралис, 2009. С. 74–77.

37 *Учитель К.* Ленинградский малый оперный театр (1927–1948): организация и творчество. Дисс... кандидата искусствоведения. СПб., 2005.

38 *Учитель К.* О неосуществленных постановках Малого оперного театра в середине 1930-х гг. // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 388. С. 98–101.

39 *Учитель К.* О неизвестной работе Ивана Соллертинского // Opera musicologica. 2013. № 2. С. 69–74.

40 *Учитель К.* Современная западноевропейская опера на советской сцене 1920-х — 1930-х годов. Дисс... доктора искусствоведения. СПб., 2015.

41 *Чепалов А.* Судьба пересмешника или новые странствия капитана Фракасса. Театральный роман-исследование. Харьков, 2001.

42 *Шостакович Д.* Письма И. И. Соллертинскому. СПб.: Композитор, 2006.

43 Adorno Theodor W. — Berg Alban. Briefwechsel 1925–1935 / Hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

44 Alban Berg — Erich Kleiber: Briefe der Freundschaft. Wien: Seifert, 2013.

45 Alban Berg. Briefe an seine Frau. München–Wien: Langen/Müller, 1965.

46 *Beliaev V.* Opera and Social Theory // The Christian Science Monitor. 27.08.1927. P. 8.

81
82

47 *Berg A*. An die Redaktion der Zeitschrift „Musik und Revolution“ in Moskau // Musikblätter des Anbruch 10. 1928. S. 304.

48 *Berg A*. Die musikalischen Formen in meiner Oper „Wozzeck“ // Die Musik 16, 1923/24. S. 587–589.

49 *Berg A*. [Offener Brief] An die Redaktion der Zeitschrift „Musik und Revolution“ in Moskau // Musikblätter des Anbruch 10. 1928. S. 304.

50 *Berg E. A*. Alban Berg: Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt a.M.: Insel, 1976.

51 Bergs „Wozzeck“ in Leningrad // Nachrichtenblätter der Universal-Edition. Juli 1927. Die Oper von Heute. Nr. 17. S. 2.

52 Briefwechsel Arnold Schönberg — Alban Berg. In 2 Bände / hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. Mainz u.a.: Schott, 2007.

53 Gespräch mit Alban Berg. Eindruck von einer „Wozzeck“-Aufführung in Leningrad // Neues Wiener Journal 23.Juni 1927. S. 6.

54 *Glebow I*. Alban Berg: Wozzeck // Anbruch 1928/1. S.23

55 *Hilmar R*. Katalog der Schriftstücke von der Hand Alban Bergs, der fremdschriftlichen und gedruckten Dokumente zur Lebensgeschichte und zu seinem Werk. Wien: Universal Edition, 1985.

56 *Knaus H.* (Hrsg.). Alban Berg. Handschriftliche Briefe, Briefentwürfe und Notizen: Aus den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Noetzel, 2004.

57 *Knaus H.*, *Leibnitz Th.* (Hrsg.). Alban Berg. Maschinenschriftliche und handschriftliche Briefe, Briefentwürfe, Skizzen und Notizen: Aus den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Noetzel, 2005.

58 *Knaus H.*, *Leibnitz Th.* (Hrsg.) Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012–2016. Bd. 3. 1920–1935.

59 *Knaus H., Leibnitz Th*. (Hrsg.) Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012–2016. Teil 4. Register zu den Bänden 1–3: mit einem Faksimile-Anhang ausgewählter Autographen.

60 *Landau A*. Die Musik und das soziale Problem // Musikblätter des Anbruch 1926. S. 273–276.

61 *Reich W*. Alban Berg. Leben und Werk. München–Zürich: Atlantis, 1963.

62 *Sulzer P*. Zehn Komponisten um Werner Reinhart: ein Ausschnitt aus dem Wirkungskreis des Musikkollegiums Winterthur 1920–1950. Bd. 3. Briefwechsel. Winterthur, 1983.

63 *Vogelsang K*. Dokumentation Zur Oper „Wozzeck“ von Alban Berg: Die Jahre des Durchbruchs 1925–1932. Laaber: Laaber-Verlag, 1977.

64 *Volkov S*. Alban Berg über die Kunst für das Proletariat: Ein unbekannter Brief Bergs an Boris Asaf'ev // Schweizerische Musikzeitung. 1978. Jg. 118. S. 30–31.

65 *Wolkoff S*. Ein unbekannter Brief Alban Bergs // ÖMZ. 1979/11. S. 559.

66 Zeitgenössische Erzähler des Auslandes. Band 6. Michail Kusmin. Die Grüne Nachtigall u.a. Novellen. (Aus d. Russ. übertr. von Alexandr Eliasberg). Weimar/Potsdam: Kiepenheuer, 1918.

REFERENCES

1 Adorno Theodor W. — Berg Alban. Briefwechsel 1925–1935 / Hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

2 Alban Berg — Erich Kleiber: Briefe der Freundschaft. Wien: Seifert, 2013.

3 Al'ban Berg [Alban Berg]. Opernïy teatr [Opera theatre] // *Mikhaylov A*. Izbrannoe: fenomenologiya avstrijskoj kul'tury [Selected Works: Phenomenology of Austrian Culture]. Moscow and Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnïkh initsiativ, 2009. P. 358.

4 Al'ban Berg [Alban Berg]. Problemï operï [Problems of the opera] // *Mikhaylov A*. Izbrannoe: fenomenologiya avstrijskoj kul'tury [Selected Works: Phenomenology of Austrian Culture]. Moscow and Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnïkh initsiativ, 2009. P. 359–361.

5 Al'ban Berg [Alban Berg]. Votstsek [*Wozzeck*]. Buklet. Bol'shoy teatr, 24 noyabrya 2009 goda [Booklet. The Bolshoy Theatre, November 24, 2009]. Moscow, 2009.

6 Al'ban Berg o svoey opere 'Votstsek' [Alban Berg about his Opera *Wozzeck*] // Zhizn' iskusstva. 1927. No. 24 (1155). P. 7.

7 Alban Berg. Briefe an seine Frau. München–Wien: Langen/Müller, 1965.

8 *Asaf'ev B*. 'Votstsek' [*Wozzeck*] // *Asaf'ev B*. Ob opere [About the Opera]. Leningrad, 1978. P. 275–277.

9 *Asaf'ev B*. Moi nablyudeniya [My observations] // Krasnaya gazeta. Evening edition. 26.10.1927.

10 *Asaf'ev B*. Muzïka 'Votstseka' [Music of *Wozzek*] // Novaya muzyka. Vol. 4. 1927. P. 29–39.

11 *Barsova I*. «...Nigde luchshe ne prinyali moego 'Votstseka', chem v Leningrade». Leningradskaya prem'era 'Votstseka' Al'bana Berga v 1927 godu ['...My *Wozzek* was nowhere accepted better than in Leningrad'. The Leningrad premiere of Alban Berg's *Wozzeck* in 1927] // *Barsova I*. Muzïka. Slovo. Bezmolvie [Music. Word. Silence]. Saint Petersburg, 2017. P. 240–252.

12 *Barsova I*. Avstro-nemetskiy muzykal'nïy avangard v Rossii: poslerevolyutsionnoe desyatiletie [The Austro-German musical avant-garde in Russia: post-revolutionary decade] // Muzïkal'naya Akademiya. 2008. No. 2. P. 174–182.

13 *Belyaev V*. Opera and Social Theory// The Christian Science Monitor. 27.08.1927. P. 8.

14 *Berg A*. An die Redaktion der Zeitschrift „Musik und Revolution“ in Moskau // Musikblätter des Anbruch 10. 1928. S. 304.

83
84

15 *Berg A*. Die musikalischen Formen in meiner Oper „Wozzeck“ // Die Musik 16, 1923/24. S. 587–589.

16 *Berg A*. [Offener Brief] An die Redaktion der Zeitschrift „Musik und Revolution“ in Moskau // Musikblätter des Anbruch 10. 1928. S. 304.

17 *Berg E. A*. Alban Berg: Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt a.M.: Insel, 1976.

18 Bergs „Wozzeck“ in Leningrad // Nachrichtenblätter der Universal-Edition. Juli 1927. Die Oper von Heute. Nr.17. S. 2.

19 *Bobrik O*. Al'ban Berg i Nikolay Strel'nikov. Neizvestnïe ēpizodï russkoy istorii 'Votstseka' [Alban Berg and Nikolay Strel'nikov. Unknown episodes of *Wozzeck*'s Russian history] // Gustav Maler i muzïkal'naya kul'tura ego vremeni. V chest' 150letiya so dnya rozhdeniya Gustava Malera i 125letiya so dnya rozhdeniya Al'bana Berga: materialï mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii [Gustav Mahler and Musical Culture of His Time. In Honour of the 150th Anniversary of the Birth of Gustav Mahler and the 125th Anniversary of the Birth of Alban Berg: Materials of International Scientific Conference]. Moscow, 2013. P. 318–338.

20 *Bobrik O*. Venskoe izdatel'stvo 'Universal Edition' i muzïkantï iz Sovetskoy Rossii: istoriya sotrudnichestva v 1920–30-e gody [The Viennese Publishing House Universal Edition and Musicians from Soviet Russia: History of Collaboration in the 1920–30s]. Saint Petersburg: N. I. Novikov Publishing House; Galina Scripsit Publishing House, 2011.

21 *Bogdanov-Berezovskiy V*. Dorogi iskusstva [Roads of Art]. Vol. 1: 1903–1945. Leningrad: Muzïka, 1971.

22 Briefwechsel Arnold Schönberg — Alban Berg. In 2 Bände / hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. Mainz u.a.: Schott, 2007.

23 *Chepalov A*. Sud'ba peresmeshnika ili novïe stranstviya kapitana Frakassa. Teatral'nyj roman-issledovanie [The Fate of Mockingbird, or New Wanderings of Captain Fracasse. Theatrical Novel-Research]. Kharkov, 2001.

24 *Dmitriev P*. 'Akademicheskij' Kuzmin ['Academic' Kuzmin] // Russian Studies: Yezhekvartal'nik russkoy filologii i kul'turï [Russian Studies: Quarterly of Russian Philology and Culture]. Saint Petersburg, 1995. Vol. I. No. 3. P. 142–235.

25 *Druskin M*. Issledovaniya. Vospominaniya [Studies. Memoirs]. Leningrad and Moscow: Sovetskiy Komporitor, 1977.

26 *Druskin M*. U Al'bana Berga [At Alban Berg's] // Rabis, 1927. No. 25 (67). P. 11.

27 Gespräch mit Alban Berg. Eindruck von einer „Wozzeck“-Aufführung in Leningrad // Neues Wiener Journal. 23.Juni 1927. S. 6.

28 *Glebow I*. Alban Berg: *Wozzeck* // Anbruch 1928/1. S. 23.

29 *Gozenpud A*. Russkiy sovetskiy opernïy teatr (1917–1941). Ocherk istorii [Russian Soviet Opera Theatre, 1917–1941. A Historical Survey]. Leningrad: Muzgiz, 1963.

30 *Grigor'ev L.*, *Platek Ya*. Sovremennïe dirizherï [Contemporary Conductors]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1969.

31 *Hilmar R*. Katalog der Schriftstücke von der Hand Alban Bergs, der fremdschriftlichen und gedruckten Dokumente zur Lebensgeschichte und zu seinem Werk. Wien: Universal Edition, 1985.

32 Istoriya sovetskogo teatra: Ocherki razvitiya [A History of Soviet Theatre: A Survey of Its Evolution] / Ed. V. Rafalovich and Ye. Kuznetsov. Vol. 1. Petrogradskie teatrï na poroge Oktyabrya i v ēpokhu voennogo kommunizma: 1917–1921 [The Petrograd Theatres on the Threshold of October and in the Era of War Communism: 1917–1921]. Leningrad: Gos. izdatel'stvo khudozhestvennoy literaturï, 1933.

33 *Knaus H*. (Hrsg.). Alban Berg. Handschriftliche Briefe, Briefentwürfe und Notizen: Aus den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Noetzel, 2004.

34 *Knaus H.*, *Leibnitz Th*. (Hrsg.). Alban Berg. Maschinenschriftliche und handschriftliche Briefe, Briefentwürfe, Skizzen und Notizen: Aus den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Noetzel, 2005.

35 *Knaus H., Leibnitz Th*. (Hrsg.) Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012–2016. Bd. 3. 1920–1935.

36 *Knaus H., Leibnitz Th*. (Hrsg.) Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012–2016. Teil 4. Register zu den Bänden 1–3: mit einem Faksimile-Anhang ausgewählter Autographen.

37 *Konskiy P*. Ak. operï i Malïy [Academic Opera and the Malïy Theatre] // Rabochiy i teatr [Worker and Theatre]. 1927. No. 26 (145). 28 June. P. 6.

38 *Landau A*. Die Musik und das soziale Problem // Musikblätter des Anbruch 1926. S. 273–276.

39 *Levik S*. Chetvert' veka v opere [A Quarter of a Century in Opera]. Moscow: Iskusstvo, 1970.

40 Materialï k biografii B. Asaf'eva [Materials for a Biography of B. Asaf'ev] / Compiled by A. Kryukov. Leningrad: Muzïka, 1981.

41 *Ovēs L*. Moisey Levin: kul'tura 'idish' i ēkspressionizm. Dve 'smerti' na stsene [Moses Levine: the Yiddish culture and expressionism. Two 'deaths' onstage] // Russkiy avangard 1910–1920-kh godov i problema ēkspressionizma [Russian Avant-Garde of the 1910–20s and the Problem of Expressionism]. Moscow: Nauka, 2003. P. 518–530.

42 *Reich W*. Alban Berg. Leben und Werk. München–Zürich: Atlantis, 1963.

43 *Shostakovich D*. Pis'ma I. I. Sollertinskomu [Letters to I. I. Sollertinsky]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2006.

44 *Sollertinskiy I*. 'Votstsek'. K vozobnovleniyu operï A. Berga v Malom opernom teatre [*Wozzeck*. Towards the revival of A. Berg's opera at the Malïy Opera Theatre] // Krasnaya gazeta. 10.1.1935.

45 *Strutinskaya Ye*. Iskaniya khudozhnikov teatra: Peterburg–Petrograd–Leningrad: 1910–1920e godï [Searchings of Stage Designers: Petersburg–Petrograd– Leningrad: 1910–20s]. Moscow, 1998.

46 *Sulzer P*. Zehn Komponisten um Werner Reinhart: ein Ausschnitt aus dem Wirkungskreis des Musikkollegiums Winterthur 1920–1950. Bd. 3. Briefwechsel. Winterthur, 1983.

47 *Tarnopol'skiy V*. Votstsek i mï. Istoriya odnogo 'Votstseka' [Wozzeck and us. A history of one *Wozzeck*] // Al'ban Berg [Alban Berg]. 'Votstsek' [*Wozzeck*]. Buklet. Bol'shoy teatr, 24 noyabrya 2009 goda [Booklet. The Bolshoy Theatre, November 24, 2009]. Moscow, 2009. P. 74–77.

48 *Uchitel' K*. Leningradskiy malïy opernïy teatr (1927–1948): organizatsiya i tvorchestvo [The Malïy Opera Theatre of Leningrad, 1927–1948: Organization and Creativity]. PhD Dissertation. Saint Petersburg State Academy of Theatre, 2005.

49 *Uchitel' K*. O neizvestnoy rabote Ivana Sollertinskogo [On an unknown work of Ivan Sollertinskiy] // Opera musicologica. 2013. No. 2. P. 69–74.

50 *Uchitel' K*. O neosushchestvlënnïkh postanovkah Malogo opernogo teatra v seredine 1930-kh gg. [On some unrealized productions at the Malïy Opera Theatre in the mid1930s] // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Tomsk State University Bulletin]. 2014. No. 388. P. 98–101.

51 *Uchitel' K*. Sovremennaya zapadnoevropeyskaya opera na sovetskoy stsene 1920kh — 1930kh godov [Contemporary West European Opera on the Soviet Stage of the 1920s and 1930s]. Dr. Sci. Dissertation. Saint Petersburg, 2015.

52 *Vaynkop Yu*. 2 kontserta Kleybera [2 concerts of Kleiber] // Rabochiy i teatr [Worker and Theatre]. 1927. No. 8 (127). 22 Feb. P. 13.

85
86

53 *Vaynkop Yu*. Al'ban Berg o 'Votstseke' [Alban Berg about *Wozzeck* // Rabochiy i teatr [Worker and Theatre]. 1927. No. 25. P. 8.

54 *Veksler Yu*. K istorii rossiyskikh publikatsiy Al'bana Berga [On the history of Alban Berg's Russian publications] // Nauchnïy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scholarly Bulletin of the Moscow Conservatoire]. 2017. No. 1. P. 112–123.

55 *Veksler Yu*. Muzïkal'naya proza mezhdu apologiey i ēkzegezoy, ili 'Pochemu muzïka Shënberga vosprinimaetsya s takim trudom' [Musical prose between apology and exegesis, or 'Why Is Schoenberg's Music So Difficult to Understand?'] // Vladimir Mikhaylovich Tsendrovskiy. Muzïkant. Pedagog. Uchenïy. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya. Privetstviya. Stat'i. Materialï [Vladimir M. Tsendrovskiy. Musician. Teacher. Scholar. To the 80th Anniversary of His Birth. Greetings. Articles. Materials]. Nizhniy Novgorod, 2004. P. 137–154.

56 *Veselovskaya A*. Ēkspressionistskie opïtï muzykal'nogo teatra Ukrainï 1920 — nachala 1930-kh godov [Expressionist experiments in the Ukrainian musical theatre of the 1920s and early 1930s] // Avangard i teatr 1910–1920-kh godov [Avant-Garde and Theatre of the 1910–20s]. Moscow: Nauka, 2008. P. 195–220.

57 *Vlasova E*. 1948 god v sovetskoy muzïke [The Year 1948 in Soviet Music]. Moscow: Klassika-XXI, 2010.

58 *Volkov S*. Svidetel'stvo. Vospominaniya Dmitriya Shostakovicha. Obratnïy perevod s angliyskogo [Testimony. The Memoirs of Dmitriy Shostakovich. Back translation from English]. URL: *http://testimony-rus.narod.ru*.

59 *Volkov S.*, *Fleyshman* [Fleischman] *L*. Al'ban Berg i Mikhail Kuzmin (k 50letiyu so dnya prem'erï 'Votstseka') [Alban Berg and Mikhail Kuzmin (to the 50th anniversary of the premiere of *Wozzeck*)] // Russian Literature Triquarterly. No. 14 (Winter 1976). P. 451–456.

60 *Volzhina N*. Muzïkal'noe obozrenie [Music review] // Zhizn' iskusstva [Life of Arts]. 1929. No. 7 P. 14.

61 Vospominaniya o B. V. Asaf'eve [Reminiscences of B. V. Asaf'ev] / Sost. A. Kryukov [Compiled by A. Kryukov]. Leningrad: Muzïka, 1974.

62 *Zolotnitskiy D*. Sergey Radlov. Rezhissura sud'bï [Sergey Radlov. Directing His Own Destiny]. Saint Petersburg: Rossiyskiy Institut Istorii Iskusstv, 1999.

63 *Vogelsang K*. Dokumentation zur Oper „Wozzeck" von Alban Berg: Die Jahre des Durchbruchs 1925–1932. Laaber: Laaber-Verlag, 1977.

64 *Volkov S.* Alban Berg über die Kunst für das Proletariat: Ein unbekannter Brief Bergs an Boris Asaf'ev // Schweizerische Musikzeitung. 1978. Jg. 118. S. 30–31.

65 *Wolkoff S*. Ein unbekannter Brief Alban Bergs // ÖMZ. 1979/11. S. 559.

66 Zeitgenössische Erzähler des Auslandes. Band 6. Michail Kusmin. Die Grüne Nachtigall u.a. Novellen. (Aus d. Russ. übertr. von Alexandr Eliasberg). Weimar/Potsdam: Kiepenheuer, 1918.

87
88