

АЛЕКСАНДР БЕЛОНЕНКО
директор Свиридовского института

ШОСТАКОВИЧ И СВИРИДОВ: К ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

Взаимоотношения Шостаковича и Свиридова, длившиеся почти сорок лет, имеют свою предысторию и, если можно так сказать, свою “генеалогию”. К примеру, Шостакович учился композиции у М. О. Штейнберга, ученика Н. А. Римского-Корсакова. Свиридов учился у Шостаковича, и он тоже имел академическую выучку. Но прежде чем попасть в класс Шостаковича, Свиридов получил навыки совсем иной, щербачёвской школы композиции у своего первого учителя в техникуме М. А. Юдина и особенно в классе П. Б. Рязанова. Класс Петра Борисовича Свиридов посещал в конце своего обучения в техникуме и потом к нему же подал заявление при приёме в консерваторию. И воспринял не только технику сочинения с опорой на простые формы без тематического развития, но и некоторые эстетические установки того же Рязанова 1930-х годов, особенно касающиеся мелоса и гармонии.

Между академической школой и щербачёвцами шла нешуточная конкурентная борьба в Ленинградской консерватории с середины 1920-х и вплоть до 1936 года, когда в консерваторию поступил Свиридов. Собственно, скрытое соперничество и противостояние двух школ продолжалось и в дальнейшем, даже когда школа Щербачёва оказалась не в чести после известных событий 1936 года в связи с выходом знаменитых статей в газете “Правда” с критикой оперы “Леди Макбет Мценского уезда” и балетов Шостаковича. И это косвенно отразится как на личных взаимоотношениях между ленинградскими композиторами – представителями разных школ, так и на творческих интересах, на музыкальных вкусах и предпочтениях. Всё это скажется и на истории взаимоотношений Шостаковича и Свиридова.

Известную роль в судьбе Шостаковича и Свиридова сыграли и ленинградские музыковеды, близкие к музыке люди. Так, в биографию Шостаковича вписался яркой страницей филолог и музыковед, человек универсальных знаний, полиглот И. И. Соллертинский. После войны на долгие годы, вплоть до смерти в жизнь Шостаковича вошел литературовед Исаак Гликман.

Молодой Свиридов, благодаря своему учителю, был знаком с И. И. Соллертинским, который способствовал тому, чтобы сочинения молодого композитора, ещё студента консерватории, стали исполняться в Ленинградской филармонии. Свиридов близко познакомился с И. И. Соллертинским в годы войны, когда они оба были в Новосибирске. Свиридов описывает свои встречи

и разговоры с Иваном Ивановичем. Благодаря Ивану Ивановичу Свиридов брал из нотной библиотеки партитуры симфоний Г. Малера. После кончины Соллертинского Свиридов пишет свою фортепианную сонату и посвящает её памяти Соллертинского. Шостакович, как известно, в том же 1944 году посвящает памяти своего близкого друга фортепианное трио.

С Гликманом Свиридова связывали многие годы дружеских отношений¹. В начале 1990-х годов Гликман опубликовал письма Шостаковича, адресованные ему². Я собирался ехать в Москву, и Исаак Давыдович попросил меня передать экземпляр Георгию Васильевичу, что я и исполнил. В тот момент я ещё не читал публикацию писем и, откровенно говоря, не понял, почему Исаак Давыдович сам не подарил книгу Георгию Васильевичу. Ведь он всегда приходил на концерты Свиридова в Ленинграде и, если ездил в Москву, то навещал его. Позднее я сообразил, он это сделал не случайно. В одном из писем³ Шостакович, сравнил автора оратории (не назвав его имени) с Ф. Булгариным. В комментарии Гликман написал: “О какой оратории идёт речь, выяснить не удалось”⁴.

О том, кого имел в виду Шостакович, Свиридов сразу догадался. В это время на Ленинскую премию была выдвинута Патетическая оратория, при её прохождении в Комитете по Ленинским премиям Шостакович вместе с коллегами по секции музыки был против её включения в список номинантов. И, конечно, Свиридов понимал, что Гликман прекрасно знал, о какой оратории идёт речь. Эта публикация сыграла свою роль в истории отношения Свиридова к Шостаковичу, да и к Гликману тоже. Но об этом – отдельный рассказ.

У Свиридова были и свои, близкие ему музыковеды. В 1940-е годы молодой композитор привлёк внимание музыковеда Юлиана Вайнкопа, после войны Свиридов сблизился со своим будущим биографом, музыковедом, эстетиком и социологом Арнольдом Сохором.

Помимо ленинградских коллег-композиторов и музыковедов, у Шостаковича и Свиридова были взаимоотношения с москвичами. Эти отношения были и хорошими, и плохими. У каждого из композиторов были свои друзья. Так, у Шостаковича были близкие отношения с Б. Яворским, М. Квадри, Н. Жиляевым, В. Шебалиным. Свиридов входил в иной круг близких Шостаковичу композиторов, составлявших известный кружок из учеников и подражавших ему композиторов молодого поколения. Этот шостаковичевский кружок сложился в Москве после переезда туда Шостаковича. В него входили М. Вайнберг, Р. Бунин, Б. Чайковский, Ю. Левитин, М. Кусс, О. Тактакишвили, Кара Караев, позже В. Рубин и ряд других.

Были и музыковеды. У Шостаковича были свои, писавшие о нём критики вроде М. Сокольского, Б. Штейнпресса, Д. Житомирского, историков музыки И. Мартынова, Л. Данилевича, И. Нестьева, теоретиков Л. Мазеля, В. Цуккермана, В. Бобровского и др. С М. Сокольским, Б. Штейнпрессом, И. Нестьевым жизнь столкнула Свиридова. Статьи их отчасти сказались на судьбе ряда его произведений.

Среди музыковедов были люди, вышедшие из рядов Ассоциации пролетарских музыкантов. Такие как Ю. Келдыш, Б. Штейнпресс, Д. Житомирский. О них и пойдёт речь дальше. В том числе и о лидере этой ассоциации, который был не только тесно связан с Шостаковичем, но и оказался в своём роде камнем преткновения между Шостаковичем и Свиридовым.

Имя этого человека Лев Николаевич Лебединский (1904–1988). Музыковед, фольклорист, общественный деятель, как пишут о нём в энциклопедических словарях, в Википедии. Человек незаурядный, с необычной для музыканта биографией. В юности успел повоевать на гражданской войне. Был чекистом. Видный деятель, идеолог и руководитель Российской ассоциации пролетарской музыки (РАПМ).

Когда он лично познакомился с Шостаковичем – сегодня сказать трудно. Изучавший вопрос об отношении Шостаковича к РАПМу Л. Акопян считает, что Шостакович с ним “подружился или, во всяком случае, установил тесные личные отношения” “в годы войны или вскоре после нее”⁵.

То, что Лебединский знал молодого, начинающего композитора, в этом нет сомнений. В журналах РАПМа о Шостаковиче писали неоднократно. Одна из первых, критических статей была написана Даниэлем Житомирским – рецензия на оперу “Нос”⁶. Об этой опере неодобрительно выскажется

и Л. Лебединский. Описывая ситуацию в Большом театре в 1929 году в связи с намерением дирекции по предложению Вс. Мейерхольтда ставить балет С. Прокофьева “Стальной скок”, Лебединский пишет: “Дирекция, или, вернее, Мейерхольд, в плане переключения театра на современную упадочную декадентскую музыку (предполагались постановки “Новости дня” Хиндемита, “Машинист Гопкинс” Бранда, “Нос” Шостаковича, “Четыре Москвы” Мосолова и т. д., и т. п.) начал подготовку постановки балета “Стальной скок”⁷. И таких выпадов в адрес Шостаковича можно найти на страницах пролетарских журналов немало.

Конечно, подобные оценки не могли оставить равнодушным молодого и честлюбивого Шостаковича. Как пишет тот же Акопян, “отношение Шостаковича к “пролетарскому” направлению в музыке было презрительным”⁸. Но если он высказывался об одном из ведущих композиторов РАПМ А. Давиденко с пренебрежением в письмах своему другу В. Шебалину, то в своём публичном поведении молодой Шостакович был не так однозначен. В начале 1930-х годов Шостакович сумел найти общий язык с РАПМом⁹, и о нём Лебединский несколько раз отозвался с похвалой. И между прочим, когда рапмовец Ю. Келдыш написал разгромную статью о балете С. Прокофьева (о ней пойдёт ещё речь дальше), то, как известно, Шостаковичу статья понравилась¹⁰.

После 1932 года, когда пролетарские организации были ликвидированы, Лебединский на какое-то время оказывается в тени, уходит в академический институт на научную работу, в 1937 году уезжает в Башкирию изучать местный фольклор. В Москве в самом конце 1930-х годов он вновь обретает некоторое видное положение.

Обращает на себя внимание выступление Л. Лебединского на собрании московских композиторов по поводу статьи “Сумбур вместо музыки” 10 февраля 1936 года. Как пишет исследовательница Елена Кравцова, “парадоксально, но позиция бывшего противника Шостаковича – рапмовца Лебединского, от которого, казалось бы, Шостаковичу должно было достаться (за членство в АСМ, за презрение к РАПМу, за насмешки над Давиденко и т. д.) – оказалась Шостаковичу ближе и понятнее. Вместо нападок на композитора Лебединский обрушился на беспринципность музыковедов. “Наша музыкальная критика – трупы неприбранные”, – бесстрашно заявил он на собрании московских композиторов”¹¹. Основную часть своего выступления Лебединский посвятил памяти А. Давиденко.

В следующем, 1937 году Лебединскому предъявят серьёзное обвинение в авербаховщине¹². Тем не менее его не тронули, а уже в 1939 году он является сотрудником вновь созданного Оргкомитета Союза советских композиторов СССР. И вот здесь он мог уже более близко познакомиться с Д. Д. Шостаковичем.

Невольно возникает вопрос, как мог Шостакович сделать фактически доверенным лицом человека с такой биографией? О которой Шостакович прекрасно знал. Дмитрия Дмитриевича с ранних лет окружали люди, связанные с органами безопасности. Не говоря о профессиональных чекистах высокого ранга¹³, людей, так или иначе связанных с НКВД (КГБ), в том числе и из музыкантов, было в жизни Шостаковича достаточно много. И он знал или догадывался об этом. Что не мешало композитору вести себя с ними вполне корректно, любезно. Он находил возможным общаться с ними, среди них были музыковеды, которые писали о нём.

Но случай с Лебединским – исключительный. Скорее всего, их сблизило крайне негативное отношение к Сталину. Левон Акопян пишет, что в воспоминаниях вдовы Лебединского “он изображается как бескорыстный борец за революционные идеалы и ненавистник Сталина”¹⁴. Свиридов запомнил один разговор с Соллертинским в Новосибирске, во время которого Иван Иванович образно заметил, что “евреи, подобные Лебединскому, относились к революции как к любовнице, которая им изменила”.

Кажется, прав Акопян: вероятно, в годы войны Лебединский обретает некоторое доверие со стороны Шостаковича, и, в конце концов, они становятся едва ли не друзьями. В дальнейшем Лебединский обрёл большое доверие Шостаковича, стал входить в его дом и оказывал композитору (особенно после смерти первой жены Н. В. Варзар) свои услуги не только по творческой, но и по бытовой линии, как считал Свиридов¹⁵.

Лебединский не только писал статьи о симфоническом и хоровом творчестве Шостаковича¹⁶, он стоял стеной, защищая композитора в разного рода общественных собраниях, на пленумах и съездах композиторов. Кажется, последней, изданной при жизни Лебединского в России его статьёй была публикация в журнале “Новый мир”, вызвавшая споры¹⁷.

В архиве журнала “Музыкальная жизнь” должны храниться его воспоминания, известно, что он передавал их главному редактору журнала Я. М. Платеку. Увы, биография Лебединского до сих пор не изучена и полна загадок. Точно так же, как до сих пор не исследована и не описана история организации, с которой был тесно связан Лебединский. До сих пор нет обстоятельного исторического анализа Российской ассоциации пролетарской музыки (РАПМ), организации, которая оставила известный след в истории русской музыки советского периода.

“Генеалогическое древо” взаимоотношений Шостаковича и Свиридова невозможно составить без основательного знания истории музыкальной культуры Советской России 1920-х – 1930-х годов. Попытаемся по мере возможности описать события тех десятилетий почти столетней давности. Но обо всём по порядку.

Свиридов читает журналы 1920-х годов

В 1988 году Свиридов заказывает в библиотеке Союза композиторов ряд номеров журнала “За пролетарскую музыку” за 1930-й и 1931 годы. В самом начале его тетради “Разных записей” за 1988 год появляется заголовок: “Журнал “За пролетарскую музыку” 1930 год № 1”. Далее следуют ремарки: “Выписать из статьи “Как слушать оперу”¹⁸, Стр. 9 – от слов “Самая форма оперы” (то, что отмечено); Стр. 10 – абзац от слов “Слушая оперу”; Стр. 26-27 – переписать текст песни (слова и музыку) Чемберджи “Ну, и долой”¹⁹; Стр. 13 – переделка песни: “спекулянтов, кулаков, подкулачников, попов...” – вариант песни “Ну, и долой”²⁰.

Затем идут выписки и ремарки к статьям из № 1, 2 и 5 журнала за 1931 год. В начале выписок из пятого номера Свиридов ставит себе задачу: “Написать подробно о платформах РАПМа и РАППа, а также ЛЕФа и АСМа”. И тут же дана оценка этим организациям: “Все эти организации воевали против русского искусства”. После чего приводит для примера цитаты из этого (пятого) номера для своей будущей статьи.

Вот эти выписки: “Стр. 4 – “...Балет эмигранта Прокофьева...” “Музыка мракобеса-фашиста Стравинского”. Стр. 5-6 – “Вылазка реакции” – исполнение “Колоколов” Рахманинова. Рахманинов – белоэмигрант-фашист, заклятый враг Советского Союза. Бойкот музыке Рахманинова, государственный запрет на эту музыку. “Исполнение “Колоколов” в момент обостреннейшей классовой борьбы, в момент прямого разоблачения интервенционистских стремлений мировой буржуазии является попыткой сплочения и организации враждебных нам сил реакции”. Овации аудитории – охотнорядцев, попов и старобюрократических зубров, собравшихся справлять “великий пост” в Большом зале б<ывшей> МГК (отдельно сказать, как называлась консерватория в это время), свидетельствуют о смысле концертов – как политической демонстрации. (Перепечатать всю 5-6 стр.)²¹.

(“Эпоха культурной революции”.)

Общее собрание (студентов и преподавателей).

“Матёрый враг Советской власти – белогвардеец Рахманинов”²².

Стр. 7-8 – выписать все цитаты из статьи Ленина “Товарищи рабочие, идём в последний и решительный бой”²³.

А в конце после краткой выписки из статьи о спектакле “Последний и решительный...” (“В конце весь зал встаёт”) ещё раз высказывает намерение “написать отдельно по материалам из журнала “Пролетарский музыкант”²⁴.

Статьи Свиридов так и не написал, но сам по себе факт его обращения к, казалось бы, совсем далёкому и забытому прошлому советской музыки интересен и симптоматичен. Постараемся понять причину этого интереса.

Но сначала – об упомянутых композитором организациях и журналах “Пролетарский музыкант” и “За пролетарскую музыку”. Журналы эти принадлежали творческой организации 1920-х – начала 1930-х годов Российской ассоциации пролетарской музыки (РАПМ).

Старшей и по возрасту, и по значению из пролетарских творческих организаций была РАПП – Российская ассоциация пролетарских писателей. Идеино-эстетическим противником РАППа был ЛЕФ, Левый фронт – литературно-художественная организация и одноимённый журнал футуристов. У РАППа основным антагонистом была Ассоциация современной музыки (АСМ).

Если внимательно читать тетради “Разных записей”, то можно заметить, что упоминания РАПП, деятелей этой организации, композиторов и музыковедов встречаются в других тетрадях конца 1970-х – 1980-х годов. То же самое относится и к АСМ. И почти при всех упоминаниях об этих организациях Свиридов даёт одну и ту же отрицательную оценку их идеологии, отмечая присущее обеим организациям негативное отношение к традициям русской культуры.

Как он пишет в тетради 1978–1980, “существовавшие в конце 20-х – начале 30-х годов музыкальные направления, несмотря на их большие внешние различия в их платформе, были в сущности родственными. Их объединяла ненависть к Русской традиции, к Русской культуре, которая объявлялась исчерпанной, недостаточной, изжившей себя, помещицкой, буржуазной, “национально-ограниченной” и т. д., и т. п.”²⁵. Намерение написать статью о платформах РАППа и РАППа, ЛЕФа и АСМа, выписанное в тетради 1988 года, Свиридов сопровождает репликой: “Все эти организации воевали против русского искусства”²⁶.

Об этих организациях Свиридов знал не только из литературы и понаслышке, он лично был знаком с деятелями некоторых из них уже позднее, после 1932 года, то есть когда эти организации уже не существовали. О РАППе и ЛЕФе, помимо литературы, Свиридов мог почерпнуть знания от знакомых литераторов, литературоведов, историков²⁷.

В наших встречах и разговорах в начале 1980-х годов Георгий Васильевич много рассказывал мне об этих организациях, причём упоминал такие подробности, которые невозможно было найти в литературе того времени, да и сейчас ещё некоторые из его воспоминаний я не встречал в современных научных статьях или в опубликованных воспоминаниях.

Поэтому помимо ссылок и цитат записей из тетрадей “Разных мыслей”, я буду опираться на сохранившиеся в моей памяти устные высказывания композитора, а также на имеющиеся в Звуковом архиве Г. В. Свиридова аудиозаписи его “размышлений вслух”. Разумеется, все сведения, услышанные мною от Георгия Васильевича, нуждаются в проверке, и их не стоит воспринимать как достоверно установленные факты.

Свиридов и “современничество”

С творчеством пролетарских и “современнических” композиторов Свиридов познакомился впервые ещё школьником, на рубеже 1920–1930-х годов. Массовые песни В. Белого, Н. Чемберджи, Б. Шехтера и других композиторов РАПП юный Свиридов пел в хоре музыкальной школы в конце 1920-х – начале 1930-х годов. А в нотном магазине в Курске знавшие его продавцы предоставляли ему возможность по нотам с листа читать только что изданные произведения советских композиторов, в том числе композиторов АСМ.

Это знакомство он продолжил в Ленинграде, куда приехал в 1932 году учиться музыке и поступил в Центральный музыкальный техникум. Как он вспоминал, “приехав в Ленинград, я с изумлением узнал, что здесь живёт и работает большая группа композиторов. Жадно стал я знакомиться с их музыкой. Моё внимание поначалу привлекало многое, но постепенно интересы откристаллизовались. Я сразу выделил для себя музыку В. Щербачёва и его учеников, узнал его блоковские романсы²⁸, Третью симфонию²⁹ (с фортепианными “Выдумками”³⁰ я познакомился ещё в Курске), сонату для фортепиано³¹ и хор “Скифы”³² М. Юдина, блоковские романсы П. Рязанова³³, “Большую сюиту” для фортепиано Г. Попова³⁴ – всё это играл я с большим увлечением, открывая для себя новый звуковой мир, о котором раньше не мог подозревать”³⁵.

Свиридов поступил в Центральный музыкальный техникум. Здесь преподавал В. Щербачёв, его соратники М. Юдин и П. Рязанов, у которых Свиридов учился соответственно в техникуме и на первом курсе консерватории. Курс истории русской оперы в техникуме читал Б. В. Асафьев, гармонию вёл Ю. Тюлин, оригинальный курс мелодики читал П. Рязанов. Это всё были

единомышленники, люди высокообразованные, профессионалы высшей пробы. И все они были членами уже к тому времени не существовавшей АСМ.

В Ленинграде АСМ была господствующей организацией, Ассоциация пролетарской музыки (ЛАПМ) была здесь слабо представлена. Ещё за год до создания АСМ в Москве, в 1922 году по инициативе И. Глебова (Б. Асафьева), В. Каратыгина, Н. Финдейзена, А. Оссовского, М. Климова и др. в Петрограде возникла организация “Общество пропаганды современной русской музыки”, сокращенно “Музпроп” или “Петромузинтерн”³⁶.

В Ленинграде отделение АСМ было официально зарегистрировано в январе 1926 года по инициативе Б. Асафьева, В. Каратыгина, М. Штейнберга, Н. Римского-Корсакова, А. Оссовского, В. Щербачёва, А. Пащенко и др. Председателем был избран Ю. Карпович, заместителем — Ю. Вейсберг, Н. Малков — секретарём. В художественный совет вошли Е. Борткевич и И. Шиллингер, среди членов-экспертов были А. Житомирский, Л. Николаев, А. Оссовский, М. Штейнберг. Были налажены контакты с культотделом Губпрофсовета, Филармонией, Капеллой, Консерваторией, Институтом истории искусств, Центральным домом работников просвещения. 12 мая 1926 года в Большом зале филармонии состоялся концерт, на котором были исполнены Первая симфония Д. Шостаковича, симфоническая картина “Поступь Востока” И. Шиллингера и кантата “Двенадцать” Ю. Вейсберга³⁷.

Состав ЛАСМ был довольно пёстрый, разнонаправленный. Достаточно сказать, что в него входили такие композиторы, как М. Штейнберг или А. Пащенко, чьи творческие установки были далеки от прогрессистских устремлений идеологов “современничества”. Поэтому в том же январе 1926 года возник Кружок новой музыки, во главе которого стал Б. Асафьев. Заместителем стал дирижёр В. А. Дранишников, членами правления — музыковед С. Гинзбург и композитор В. Дешевов, секретарём — М. Друскин, позднее — Ю. Вайнкоп. Из АСМ в Кружок перешла группа наиболее радикально настроенных музыкантов, в результате чего Кружок реструктурировался, председателем правления стал В. Щербачёв, его заместителем — И. Шиллингер, членами правления стали пианист А. Каменский и композитор П. Рязанов, в концертную комиссию вошли Ю. Вайнкоп, М. Друскин и Д. Шостакович, в редколлегию — Б. Асафьев, С. Гинзбург. После февраля 1927 года Кружок волился в ЛАСМ.

В 1925-1926 годах проходила реформа сети музыкальных учебных заведений, в итоге которой Кружок новой музыки переместился во вновь возникший Центральный государственный музыкальный техникум³⁸. Свиридов учился в этом техникуме с 1932-го по 1936 год. Дух “современничества” сохранился здесь, несколько модифицировавшись, продолжал существовать. И, конечно, Свиридов был под сильным влиянием этой идеологии.

Надо сказать, что, несмотря на филиппики в адрес асовцев, Свиридов понимал, в чём было дело в Ленинграде. В 1920-е годы здесь существовало резкое противостояние между традиционалистами и сторонниками новой музыки. Если во времена военного коммунизма это противостояние несколько поутихло и общая тяжёлая обстановка невольно сблизила композиторов разных музыкальных партий³⁹, то во времена нэпа былые распри вновь обострились.

Цитаделью старой композиторской школы была консерватория. И именно здесь развернулась борьба между “партиями”. Приход в консерваторию Щербачёва и Асафьева был встречен профессурой в штыки. Когда встал вопрос о включении Асафьева в состав правления консерватории, то Глазунов поддержал профессуру, которая выступила против Асафьева. Конечным итогом этой борьбы стал отъезд А. К. Глазунова за границу в 1928 году. Формально он ещё числился директором консерватории до 1930 года⁴⁰.

Б. Асафьев и В. Щербачёв объявили войну не русской школе, не кучкистам. Их критика была направлена на “весьма бесхитростные” “симфонии приснопамятной беляевской школы”, они понимали, что Глазунов и старая композиторская профессура, вышедшая из этой школы, являются носителями не живой, а академизированной кучкистской традиции. Кроме того, с 1914 года и до окончания гражданской войны Россия была оторвана от мировой музыкальной жизни. Асафьев и Щербачёв опасались, что русская школа может погрязнуть в академизме и провинциализме. Отсюда избранная ими стратегия.

С одной стороны, они подвергли критике наиболее уязвимые стороны корсаковско-глазуновской школы композиции. Ещё в 1918 году в программе курса русской музыки Асафьев отмечал «схематизм музыкального мышления» Римского-Корсакова, «пользу и вред влияния схем глазуновской музыки на творчество русских композиторов»⁴¹. Он противопоставлял «иллюзорный», картинно-эпический симфонизм Глинки, кучкистов, «текущую» форму симфоний Глазунова⁴² действительному лирико-драматическому симфонизму П. И. Чайковского. Асафьев боролся за подлинного Мусоргского, за постановку «Бориса Годунова» в авторской редакции⁴³. Он поддерживает симфонические опыты 1920-х годов Н. Я. Мясковского, пропагандирует С. Прокофьева, пишет книгу об И. Стравинском⁴⁴.

Щербачёв и Асафьев настаивали на том, что революционная эпоха должна получить воплощение в новом усложнённом языке, отражающем социальные катаклизмы, в форме музыкальной драмы. Как писал несколько тяжеловесно и с учётом газетно-журнальной лексики того времени асафьевский ученик С. Гинзбург, «мы стоим на грани новой эпохи музыкального мироощущения, очертания которой обрисовываются нам, современникам... Лишь дружная борьба с застоём поможет вывести музыку из того тупика, куда она теперь зашла... и нужно быть особенно осторожными со всеми теми, кто под благовидным предлогом «охраны старины» проповедует самую консервативную и реакционную художественную идеологию»⁴⁵.

С другой стороны, в своих поисках обновления языка АСМ обратилась к опыту современных европейских композиторов. Лозунг той эпохи «Учиться у Запада!» был вполне актуальным для АСМ. Ещё в 1922 году Л. Сабанеев писал: «Мы рискуем скоро выродиться», считал, что надо знать Дебюсси, Равеля, Рих. Штрауса, Регера, Шенберга, предупреждал об опасности провинциализма, о том, что наш композитор творит в замкнутом пространстве. «Уже война нарушила нашу связь с музыкой Западной Европы, нарушила её в тот момент, когда там показались эмбрионы каких-то значительных новобразований»⁴⁶.

И. Глебов в 1927 году указывал на характерную черту, свойственную ленинградской культуре последних пяти лет, — «интенсивное стремление к познанию и усвоению основных направлений и важнейших творческих завоеваний западной музыки последних десятилетий»⁴⁷.

Прозападнический уклон был сильным, тут Свиридов был прав. Впрочем, он сам в конце 1940-х годов «уклонился» в ту же сторону, пойдя явно по стопам своих учителей, изучал внимательно партитуры и клавиры И. Стравинского, П. Хиндемита, А. Берга, К. Шимановского, А. Казеллы, В. Риети. И точно так же пострадал в конце 1940-х годов за «формализм», что двумя десятилетиями раньше испытали на себе АСМовцы.

Контакт с Западом деятели АСМ осуществляли через Международное общество современной музыки, членом которого АСМ являлся. Благодаря этому, между прочим, произведения членов АСМ издавались и исполнялись за рубежом. В свою очередь, в Советскую Россию приезжали зарубежные исполнители, композиторы. АСМовцы устанавливали и поддерживали контакты с зарубежными музыкантами.

Молодой Шостакович после усвоения академической школы, которую он прошёл в классе М. Штейнберга, тяготел к современничеству, принимал участие в концертах АСМ и Кружка новой музыки, но никакой деятельности в работе ЛАСМ не предпринимал. Более того. Необходимость думать о заработке привела его в Театр рабочей молодёжи, тяготевший к Пролеткульту. Первым спектаклем, к которому писал музыку Шостакович, был «Выстрел» по пьесе пролетарского поэта А. Безыменского⁴⁸.

В середине 1920-х годов в связи с признанием СССР оживился культурный обмен. Советские музыканты-исполнители, театральные коллективы, режиссёры театра и кино имели возможность выехать на гастроли за границу. В научные командировки ездили литературоведы, историки, музыковеды. После отъезда, фактически — бегства, из России ряда писателей и композиторов эта категория деятелей культуры выпускалась за пределы СССР редко.

В 1923 году Щербачёв едет в Германию, во Франкфурте знакомится с П. Хиндемитом, интересуется не только его сочинениями, но и его педаго-

гическим опытом, его системой обучения композиторов. Несколько поездок по европейским странам осуществил Асафьев, в Вене познакомился с крупнейшим музыковедом, историком музыки Гвидо Адлером, во Франции он был избран членом-корреспондентом Французского общества музыковедения. Встречался с композиторами, в том числе с С. Прокофьевым и И. Стравинским. Он много слушал новой музыки в концертах, посещал крупнейшие библиотеки Вены, Парижа, Берлина, интересуясь современной литературой по музыке. В круг его знакомств входили композиторы Ф. Малипьеро, Б. Паумгартнер, Фр. Шрекер, он инициировал исполнение оперы “Воццек” А. Берга, вступил с ним в переписку.

С командировками в Европу ездили Р. Грубер, М. Друскин и другие. Слушали там новую музыку. Из каталогов разных издательств выписываются произведения зарубежных композиторов, классиков, раритеты старины и сочинения современных композиторов.

В Ленинграде в 1920-е годы исполнялись сочинения всех наиболее известных композиторов: Р. Штрауса, Фр. Шрекера, Э. Кшенека, А. Шенберга, П. Хиндемита, итальянцев Д. Малипьеро, А. Казеллы, В. Риети, французской шестёрки, Дж. Энеску и К. Шимановского и др. Из Москвы в Париж постоянно ездил Л. Сабанеев, так там, в конце концов, и остался...

В Ленинграде переводились исследования и статьи зарубежных авторов, посвящённые разным сторонам современной композиторской техники⁴⁹, И. Глебов и его сотрудники освещали творчество зарубежных композиторов. С 1922-го по 1925 год в Разряде истории музыки в Институте истории искусств проходили открытые собрания Разряда, так называемые “понедельники”, посвящённые новым течениям западной музыки. Роман Грубер в 1924 году привёз из-за границы массу нот, и в 1924 году Разряд устраивал серии публичных концертов под лозунгом “Новая музыка”⁵⁰. В Институте истории искусств он же вёл семинар по изучению новых течений в музыке.

К оперным спектаклям или к концертам зарубежных музыкантов с программой из новой музыки обычно подготавливались и издавались брошюры. К постановке в МАЛЕГОТе оперы Фр. Шрекера “Дальний звон” была специально подготовлена книжка⁵¹. Премьере оперы А. Берга “Воццек” был посвящён специальный выпуск альманаха “Новая музыка”⁵². Контакты с французскими композиторами нашли отражение в сборнике статей, куда была включена статья Дариуса Мийо в русском переводе⁵³. Не прошли асмовцы мимо входившего в моду джаза, о нём был издан отдельный сборник переводных статей западных специалистов с предисловием С. Гинзбурга⁵⁴.

Свиридов отдавал себе отчёт, что “современничество” в Ленинграде было наиболее активной и деятельной силой и состояло в основном из профессиональных композиторов с консерваторским образованием, высокообразованных людей. Он также понимал, что историческая заслуга ЛАСМ состояла в борьбе с академизмом и в намерении обновить стиль и язык русской музыки.

После того как в 1925 году в консерваторию пришли лидеры ленинградского “современничества” Щербачёв и Асафьев, здесь возникла необычная, уникальная ситуация. В старейшем высшем музыкальном учебном заведении России образовались и сосуществовали две кафедры композиции: академическая, которую возглавил после отъезда Глазунова из СССР М. Ф. Гнесин, и вторая, “современническая”, которую к моменту поступления Свиридова в консерваторию в 1936 году возглавлял П. Б. Рязанов, будучи заведующим композиторского отделения.

Между кафедрами шло соревнование, и хотя соревновательная атмосфера была отнюдь не безоблачной⁵⁵, но само наличие конкурентной борьбы давало стимул для совершенствования учебной работы. И в это же время композиторское обучение в Ленинградской консерватории было поставлено очень высоко, ленинградская композиторская школа была в 1920-е – первую половину 1930-х годов фактически лидирующей в Советском Союзе⁵⁶. Юный Свиридов, перед тем как отправиться в Ленинград, заглянул в Москву, встретился с рядом московских композиторов, послушал музыку и... всё же выбрал Ленинград.

Именно в Ленинграде совершилась настоящая реформа композиторского образования. Дело в том, что до 1925 года и позднее в той же Московской

консерватории шли значительные реформы, касавшиеся в основном исполнительского искусства, общего музыкального образования. Здесь шла усиленная борьба за рабфак, за инструкторский отдел, за институт “красной профессуры”, менялись программы обучения у исполнителей. В то же время на научно-композиторском факультете и на кафедре композиции Московской консерватории никаких решительных перемен в обучении композиторскому делу не происходило. В основном вводились новые научные предметы (та же акустика) или разные теоретические системы вроде “Теоретического курса гармонии” Г. Л. Катуара, теории метро-тектонизма Г. Э. Конюса или ладового ритма Б. Яворского.

Когда в декабре 1921 года состоялась первая Всероссийская конференция по вопросам художественного профессионального образования, и по реформе музыкального образования Б. Л. Яворский разработал “Положение о высшем музыкальном учебном заведении – консерватории”, то в нём не было никаких новаций относительно обучения композиции. В это время программа, планы кафедр композиции в консерваториях оставались без изменений, сама система занятий не менялась ещё с дореволюционного времени.

Эту традицию пытался нарушить один из наиболее радикальных лидеров московского современничества Н. Рославец. Он едва ли не первым сформулировал новый принцип обучения – от практики к теории, однако не сумел предложить убедительный метод обучения. Его доклад “О новых методах образования композитора-профессионала” в Творческом отделе Московской консерватории так и не получил поддержки⁵⁷.

То, что в это время задумал Щербачёв со своими соратниками, было настоящей революцией в композиторском образовании. Суть этой революции заключалась в том, что занятия по свободной композиции, сочинению было предложено начинать с первого курса обучения композиторов, а не в конце, как это было принято раньше, ещё с дореволюционных времён. А параллельно изучать все теоретические предметы, гармонию, контрапункт и т. д. Но главное – они сумели разработать методы обучения только начинающих студентов-композиторов.

Тетрадь Свиридова с первыми опытами сочинения 1932 года показывает, что начинали обучать с простых форм, давая задание написать период, прелюдию, жанровую пьесу, тему для вариаций. Причём не делалась попытка анализировать стиль какого-либо композитора и писать в этом стиле, что, по сути, предлагал Н. Рославец.

Насколько этот метод был эффективен, можно судить по тому, что через три года обучения Свиридов в 1935 году пишет свой цикл пушкинских романсов, ставший классикой русской камерно-вокальной литературы. В 1936 году он напишет своё первое произведение для оркестра – фортепианный концерт, а через год – партитуру своей первой симфонии.

Во время своего посещения Ленинграда в феврале 1927 года Прокофьев встречался с Щербачёвым. И в своём дневнике поделился впечатлением об этой встрече. Как он писал, “Щербачёв, который преподаёт теперь теорию композиции в Консерватории, с увлечением рассказывает про свою новую систему преподавания и про ещё более смелые планы дальнейших нововведений согласно этой системе. У меня в представлении ещё старая Консерватория с необходимыми и непререкаемыми звеньями – гармонией, затем контрапунктом, а потом фугой и формой, и мне страшно и любопытно теперь слушать новые теории Щербачёва, согласно которым все эти звенья летят к чёрту и устанавливаются совершенно новые принципы, о которых он с волнением рассказывал мне, считая меня главою современности в музыке”⁵⁸.

Н. П. Рязанова прокомментировала эту запись в дневнике Прокофьева, упомянув имена сотрудников Щербачёва: Прокофьев с интересом слушал рассказ Щербачёва о реформе консерваторского композиторского образования, проведённой Асафьевым и Щербачёвым совместно с группой молодых музыкантов, в которую входили П. Б. Рязанов, Ю. Н. Тюлин и Х. С. Кушнарёв⁵⁹. Рязанов после ухода Щербачёва из консерватории в начале 1930-х годов возглавил “реформаторскую” кафедру.

Свиридов при поступлении в консерваторию подал заявление в класс П. Б. Рязанова. С Петром Борисовичем у него сложились хорошие отношения ещё в техникуме⁶⁰. Как раз в 1936 году, после выхода в свет статьи “Сумбур вместо музыки” в консерватории почти два месяца длилась дискуссия

“по вопросам формализма в музыкальном образовании”⁶¹. И в этой дискуссии сошлись в открытом бою представители двух кафедр, главными были выступления М. Гнесина и П. Рязанова⁶².

И хотя Шостакович учился у Штейнберга, соратника Гнесина, на его кафедре, и, казалось бы, эта кафедра несла прямую ответственность за своего ученика, тем не менее удар был нанесён по “современнической” кафедре. Рязанова убрали с повышением, он был вынужден покинуть пост декана факультета и главы кафедры, получив приглашение в Москву, в Главное управление музыкальных учреждений (ГУМУ) в Комитете по делам искусств при Совнаркоме СССР. В результате этого Свиридов попал в класс Д. Шостаковича.

1920-е годы всё же отличались от второй половины 1930-х годов. Конечно, в условиях нового, советского режима Асафьеву и его ученикам приходилось учитывать особенности новой коммунистической идеологии, новые социальные условия. Поэтому в работах Асафьева, публичных выступлениях асмовцев был выбран соответствующий дискурс, соблюдались определённые правила игры, приходилось подстраиваться под новую идеологию, под новые вкусы, что-то подымать на щит, а чем-то жертвовать, предавать фигуре умолчания.

Точно так же, как в репертуарной политике музыкальных театров, и в мысли о русской музыке на долгое время была практически забыта первая национальная опера Глинки “Жизнь за царя”. Под определённым, “социологическим” углом зрения рассматривалось мировоззрение М. П. Мусоргского. На сцене Мариинского театра в постановках “Хованщины” в конце 1920-х – начале 1930-х годов, в разгар борьбы с религией, с церковью, Досифей и Марфа изображались как провокаторы, тайком бежавшие из объётого пламенем скита, оставив заживо сгорать обманутых ими староверов. В опере Н. А. Римского-Корсакова “Сказание о граде Китеже и девице Февронии” Асафьев в начале 1920-х находил “стилизацию религиозного начала”, акцент делал на пантеистических мотивах. В Симфонических этюдах Асафьев называет “Сказание о невидимом граде” христианской оперой, но при этом замечает, что “Китеж” не есть таинство, мистерия, в смысле противоположения его всему земному, бытовому, временному, условному. Наоборот, он глубоко связан с землёй <...> Надо помнить, что он – с к а з а н и е, и даже не волшебное. Просто сказание верующего, социально-религиозная утопия, спасение от земных бедствий и ужасов”⁶³.

Разумеется, в то время асмовцы не могли поднимать тему “национального своеобразия” русской музыки. Да, собственно, в этом не было никакой необходимости, русская классика оставалась в общем-то глубоко почитаема в широких кругах общества. Сабанеев, говоря о состоянии русской оперы в конце XIX – начале XX века, без задней мысли несколько легковесно отмахивается от “национального”. Как он пишет, “в конце XIX века опера начала разлагаться, и связано это было с общим кризисом театра, в котором началась пора исканий. Глазунов – убеждённый инструментальный симфонист. Скрябин ненавидел оперу. Проблема сюжета. И либретто. Надоели исторические и мифологические сюжеты. Национализм вообще, которому русская школа отдала такую исчерпывающую дань, больше уже не привлекал просто по закону эстетического контраста: он надоел и исчерпался. И Глазунов, и Танеев, и Скрябин, и Метнер, и даже менее их значительный Рахманинов – все они такое же отрицание национализма, как прежние композиторы – его утверждение”⁶⁴. Полагаю, что такого рода высказывание родилось как реакция на патриотическую риторику русской мысли о музыке в период “германской” войны 1914 года⁶⁵.

Свиридову никогда бы и в голову не пришло считать, что Рахманинов, автор Всенощной или Трёх русских песен, отрицал национальное содержание своей музыки. Для Свиридова водораздел в русской музыке шёл совсем по иной линии. Для него было важно, как художник откликнулся на вызов своего времени.

Причину упадка русской оперы в начале XX века, после “Китежа” он видел в духовном кризисе, охватившем русское общество. В движении русского модернизма. Рахманинов, по мысли Свиридова, “звал к духовному самоуглублению, звал к сочувствию человеческому страданию, судьбе Христа, ибо в этом видел то, что предстояло пережить его Родине”. Свиридов видел среди сходных рахманиновскому типу фигур Н. Метнера, С. Танеева и А. Глазунова.

В то время как иные композиторы, по Свиридову, услышали в зове времени “культ языческо-балетных жертвоприношений”. Он имел в виду Стравинского и Прокофьева. Скрябина критиковал за “богоборчество” Прометея, за Сатаническую поэму. Что, впрочем, не мешало ему любить того же “Петрушку” и “Свадебку” Стравинского, ценить “Мимолетности”, музыку к кинофильму “Иван Грозный” или балет “Ромео и Джульетта” Прокофьева. “Поэму экстаза” слушал, испытывая неподдельный восторг, о фортепианных прелюдиях ор. 74 заметил: “В хрупкой музыке Скрябина – предчувствие вселенской катастрофы. Мир – тонок, хрупок, беззащитен”⁶⁶.

Разумеется, и Танеев, и Глазунов, и Рахманинов, и даже Скрябин с его утопией “Предварительного действия” оставались русскими композиторами, несколько над этим не задумываясь. Перед русскими композиторами в 1920-е годы стояли совсем иные задачи, “национальное” как идея, как цель, скажем, создания национального языка или нового национального эпоса отнюдь не была в повестке дня.

Впрочем, такой взгляд на национальное не мешал тому же Сабанееву вполне убеждённо, с высоко поднятой головой утверждать: “Взгляд на Запад не утешителен: там мы видим наступление эпохи разложения. Если кризис Запада вообще есть признанный многими факт, то на примере музыкальной культуры он доказывается с особенной яркостью. Музыка – душа эпохи – стала разлагаться, стала давать какие-то фальшивые очертания и формы. Запад, более того, в области музыки сейчас учится у России, но не у России новой, а у старой, довоенной России: властителями дум музыкальных в мировом масштабе являются, с одной стороны, Рахманинов (Америка), с другой – Стравинский и отчасти Прокофьев”⁶⁷.

И это было сказано представителем современничества, одним из идеологов АСМ, очень далёким от официальной борьбы с идолопоклонничеством перед Западом, с формализмом. Которого, между прочим, его противники считали космополитом и формалистом⁶⁸.

Национальная политика большевиков в 1920-е годы и русская музыка

И всё же Свиридов в 1988 году и РАПМ, и АСМ назвал организациями, которые воевали против русского искусства. Надо иметь в виду, что Свиридов часто какую-либо историческую ситуацию или какой-либо факт, достоверный или воображаемый, примерял на себя. Говоря об АСМ и РАПМ и желая написать о них статью, Свиридов хотел воспользоваться приёмом аллюзии, объяснить через прошлое настоящее. Однако Свиридов обладал достаточными познаниями и чутьём, он понимал некоторые вещи не поверхностно, видя глубинные причины. В данном случае он хорошо понимал, что стояло за антирусскими взглядами некоторой части музыкальной общественности 1920-х годов.

Как известно, большевики приняли 2 ноября 1917 года “Декларацию прав народов России”, в которой было объявлено о равенстве всех граждан России независимо от их национальности, вероисповедания и социального положения. В качестве основополагающей для нового государства предлагалась политика добровольного союза равноправных народов России. И, главное, в этом декрете декларировалось право наций на самоопределение.

Документ этот был, бесспорно, прогрессивным актом, если его сравнивать с законодательством Российской империи в области национальной политики. Тем не менее он не был идеальным, носил отчасти декларативный характер. Что касается русской нации, то она переставала быть государствообразующей, Русская Православная Церковь была отделена от государства. Религии фактически была объявлена война, в противовес национализму декларировался “пролетарский интернационализм”.

И самое главное, нельзя забывать, что в 1920-е годы руководящей была точка зрения Ленина на русскую нацию. И хотя он писал “о национальной гордости великороссов”, вспоминая декабристов, Герцена или Чернышевского, тем не менее в известных записках “К вопросу о национальностях или об автономизации” Ленин убеждал: “Необходимо отличать национализм нации угнетающей и национализм нации угнетённой, национализм большой нации и нации маленькой. По отношению ко второму национализму почти всегда в исторической практике мы, националы большой нации, оказываемся виноватыми”⁶⁹.

Известна шутивная по тону, но серьёзная по смыслу записка вождя Л. Каменеву от 6 октября 1922 г.: “Т. Каменев! Великорусскому шовинизму объявляю бой не на жизнь, а на смерть. Как только избавлюсь от проклятого зуба, съем его всеми здоровыми зубами. Надо абсолютно настоять, чтобы в союзном ЦИКе председательствовали по очереди русский, украинец, грузин и т. д. Абсолютно! Ваш Ленин”⁷⁰.

“Бывшая державная нация” (Ленин) должна была нести моральную ответственность и испытывать вину перед угнетавшимися народами Российской империи, отвечать за национальную политику царской России. Ленин выражал опасение, что нэп принесёт возрождение “великорусского шовинизма”, считал, что должна быть объявлена война старорежимной “шовинистической великорусской швали”⁷¹.

Разумеется, во многом высказывания Ленина по национальному вопросу диктовались политическими соображениями своего времени, когда речь шла о создании Союза советских республик. Тем не менее национальная политика большевиков 1920-х годов основательно отразилась на общественном сознании. Ни о каком русском национализме, культурном и уж тем более политическом, не могло идти и речи в то время, само слово “русский” было практически равнозначно понятию “буржуазный национализм”. История русского народа, история его культуры стала переписываться заново, достаточно вспомнить труды историка-марксиста М. Н. Покровского.

Парадокс заключался в том, что сразу после революции русский национализм в музыке поддержал представитель академизма, один из родоначальников новой еврейской композиторской школы М. Ф. Гнесин, ученик Н. А. Римского-Корсакова, пронесший через всю жизнь глубокое уважение к учителю, человек с чувством национального достоинства, испытывавший романтическую тягу к земле обетованной⁷².

В 1918 году он опубликовал в первом номере московского журнала “Искусство” статью с весьма примечательным названием “Интернационализм” и русская музыка”⁷³, взяв в кавычки слово, которое в тот момент было одним из важнейших в политическом лексиконе пришедших к власти большевиков.

В конце статьи он приходит к следующему заключению: “Желая предостеречь тех, кто дорожит будущим народа в различных проявлениях его жизни и творчества, от непродуманного переноса в область музыки восторжествовавших в настоящее время в России великих идей и рассчитывая, что голос музыканта, способного размышлять над судьбами своего искусства, может быть услышан, я пытаюсь здесь показать, как преломляются в музыкальном творчестве идеи националистические и интернационалистические и почему, с моей точки зрения, *принципиальный национализм*, в котором обвиняют русских композиторов, *есть путь к общечеловечески-ценному*, и следовательно — *путь к торжеству интернационализма; принципиальный же интернационализм в музыке — прямая дорога к творческому бесплодию*”⁷⁴.

Ни Асафьев, ни Щербачёв, а в Москве — тот же Мясковский не могли себе позволить говорить не то, что о принципиальном, а просто о русском национализме, о русской национальной музыке. Они были плоть от плоти русской композиторской школы и в своих действиях и мыслях стремились в новых социальных условиях спасти эту школу от провинциализма, придать новые импульсы её дальнейшему развитию.

Это понимал Свиридов, не случайно в одной из тетрадей у него появится следующая, несколько парадоксальная мысль: “О разработке проблем, связанных с Советской музыкой. Мясковский, Щербачёв, сыгравшие большую роль в сохранении традиций русского искусства, не давшие разрушить его ещё в 20-е годы деятелям АСМа”⁷⁵.

Читается это странно, так как и Мясковский, и Щербачёв как раз и были видными деятелями АСМа, и Свиридов, конечно, это хорошо знал. По всей видимости, Мясковского и Щербачёва Свиридов выделял особо, дистанцируя их от асовцев типа Н. Рославца, А. Мосолова, В. Половинкина, Д. Мелких, А. Шеншина и др. Не случайно в одной из тетрадей Свиридов написал, что Мясковский “... в 20-е годы нёс, как и Щербачёв, факел русской музыки”⁷⁶.

Свиридов был знаком со своими старшими коллегами. Они сыграли определённую роль в его судьбе. Именно Щербачёв выдвинул фортепианные трио и квинтет Свиридова на Сталинскую премию⁷⁷, Мясковский писал рецен-

зию на его фортепианное трио, отмеченное премией первой степени. Георгий Васильевич признавался, что очень жалел, что так и не сошёлся ближе с В. В. Щербачёвым, когда они в эвакуации жили, что называется, бок о бок в Новосибирске.

Свиридов знал, какая трудная судьба была у обоих. Он рассказывал мне о них. Отмечал, что оба они были из дворян, и, как он написал, они “не могли прославиться” из-за “принадлежности к чуждому социальному слою”⁷⁸. Рассказывал мне, что отец Н. Я. Мясковского был крупным военным инженером, фортификатором. Он строил фортификационные сооружения в Польше по так называемой линии русского Мажино. Его убили восставшие солдаты в крепости Ново-Георгиевске близ Варшавы. Николай Яковлевич узнал об этом, но не ожесточился и остался в России. Сам был офицер, воевал в Первую мировую, как её называли, “империалистическую”. Он прекрасно видел, что творится в стране, свои впечатления передал в своей Шестой симфонии, в финал которой включил духовный стих “Как душа с телом расставалась”.

Обоим композиторам пришлось несладко, их критиковали, в 1930-е годы им пришлось в своём творчестве реагировать на новый социальный заказ, тем не менее они сумели сохранить порядочность, благородство. Свиридов всегда с уважением отзывался о них, помнил, что когда после статьи “Сумбур вместо музыки” началась проработка Шостаковича, то на собрании в Ленинградском союзе композиторов Щербачёв был единственным, кто проголосовал против принятия резолюции с осуждением Дмитрия Дмитриевича. И это при весьма непростых отношениях к ученику своего конкурента Штейнберга.

Позиция Мясковского и Щербачёва во время дискуссий по поводу статьи “Сумбур вместо музыки” была замечена в ЦК ВКП(б). В своей докладной записке секретарям ЦК заместитель заведующего отделом культурно-просветительской работы ЦК ВКП(б) А. И. Ангаров высказывает своё подозрение: “Несомненно, что существует молчаливый сговор формалистов различных направлений, даже враждовавших в прошлом между собой. В качестве примера можно указать на ленинградского профессора Щербачёва, являющегося творческим противником Шостаковича, но в кулуарах выступающего в его защиту. Противником Шостаковича является также и Мясковский, в частных беседах ещё до появления статей “Правды” резко осуждавший балет “Светлый ручей”. На другой же день после выступления “Правды” Мясковский занял по отношению к Шостаковичу позицию “благожелательного нейтралитета”⁷⁹.

Впрочем, Свиридов не отличался терпимостью и критиковал даже своих учителей. Например, признался как-то мне в беседе, что смеялся над блоковскими романсами П. Б. Рязанова, написанными в модной в 1920-е годы атональной манере. Не нравились ему фортепианные “Афоризмы” Шостаковича⁸⁰, считал, что сам Дмитрий Дмитриевич правильно оценил свои 2-ю и 3-ю симфонии, назвав их “дерьмом”⁸¹.

К композиторам академической школы молодой Свиридов относился не то, что равнодушно, а, как он сам выразился, просто презирал сочинения того же Штейнберга и Гнесина. Это уже было в консерватории, когда он был в классе у Шостаковича. Шостаковичем он был увлечён сразу как приехал в Ленинград, ещё будучи учащимся техникума. И с высоты достижений своего учителя стиль композиторов-академистов казался ему старомодным, “старорежимным”.

Тем не менее, описывая соревнование между двумя композиторскими кафедрами и отдавая предпочтение “современнической” кафедре, Свиридов всё же сумел по достоинству оценить обучение Шостаковича у Штейнберга. Дмитрий Дмитриевич, как считал Свиридов, получил прекрасную выучку, усвоил классические формы, как раз то, что было слабым местом у композиторов щербачёвской школы и самого Щербачёва. Они искали новые сложные гармонии, осваивали политональность и атональность, линейную технику письма, но большая форма у того же Щербачёва в блоковских Второй и Третьей симфониях была всё же рыхловатой. Сказывалось тяготение Щербачёва к импровизационности в самом процессе сочинения, а главное – в поиске каких-то новых форм. По сути, его Вторая симфония представляла собой некий цикл романсов, оркестр в котором играл функцию цементирующего материала, выполнял скорее не конструктивную роль, а чисто выразительную, экспрессивную. Тем не менее, хотя Шостакович вышел с академической

кафедры, “современничество”, как известно, сыграло большую роль в его становлении.

На молодого Свиридова оказали влияние взгляды Асафьева и его коллег-композиторов на культуру мелоса, на значение музыки быта, “не только в плане ее изучения, но, что особенно важно, в плане включения её в круг музыкально-творческих проблем”⁸². Известные статьи Асафьева “Композиторы, поспешите” и “Кризис личного творчества” остались в его памяти.

Благодаря Асафьеву в Ленинградской консерватории возникла фольклористика, здесь трудились замечательные учёные Е. Гиппиус и З. Эвальд. Уже после войны, в то время, когда Свиридов увлёкся народными песнями, знакомился по публикациям Рудневой с народно-песенным творчеством своего родного Курского края, он не забыл годы своего консерваторского прошлого. Мелодию и слова для своей “Русской песни” он почерпнул в хранившемся в его библиотеке известном труде Гиппиуса и Эвальд, их публикации “Песни Пинежья”⁸³.

В развитии мелодического дара Свиридова сыграл свою роль уникальный курс по мелодике, который читал П. Б. Рязанов. Официально в 1936 году этот предмет уже не существовал в учебном плане композиторского отделения, тем не менее на своих занятиях в классе композиции Рязанов продолжал обучать молодых, начинающих композиторов искусству мелодии. Свиридов рассказывал, что Пётр Борисович анализировал со студентами ранний, до-глинчинский романс, народную песню, немецкую романтическую lied, а также классический русский романс вплоть до вокальных сочинений И. Стравинского. Свиридов отмечал, к примеру, его песни на слова С. Городецкого (“Весна” (Монастырская) и “Роснянка”, ор. 6), но особенно ценил “Свадебку”.

Надо сказать, что в Ленинграде Щербачёв и его соратники разрабатывали свою методику композиторского образования на совсем иных принципах, нежели в Москве. И курс мелодики, сопряжённый с курсом полифонии, интерес к линейному, интерес к исследованию Э. Курта “Основы линейного контрапункта” – всё это сильно отличало ленинградцев от московского современничества, которое исходило, прежде всего, из примата гармонии.

Огромную роль в Москве, в творчестве московских композиторов разных поколений сыграл Скрябин, его гармонические изыскания. В своей статье “Скрябин и будущее русской музыки” теоретик В. Беляев утверждает примат гармонии в логике музыкального мышления. Как он пишет, “можно утверждать, что обогащение словаря гармонических звучаний отражает в себе прогресс музыкального искусства, потому что этот словарь постоянно изменяется, и в разные эпохи он наполнен различным содержанием, носящим, конечно, на себе черты полной преемственности от словаря предыдущей эпохи. Гармонические звучания, звуковые комплексы входят в соединение между собой в музыкальном произведении на основании некоторых постоянных законов, которые могут быть названы законами логики музыкального мышления”⁸⁴.

И далее, анализируя построение аккорда “Прометей”, Беляев утверждает, что в звуковом комплексе “Прометей” Скрябин дал “новый план гармонического мышления” и что Скрябин “привёл нас на порог новой огромной эпохи развития гармонического языка”⁸⁵. Беляев видит огромные перспективы достижений позднего Скрябина. Как он пишет, “принципы логики музыкального мышления столь всеобъемлющи, а данные Скрябиным основы для создания нового музыкального языка столь широки, что, вероятно, вся современная музыка, несмотря на психологическое и иное отталкивание некоторых её течений от Скрябина, всё же вращается в том кругу возможностей, основы которого, нужно считать, незыблемо утверждены Скрябиным”⁸⁶.

Берём другой журнал и другого автора. Вот что пишет автор под псевдонимом Дialeктик в журнале “Музыкальная культура”. Описывая направления гармонических изысканий современных композиторов, автор невысокого мнения о мелосе у современных композиторов. “Что касается мелодического элемента современной музыки, то сейчас мы переживаем эпоху *помрачения значения мелодии, голоса* (курсив мой. – **А. Б.**); но несомненно, что с течением времени, когда закончится на известный период творческая изыскательная работа в области гармонии, музыканты снова почувствуют потребность выдвинуть на первый план проблему мелоса; конечно, это будет реформированная мелодия, несомненно, многоголосная, обогащённая ритмически,

насыщенная динамикой, органически вытекающая из того гармонического “роскошества”, которое обусловит введение новых многоступенчатых гамм”⁸⁷.

Разумеется, говоря о различии в творчестве московских и ленинградских композиторов в 1920-е годы, было бы слишком упрощённо, схематично разделять композиторов по отношению к тем или иным средствам музыкальной выразительности. Тем не менее некоторые заметные фигуры московского современничества явно тяготели к поискам в области гармонии. В журнале “Современная музыка” была опубликована статья одного из лидеров московского современничества, главы АСМ Н. Рославца, написанная по просьбе редакции, – “Ник. А. Рославец о себе и своём творчестве”.

В этой статье Рославец описывает свой творческий путь и путь исканий, и вот что он говорит о найденной им системе: “Я ясно вижу, как моё музыкальное сознание шло по пути нащупывания неких самостоятельных, довлеющих себе звуковых комплексов, своего рода “синтетических аккордов”, из которых должен был рождаться весь гармонический план произведения. Эти “синтетаккорды”, включавшие в себя от 6-ти до 8-ми и более звуков, из которых легко выстраивается большинство существующих в старой гармонической системе аккордов, очевидно призваны были взять на себя в общекультурном плане композиции не только внешнюю, звуко-красочную роль, но и внутреннюю роль заместителей тональности”⁸⁸.

И далее он описывает, как на основе этих синтетаккордов, представляющих собою “основные” звучания и выполняющих роль “тональности”, “выстраиваются горизонталы и вертикали, развёрнутые в плане 12-ступенной хроматической скалы по особым принципам голосоведения, логические законы которых мне также удалось найти”⁸⁹. При всём том, что “синтетаккорд” Рославца был его собственным изобретением, как и принцип построения вертикали и горизонталы из него, всё же он напоминал гармонический язык Скрябина, что, собственно, и сам Рославец не отрицал.

Надо сказать, что в Ленинграде не было такого культа Скрябина, как в Москве. Им, конечно, увлекались, к примеру, тот же Лурье, Вышнеградский, в начале 1920-х годов покинувшие Советскую Россию. Но как массовое поветрие скрябиномания в Ленинграде не процветала. Соллертинский называл Скрябина “космическим цыплёнком”, в кругу молодых композиторов Скрябин считался уже пройденным этапом русской музыки. Даже С. Прокофьев уже не казался последним словом в музыке. Всё же законодателем мод в Ленинграде были И. Стравинский и А. Берг, современный немецкий симфонизм (Р. Штраус, П. Хиндемит). В классе Шостаковича играли по партитуре “Симфонию псалмов”, анализировали оперу “Царь Эдип”. У Гавриила Попова есть Прелюдия, посвящённая А. Шенбергу. Атональная фактура в “Стихотворениях” А. Блока у П. Рязанова – далёкий отклик на вокальный цикл ор. 15 “Пятнадцать стихотворений из “Книги висячих садов” Стефана Георге” Шенберга. В Ленинграде ставился “Воццек” Альбана Берга. Свиридов уже в конце 1930-х годов взял в библиотеке Ленинградского Союза композиторов стеклографическое издание клавира “Воццека”. В 1980-е годы он играл наизусть последний антракт оперы.

Рязанов разрабатывал свой курс мелодики на основе тех идей, которые развивались в Ленинграде. Это и учение Курта, это и понятие “интонации” в его чисто музыкальном аспекте, которое Асафьев заимствовал у Яворского. В 1920-е годы ленинградцы были сильно увлечены линейной техникой, когда уже не классическая функциональная гармония руководила движением голосов, а сами голоса, их свободное развитие диктовали состояние многоголосия, аккорд возникал как производное от движения голосов. Стремление к полифонизации фактуры было характерной чертой ленинградской школы, достаточно вспомнить опыты молодого Шостаковича, его фортепианную сонату, полифонические куски во второй и третьей симфониях или чисто линейный Септет Гавриила Попова.

В 1930-е годы ситуация существенно изменилась. Сложилась новая аудитория, сформировалась новая публика, в музыку пришли люди с совсем иным слуховым опытом, нежели контингент выпускников консерваторий в дореволюционный период. И в самой музыке, и в обществе назрела потребность в новом демократичном музыкальном языке. И не случайно, что именно в этот момент на переднем плане интересов композиторов встало мелодическое начало, яркая песенная интонация. В 1930-е годы гармонические изыскания

в духе Скрябина уже выглядели старомодными. И в это время Рязанов развивает свой курс мелодики.

Конечно, поиски шли в разных направлениях, пытались использовать четвертитоновые созвучия, делались попытки отказаться от равномерной темперации и перейти к натуральному звукоряду или сконструировать новые звукоряды. Но уже к началу 1930-х годов ко всем этим изыскам постепенно утрачивался интерес. Главным, магистральным направлением обновления звуковой системы была расширенная тональность. В 1930-е годы на первом месте стоял вопрос о ярком, рельефном тематизме, в поисках композиторов чувствуется возросший интерес к мелосу, мелодическому началу.

И это вполне объяснимо. Дело в том, что к началу 1930-х годов завершилась сплошная радиофикация СССР, сложился опыт музыкального радиовещания. Кроме того, появляется “звуковая фильма”. Музыка обретает небывалую ранее по численности и пестроте своего этнического и социального состава аудиторию. В стране происходят огромные социальные перемены, небывалыми темпами растёт городское население, вырастают новые поколения рабочего класса, формируется новая, первого поколения советская интеллигенция. Музыка поневоле стала искать выход на нового, демократического слушателя.

Ещё когда Свиридов учился в техникуме, он увлёкся на какое-то время песенным движением. В том числе, между прочим, не прошёл мимо опытов композиторов РАПМа. Обычно теперь принято с пренебрежением относиться к творчеству рапмовских композиторов. А Свиридов считал, что пролетарские композиторы искали новую, песенную интонацию, нащупывали новые малые формы. Говорил, что рапмовцы тоже были левыми (в художественном, а не в политическом смысле), как и асмовцы, но опирались, с одной стороны, на опыт Мусоргского, а с другой – на Ганса Эйслера, с которым были в дружеских отношениях.

Свиридову была ненавистна идеология РАПМа, их демагогия и начётничество, но что касалось творчества того же А. Давиденко, то он считал, что это был талантливый композитор с ярким мелодическим даром. Помню, как Свиридов обратил моё внимание на удивительный запев песни “Конная Будённого” на слова Н. Асеева (“С неба полуденного жара не подступи”) с её необычным размахом, ходами на септиму и кварту. Подобные находки не встретишь ни у Мусоргского, ни у Стравинского. Или фортепианный отыгрыш-вступление к песне-романсу “Мать”. Как Свиридов вспоминал, “мне нравились песни М. Коваля “За окном стучится ветер”, “Москворецкая” на слова Н. Асеева, “Мать” А. Давиденко, его хоровые сцены “Улица волнуется”, “Подъём вагона” – тут схвачена фабричная застава, толпа, волнение, баяны, схвачен кусок русской жизни XX века”⁹⁰. И как это ни покажется странным, но когда Свиридов в зрелые годы пришёл к “примитиву”, к песенной форме, в его подсознании, в дальних закоулках феноменальной памяти его слуха отложился опыт композиторов РАПМа. Здесь сказались и влияние П. Рязанова, его курса мелодики.

Оратории Свиридова строятся из коротких сцен, по сути, картин, в них нет традиционных типовых форм, характерных для классических ораторий. В какой-то степени опыт композиторов-рапмовцев в создании крупных коллективных произведений ораториального типа оставался в памяти Свиридова, что давно уже подметили исследователи его творчества⁹¹.

Между прочим, в зрелые годы Давиденко оценил и Шостакович. Он сам сделал аранжировку для смешанного хора и симфонического оркестра двух хоров Давиденко из коллективной оратории “Путь Октября” – “На десятой версте” и “Улица волнуется” (соч. 124).

РАПМ

В отличие от АСМа, отношение Свиридова к РАПМу как к организации и особенно к её идеологии было резко отрицательным. К тому же у Свиридова сложились довольно драматичные отношения с некоторыми бывшими рапмовцами.

Долгое время о РАПМ была довольно скудная информация. обстоятельной монографии об этой организации нет до сих пор. Краткие, разрозненные сведения можно почерпнуть сегодня в некоторых книгах, например, в студиях

Е. Власовой “1948 год в советской музыке”⁹² или М. Раку “Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи”⁹³ и др. Важные персональные данные и отдельные документы можно найти в трудах Л. Макименкова⁹⁴. Большой материал о РАПМ содержится в основательной работе Н. И. Тетериной, посвящённой РАПМ и Ю. В. Келдышу⁹⁵. Песенному творчеству пролетарских композиторов в 1929 году посвятила статью литературовед Н. Корниенко⁹⁶.

И всё же в существовании этой организации много белых пятен. Пока не до конца ясна причина её краткого взлёта и хотя и недолгого, но достаточно высокого командного положения в истории отечественной музыки. Нет даже элементарной, связной истории этой организации.

Исторические корни идеологии пролетарских организаций и в том числе РАПМ (ВАПМ), как известно, восходят к идеологии Пролеткульта, а та, в свою очередь, базируется на трудах русского философа-марксиста А. А. Богданова. В предложенной Богдановым резолюции “Пролетариат и искусство” на Первой Всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительских организаций в сентябре 1918 года второй пункт гласил: “Пролетариату для организации своих сил в социальной работе, борьбе и строительстве необходимо своё, классовое искусство. Дух этого искусства – трудовой коллективизм: оно воспринимает и отражает мир с точки зрения трудового коллектива, выражает связь его чувства, его боевой и творческой роли”⁹⁷.

Пролеткульт в виде организации, ставящей задачу просветительства, образования рабочих, возник незадолго до Октябрьской революции. После Октябрьской революции Пролеткульт очень быстро вырос в массовую организацию, имевшую свои отделения в ряде городов. Основной формой работы были кружки, рабочие школы, рабфаки, разного вида самодеятельные коллективы, в том числе театры, музыкальные ансамбли. Были свои органы печати, издавалось около 20 журналов. Был создан и недолго просуществовал Рабочий университет, предполагалось издание энциклопедии.

Опасаясь, что Пролеткульт в силу своей популярности может стать влиятельной политической силой⁹⁸, Ленин постановлением ЦК РКП(б) “О Пролеткультах” от 10 ноября 1920 года и письмом ЦК от 1 декабря 1920 года добивается подчинения Пролеткульта Народному комиссариату просвещения.

Нарком просвещения Луначарский поддерживал Пролеткульт, Богданов был его давним другом. Имея государственное финансирование, эта организация просуществовала до 1932 года, но её значение постепенно ослабевало. Из её недр и частично с элементами её идеологии от неё отпочковались и самостоятельно существовали пролетарские творческие организации, в том числе РАПП и РАПМ.

После того, как 3 августа 1922 года Совнарком выпускает декрет “О порядке утверждения и регистрации обществ и союзов, не преследующих цели извлечения прибыли, и порядке надзора над ними”, начали перерегистрироваться старые и возникать новые творческие объединения и ассоциации в области литературы и художественной культуры. Пролетарские писатели были одними из первых. Ещё в октябре 1920 года состоялся их Первый Всероссийский съезд, на котором был учреждён Всероссийский союз (ассоциация) пролетарских писателей (ВАПП), независимый от Пролеткульта. Конференцию созывала группа писателей объединения “Кузница”, имевшая одноимённый журнал. В 1921 году ВАПП был официально признан Наркоматом просвещения.

В начале 1920-х годов возникают разные литературные, театральные и музыкальные организации, в том числе АСМ и РАПМ⁹⁹. Среди литературных, помимо ВАППа, наиболее известными и громко о себе заявившими была организация “Левый фронт” (ЛЕФ) во главе с В. Маяковским и группа “Перевал”, возглавляемая А. Воронским, главным редактором журнала “Красная новь”. В Ленинграде в 1921 году появились “Серапионовы братья”.

Была масса других литературных групп: имажинисты, акмеисты, неоклассики, формалисты, экспрессионисты, конструктивисты, эвфуисты, ничевоки, были эго- и кубофутуризм, биокосмизм, фуизм, форм-литразм и др.¹⁰⁰. И всё же наиболее общественно значимыми были пролетарские писатели, левовцы и так называемые “попутчики” – писатели, сотрудничавшие с журналом “Красная новь” и издательством “Перевал”. И между этими объединениями шла ожесточённая борьба.

Пролетарские писатели развивали основную идею Пролеткульта о классовой дифференциации творцов слова и о создании пролетарской культуры. Старая культура и представители беспартийных и далёких от революции писателей и поэтов считались “буржуазными”, а значит, классово враждебными. В тезисах доклада Г. Лелевича, принятых на Первой московской конференции пролетарских писателей, пункт 3 гласил: “Явно буржуазная литература, начиная от эмигрантских погромных писателей, типа Гиппиус и Буниных, и кончая внутрироссийскими мистиками и индивидуалистами, типа Ахматовых и Ходасевичей, организует психику читателя в сторону поповски-феодално-буржуазной реставрации. Эта литература является отрядом классовых противников пролетариата, и деятельность её в Советской России, с точки зрения пролетарской революции, ничем оправдана быть не может”¹⁰¹.

К последователям традиций старой дореволюционной русской культуры непримиримо относились и левовцы. В. Маяковский в одной из своих программных статей “В кого вгрызается ЛЕФ”, помещённой в первом номере журнала “ЛЕФ”, писал: “Но мы будем бить в оба бока: тех, кто со злым умыслом идейной реставрации приписывает акстарью действительную роль в сегодня; тех, кто проповедует внеклассовое, всечеловеческое искусство; тех, кто подменяет диалектику художественного труда метафизикой пророчества и жречества”. В том же первом номере журнала за 1923 год выступил с программной статьёй с грозным названием “Контрреволюция формы” теоретик ЛЕФа Б. Арватов.

Л. ТРОЦКИЙ “ЛИТЕРАТУРА И РЕВОЛЮЦИЯ”

Свою роль в борьбе литературных и других творческих организаций сыграл Л. Троцкий. Вышедшая в 1923 году его книга “Литература и революция”, переизданная в 1924 году, имела большое распространение и популярность. В этой книге Троцкий, согласно своему “социально-классовому анализу”, предложил свой табель о литературных рангах. Таких писателей и поэтов, как И. Бунин, А. Куприн, А. Ремизов, Б. Зайцев, М. Алданов, К. Бальмонт, Д. Мережковский, З. Гиппиус, М. Цветаева и оставшихся в Советской России А. Ахматову, Ф. Сологуба, Е. Замятина, А. Белого и других Троцкий зачислил в разряд “вне-октябрьской литературы”¹⁰².

К признавшим революцию и пытавшимся обрести коммунистическое мировоззрение он отнёс футуристов¹⁰³ и пролетарских писателей. Но если к футуристам он отнёсся благосклонно, слегка пожурив их за “утрированное отвержение прошлого”, за их антипсихологизм и идею “жизнестроительства”, всё же выделив как большой талант В. Маяковского¹⁰⁴, то на пролетарских поэтов он обрушился с уничтожающей критикой. Он категорически отрицает само понятие “пролетарская культура”. “Пролетарской культуры не только нет, но и не будет”, – таков его вердикт. Буквально уничтожает опыты пролетарских поэтов: “слабые, а тем более безграмотные стихи не образуют пролетарской поэзии, ибо не образуют поэзии вообще”¹⁰⁵.

Достаётся от Троцкого пролетарским писателям из объединения “Кузница”, считавших, что “стиль – это класс”, и, согласно этому подходу, по их убеждению, социально чужеродные писатели не могут создать художественный стиль, отвечающий природе пролетариата. Троцкий иронизирует: “Отсюда как-то само собою вытекает, что именно группа “Кузницы”, пролетарская по составу и по тенденции, творит пролетарское искусство”¹⁰⁶. Троцкому претит их “классовый мессианизм, кружковое высокомерие”. Приговор его суров: “Искусство для пролетариата не может быть искусством второго сорта”¹⁰⁷. Впрочем, уделяет внимание В. Казину и А. Безыменскому, отметив сильно влияние футуризма на последнего.

Совсем иначе Троцкий высказывается о группе литераторов, которых он назвал “литературными попутчиками революции”. По мысли Троцкого, творчество “попутчиков” – “переходное искусство, более или менее связанное с революцией, но не являющееся в то же время искусством революции”¹⁰⁸. Это не мешает ему поддержать целую плеяду писателей и поэтов, защитив их тезисом, что они были бы невозможны без революции. К таковым он отнёс Б. Пильняка, Вс. Иванова, Н. Тихонова, “Сералионовых братьев”, Есенина “с группой имажинистов”, Клюева. Особо выделяет А. Блока: “Конечно, Блок не наш. Но он рванулся к нам. Рванувшись, надорвался. Но плодом

его порыва явилось самое значительное произведение нашей эпохи. Поэма “Двенадцать” останется навсегда”¹⁰⁹.

Троцкий осторожничает, увидев в “попутчиках” некое новое “советское народничество”, называет их “мужиковствующими интеллигентами” и не видит в них пока политических перспектив. “Относительно попутчика всегда возникает вопрос: до какой станции?” И признаёт, что “этого вопроса нельзя сейчас предпринять”¹¹⁰.

И всё же при всех оговорках, при всём осторожничанье Троцкий утверждает: “попутчики составляют ныне очень важный отряд русской литературы”. Собственно, само слово “попутчик”, широко вошедшее в словарный обиход 1920-х годов, принадлежит ему.

В конце седьмой главы “Партийная политика в искусстве” Троцкий polemически бросает “напостовцам” вызов: “Но если мы выкинем Пильняка с его “Голым годом”, “серапионов” с Всеволодом Ивановым, Тихоновым и Полонской, Маяковского, Есенина, — так что же, собственно, останется, кроме ещё неоплаченных векселей под будущую пролетарскую литературу?”¹¹¹.

И далее Троцкий даёт ясную установку — партия не может и не намерена вмешиваться собственно в процесс литературного творчества. Как он пишет, “пути свои искусство должно проделать на собственных ногах. Методы марксизма — не методы искусства. Партия руководит пролетариатом, но не историческим процессом <...>. Область искусства не такая, где партия призвана командовать. Она может и должна ограждать, содействовать и лишь косвенно — руководить. Она может и должна оказывать условный кредит своего доверия разным художественным группировкам, искренно стремящимся ближе подойти к революции, чтобы помочь её художественному оформлению. И уж во всяком случае, партия не может стать и не станет на позицию литературного кружка, борющегося, отчасти просто конкурирующего с другими литературными кружками”¹¹².

В 1923–1925 годах, когда в партии шли дискуссии и ещё не было ясно, чья линия в ЦК возьмёт верх, о культуре и искусстве шли непрекращающиеся споры. Помимо деятелей культуры, писателей, на эти темы откликнулись и видные деятели партии. Троцкий, помимо книги, неоднократно выступал в это время с речами, писал статьи в различных журналах и газетах. Не отставал от него и Н. И. Бухарин, по долгу службы и сам как пишущий драматург откликнулся нарком просвещения А. В. Луначарский. Партийные деятели понижали рангом, руководители отделов ЦК, профсоюзные лидеры, члены Всерабиса, директоры издательств, театральные деятели в эти годы неоднократно поднимали вопрос о дальнейших путях развития советской литературы и искусства, о роли партии в художественной жизни, деятельности союзов и ассоциаций.

“АНАРХИЧЕСКАЯ КОНКУРЕНЦИЯ” НАПРАВЛЕНИЙ В 1924–1926 ГОДАХ

Пolemика между литературными направлениями после смерти В. И. Ленина и начала “коллективного руководства” в партии в 1924 году накалялась всё больше и больше. Пролетарские писатели настойчиво требуют от партии проявить решительность и занять принципиальную позицию. 9 мая 1924 года при Отделе печати ЦК РКП(б) под председательством его заведующего Я. А. Яковлева прошло литературное совещание, на котором присутствовали около 60 человек, из членов ЦК были Л. Каменев, Н. Бухарин, Л. Троцкий, К. Радек, Г. Чичерин, М. Фрунзе.

С основными докладами выступили основатель группы “Перевал” и главный редактор журнала “Красная новь” А. К. Воронский и секретарь РАПП Ил. Вардин (И. В. Мгебров). Вардин выступал первым, основой ему послужила его же буквально погромная статья “Надо, наконец, ликвидировать воронщину”, опубликованная в пятом номере журнала “На посту” за 1924 год. Воронский отвечал ему.

И. Вардин в своём докладе, обвинив А. Воронского, что он ведёт “пораженческую линию” по отношению к пролетарским писателям, недвусмысленно дал понять, что пролетарские писатели претендуют на руководящее положение. Вот его слова: “Нам нужна большевистская фракция в литературе. Такой ячейкой, такой коммунистической фракцией является группа пролетарских писателей. Говорят, что среди них нет гениев. Верно, нет гениев. Это ещё молодая гвардия. Да и вообще было бы нелепо от класса, только что вышедшего из

подполья, на другой день после гражданской войны требовать гениальных писателей. Но группа, на которую партия может опереться при проведении своей политики, такая группа существует. Такой группой является Всесоюзная Ассоциация Пролетарских Писателей (ВАПП). Партия должна руководить ВАПП и вокруг неё группировать беспартийных писателей”¹¹³.

Воронский не стал напрямую отвечать Вардину, он “совершенно спокойно” обратился к собранию: “По предложению “напостовцев”, нужно взять от правым пунктом журнал “На посту” и его отношение к художникам. Они требуют также, чтобы “власть” в литературе передали МАППу, то есть одному определённом кружку, очень молодому и художественно почти себя не проявившему. Совершенно спокойно говорю и знаю, что ликвидировать т. Вардину сейчас ту позицию, которую ЦК РКП(б) занимает, нельзя, потому что она диктуется самой жизнью, ибо встать на точку зрения журнала “На посту” — это значит разгромить всю работу. Нужно помнить, что подавляющее большинство подлинных художников от А. Толстого и “попутчиков” вплоть до пролетарских писателей работают в “Красной нови”, а не с журналом “На посту”.

У Вардина тоже была поддержка, в основном от своей команды “напостовцев”, Л. Авербаха, С. Родова, Г. Лелевича. Сторону “напостовцев” взял Ф. Раскольников, полпред в Афганистане, в тот момент главный редактор издательства “Молодая гвардия”. Сочувственно отнеслись к выступлению И. Вардина К. Радек, М. Фрунзе, директор института К. Маркса и Фр. Энгельса Д. Б. Рязанов, пролетарский поэт из “Кузницы” Г. В. Якубовский.

И всё же “заезжалство” и угрозы Вардина вызвали у большинства присутствовавших на совещании негативное отношение. Даже такой сторонник пролетарского искусства, как Н. И. Бухарин (Троцкий назвал его на совещании “протектором Пролеткульта”), вынужден был в мягкой форме обозначить свою отрицательную позицию по отношению к сокровенной идее “напостовцев” стать во главе советской литературы. Вот его слова: “Лучшим средством загубить пролетарскую литературу, сторонником которой я являюсь, величайшим средством её загубить является отказ от принципов свободной анархической конкуренции (*голосо*: “Браво! правильно!”), потому что нельзя сейчас выработать хороших писателей, которые бы не прошли определённой литературной, жизненной школы, жизненной борьбы, которые не завоевали бы себе места, не отвоевали бы каждой пяди своей позиции в этой борьбе. Если мы, наоборот, станем на точку зрения литературы, которая должна быть регулирована государственной властью и пользоваться всякого рода привилегиями, то мы не сомневаемся, что в силу этого мы погубим пролетарскую литературу. Мы сделаем из неё бог знает кого. Разве, товарищи, мы не видим, что в области нашей пролетарской литературы есть большой грех, — писатель написал 2-3 произведения, и он уже начинает себя стричь под гребёнку Гёте?”¹¹⁴.

Воронского поддержали Н. Осинский (В. В. Оболенский), писатель А. Весёлый и многие другие. Но главной поддержкой для него стало выступление Л. Троцкого. Собственно, Троцкий ничего принципиально нового по сравнению с его книгой “Литература и революция” не сказал. Более того, он ссылаясь на эту книгу. В своём, как всегда, блестящем выступлении он иронично отозвался о поддержавших И. Вардина Ф. Раскольникове, о теоретике Пролеткульта В. Плетнёве, который напомнил собравшимся о критике Троцкого Лениным, о “напостовце” Г. Лелевиче и, наконец, о самом И. Вардине. И в конце ещё раз выразил своё скептическое отношение к пролетарским писателям, их объединениям. В частности, он заметил: “Кузница”, “Октябрь” и другие подобные объединения ни в каком ещё смысле не являются вехами культурного классового творчества пролетариата, а лишь эпизодами верхушечного характера. Если из этих группировок выделится несколько хороших молодых поэтов или беллетристов, — пролетарской литературы от этого ещё не получится, но польза будет. Но если вы будете тшиться превращать МАПП и ВАПП в фабрики пролетарской литературы, то вы непременно сорвётесь, как уже срывались до сих пор. Член такой ассоциации считает себя не то представителем пролетариата при искусстве, не то представителем искусства при пролетариате. ВАПП даёт как бы некоторое звание. Возражают, что ВАПП — это есть только коммунистическая среда, где молодой поэт получает необходимые внушения и пр. Ну, а РКП? Если это действительный поэт и подлинный коммунист, то РКП всей своей работой даст ему несравненно больше внушений, чем МАПП и ВАПП”¹¹⁵.

И в самом конце своего выступления иронично осадил “напостовцев”: “Вы хотите, чтобы партия от имени класса официально усыновила вашу маленькую художественную мануфактуру. Вы думаете, посадив фасоль в цветочный горшок, вы способны взрастить дерево пролетарской литературы. На этот путь мы не встанем. Из фасоли никакого дерева произрасти не может”¹¹⁶.

Помимо дискуссии в ЦК, свою определённую роль сыграло оглашённое на совещании письмо группы писателей, так называемых “попутчиков”, которых “напостовцы” считали врагами Советской власти. Письмо подписали видные писатели и поэты, А. Толстой, М. Пришвин, Б. Пильняк, Вс. Иванов, И. Бабель, С. Есенин, Н. Клюев, О. Мандельштам и др.¹¹⁷.

В конце совещания родился проект резолюции. В этом проекте отмечалась необходимость ориентации на рабочих и крестьянских писателей, поддержка пролетарских писателей, осуждалась кружковщина в литературных кругах, необходимость усиления критики с позиций партии. Особо в пункте третьем было сказано о “попутчиках” и воюющем против них журнале “На посту”. “Совещание считает необходимым продолжение прежней линии партии в отношении к так называемым “попутчикам”. Необходима систематическая поддержка наиболее даровитых из них, воспитывающихся школой товарищеской работы совместно с коммунистами. Приёмы борьбы с “попутчиками”, практикуемые журналом “На посту”, отталкивают от партии и Советской власти талантливых писателей, одновременно затрудняя действительный рост пролетарских писателей и подменяя серьёзную художественную и политическую работу их над собой хлётской критикой “попутчиков”. В то же время необходима более выдержанная постановка партийной критики, которая, выделяя и поддерживая талантливых советских писателей, вместе с тем указывала бы на их ошибки, вытекающие из недостаточного понимания этими писателями характера советского строя, и толкала бы их к преодолению буржуазных предрассудков”¹¹⁸.

В конце резолюции давалось чётко понять, что ни одна группа не может выступать от имени партии и что партия руководит всеми организациями через комфракции в них и через Отдел печати ЦК РКП, который должен периодически проводить совещания в ЦК.

Пролетарские писатели выразили протест против критики их журнала “На посту”. Проект резолюции попал секретарю ЦК В. Молотову. В результате 15 мая 1924 года возник следующий документ – № 90, п. 14 – О совещании при Отделе печати по вопросам художественной литературы (т. Молотов). “Отложить, предложить Отделу печати ЦК разослать членам Политбюро резолюцию совещания”¹¹⁹. Резолюция не получила движения. Вопрос с литературой и литературными направлениями после совещания в Отделе печати ЦК в мае 1924 года так и повис в воздухе, неопределённость положения продолжалась год.

Со стороны партии в течение года принимались решения по вопросам литературы разной направленности. В некоторых случаях эти решения были в пользу РАПП, а в некоторых случаях они принимались рапповцами в штыки.

2 октября 1924 года Политбюро ЦК РКП(б) отказывает ответственному редактору издательства “Недра” С. Ангарскому и заместителю заведующего отделом печати РКП, члену редколлегии журнала “Красная новь” В. Сорину в просьбе издавать новый журнал “Литература и критика”¹²⁰. Зато 23 октября ЦК принимает решение о выходе журнала “Новый мир” в качестве приложения к журналу “Красная новь”¹²¹. Учтывая, что именно с журналом “Красная новь” и его главным редактором А. Воронским пролетарские писатели вели самую ожесточённую борьбу, понятно, что такое решение они восприняли в штыки. И не зря. В 1926 году главным редактором “Нового мира” стал В. Полонский, пытавшийся урезонить напостовских критиков. Впрочем, от него досталось и В. Маяковскому, достаточно вспомнить его знаменитую статью “Леф или блеф?”¹²², послужившую поводом для диспута в Политехническом музее 23 марта 1927 года под тем же названием.

Пролетарские писатели намеревались провести свой съезд осенью того же 1924 года, но Оргбюро ЦК РКП(б) не увидело в этом целесообразности¹²³. В начале 1925 года в ЦК ВКП(б) обсуждаются вопросы о литературе. 5 февраля принимается решение создать комиссию по вопросу об отношении партии к пролетарским писателям. В тот же день Сталин принимает решение об освобождении Ф. Раскольникова¹²⁴ от должности члена редакции журнала

“Красная новь” и замене его на Ем. Ярославского. При этом “обязать т. Воронского работать в редакции”.

13 февраля состоялось заседание комиссии Политбюро ЦК РКП(б) по вопросу о пролетарских писателях. Был заслушан доклад И. Варейкиса и принято решение “поручить т. Бухарину составить проект резолюции о политике партии в художественной литературе, взяв за основу в качестве материала тезисы тов. Варейкиса”. Бухарин должен был свой проект резолюции представить специальной комиссии, после чего вынести его на обсуждение в ещё одном заседании, в котором наряду с членами комиссии должны были присутствовать представители литературных организаций, и уже после этого проект резолюции “перенести на окончательное рассмотрение Комиссии Политбюро “О пролетарских писателях”.

КАК РОЖДАЛСЯ РАПМ

В такой напряженной ситуации рождался РАПМ. Один из зачинателей РАПМ, секретарь бюро Ассоциации А. Сергеев назвал март 1923 года временем, когда “среди музыкантов-коммунистов Москвы возник почин создания ассоциации”¹²⁵. Первая “Идеологическая платформа” была опубликована в журнале “Музыкальная новь” в 1924 году¹²⁶. Она появилась в момент реорганизации первоначальной АПМ, из неё вышел ряд её основателей¹²⁷. Организация получила новое имя – Всероссийская Ассоциация Пролетарских Музыкантов. Возник новый орган – Совет ВАПМ, председателем был избран Л. Лебединский, секретарём – А. Любимов, членом Совета – Д. Черномордиков¹²⁸.

Платформа была ещё достаточно “робкой”, не такой “свирепой”, как у коллег-писателей, и к тому же декларативной. Задачи в ней прорисованы весьма неопределённо, общими фразами. В пункте 7 они охарактеризованы следующим образом: “Пролетариат, свершивший революцию в Октябре 1917 г., ставит перед собой задачи не только экономического переустройства общества, но и его социально-политического и идеологического перевоспитания. Расширяя своё идеологическое влияние, пролетариат самыми широкими методами агитации и пропаганды перевоспитывает человечество и ведёт его к новому быту – социализму. Одним из могущественнейших средств его классового воздействия и самоутверждения является искусство”¹²⁹.

И далее идёт обобщённое определение “пролетарской музыки”¹³⁰. Подобно своим литературным собратьям, РАПМ открывает свой собственный, “музыкальный фронт”, на котором предстояло сражаться пролетарским музыкантам. Противниками были объявлены две группы музыкальных деятелей. Первая – “старые музыканты”, представители академической школы, которые продолжают “упадочную линию буржуазного искусства”. Другая – “вся так называемая “современная” непролетарская музыка”. Вот с этими двумя группами музыкантов РАПМ затеял настоящую, нешуточную войну.

Основной удар был направлен на Московскую консерваторию. Собственно, ещё до возникновения РАПМ её будущие деятели, будучи студентами консерватории, активными комсомольцами, в союзе с комфракцией и красной профессурой свыше стали сражаться со старой “реакционной” профессурой. В течение 1920-х годов в консерватории проходили так называемые “чистки”.

История этой борьбы пока не описана. В работе историка Московской консерватории И. А. Мироновой только робко, без конкретики, упоминаний имён делается попытка обрисовать общую обстановку. Как она пишет, “за Московскую консерваторию “взялись” в 1922 году – позднее, чем за другие вузы, но сделать успели многое. Начали с удаления икон, которые все еще висели в классах, затем перешли к различного рода “чисткам” студентов и педагогов и формированию контингента учащих по классовому принципу, создали различные общественные организации (вплоть до пионерского отряда), а также фракцию красной профессуры и, наконец, открыли инструкторско-педагогический факультет.

Дело дошло до того, что “в горячке всякой организационной и политической работы” определённая часть студенчества начала забывать о музыке, а другая часть вообще стала сомневаться в общественной пользе профессии музыканта. Об этом пишут П. Смилга (Из воспоминаний о Московской консерватории двадцатых годов // Воспоминания о Московской консерватории.

М., Музыка, 1966. С. 227–228) и М. Брук (Первые комсомольцы Московской консерватории (Из воспоминаний). С. 242). Консерватория, как и в период основания, оказалась перед натиском агрессивного дилетантизма, угрожавшего самому её существованию¹³¹.

Первым относительным успехом РАПМ стало вхождение ряда её ведущих членов в руководство московским музыкальным издательством (Музсектор МОНО) и создание на базе этого издательства своего журнала “Музыкальная новь”. Основной формой деятельности Ассоциации была массовая работа в кружках, при клубах, организация самодеятельных хоровых коллективов, оркестров, проведение концертов. Что касается творчества, то в первоначальном составе Ассоциации были совсем уж скромные композиторы. В основном это были песенники, из них выделялся, пожалуй, только Д. Васильев-Буглай, автора ряда популярных песен, в том числе на слова Д. Бедного “Проводы”.

Ассоциация сумела выпустить только четыре номера журнала, на дальнейшее издание не хватило средств. К тому же изданию журнала препятствовала позиция главного государственного музыкального издательства “Музсектор Государственного издательства”. “Политкомиссаром” в издательстве был Н. Рославец, активный деятель Ассоциации современной музыки. Вот против Рославца, а также главы АСМ Л. Сабанеева РАПМ затеял войну не на жизнь, а на смерть.

1925-й – ГОД ПОЛИТИЧЕСКОГО РАВНОДЕНСТВИЯ

Новым этапом в истории пролетарских организаций, в том числе и РАПМ, стал 1925 год. В январе проходит Первая Всесоюзная конференция пролетарских писателей. На первом заседании 6 января И. Вардин выступает с докладом “Идеологический фронт и пролетарская литература”. Тема всё та же – отношение партии к пролетарским писателям и попутчикам. Либо партия поддерживает и усиливает организацию пролетарских писателей, помогая консолидировать пролетарскую литературу и привлекая к пролетарским организациям часть колеблющихся, “мелкобуржуазных” “попутчиков”, либо писатели в основной своей массе подвергнутся разлагающему воздействию буржуазной идеологии. Выступали Д. Бедный, В. Маяковский, критик Л. Сосновский.

Принимается новый устав, и ассоциация получает новое название – Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП). Генеральным секретарём РАПП становится Л. Л. Авербах. Ведущими идеологами РАПП в этот момент были писатели Д. А. Фурманов, Ю. Н. Либединский, В. М. Киршон, А. А. Фадеев, В. П. Ставский, молодой критик В. В. Ермилов, организовавший уральскую ассоциацию пролетарских писателей в том году. Старый журнал группы “Октябрь” “На посту” обретает новое название – “На литературном посту” – и новое руководство. Ещё ранее из группы “Октябрь”, предтечи РАПП, в 1923 году вышла группа писателей и критиков, сочувствующих Троцкому.

И вот, наконец, в июне в Политбюро ВКП(б) состоялось совещание, посвящённое положению дел в советской литературе. Был заслушан доклад специальной комиссии Политбюро о пролетарских писателях. Комиссия была внушительной. В неё входили член Политбюро Н. И. Бухарин, нарком просвещения А. В. Луначарский, заведующий отделом печати ЦК РКП(б) и редактор журнал “Красная печать” И. М. Варейкис, редактор журнала “Молодая гвардия” Ф. Ф. Раскольников, литературный критик и теоретик пролетарских писателей Г. Лелевич (Л. Калмансон), за год до этого выпустивший сборник своих теоретических статей “На литературном посту”¹³².

Комиссией был разработан проект постановления о художественной литературе, Бухарину, Луначарскому и Лелевичу было поручено окончательно отредактировать текст Постановления, а Троцкому было предложено представить комиссии свои поправки в письменном виде.

В результате 18 июня 1925 года было принято и утверждено постановление Политбюро ЦК ВКП(б) “О политике партии в области художественной литературы”. Это очень важный документ, имевший историческое значение для советской культуры. Правда, на очень короткий период.

Текст постановления во многом совпадает по содержанию с резолюцией совещания 1924 года в Отделе печати ЦК РКП(б). Сначала отмечается рост

новой литературы, в первую очередь, пролетарской и крестьянской, в то же время указывается на сложность хозяйственного процесса и на процесс зарождения и укрепления новой буржуазии, что неизбежно отражается на литературе. Не отрицается классовая борьба на литературном фронте.

А дальше следуют пункты, явно не отвечающие интересам и чаяниям руководства РАПП. Прежде всего, даётся понять, что после захвата власти, после гражданской войны на новом, мирном этапе жизни партией вместо разрушительной “ставится теперь задача положительного строительства, в которое под руководством пролетариата должны вовлекаться всё более широкие слои общества”. При этом указывается, что “гегемонии пролетарских писателей ещё нет, и партия должна помочь этим писателям заработать себе историческое право на эту гегемонию”.

Также постановление недвусмысленно даёт понять, что, помогая росту пролетарских писателей и всемерно их поддерживая, “партия должна предупредить всеми средствами проявление комчванства среди них как самого губительного явления.

Партия именно потому, что она видит в них будущих идейных руководителей советской литературы, должна всячески бороться против легкомысленного и пренебрежительного отношения к старому культурному наследию, а равно и к специалистам художественного слова. Против капитулянтства, с одной стороны, и против комчванства, с другой – таков должен быть лозунг партии”.

Особо в постановлении обращено внимание на необходимость осторожно относиться к тем писателям и литературным направлениям, которые не стоят на явно антиреволюционных позициях. Ставится задача перед критикой: “Ни на минуту не сдавая позиции коммунизма, не отступая ни на йоту от пролетарской идеологии”, борясь с контрреволюционными проявлениями в литературе, “в то же время обнаруживать величайший такт, осторожность, терпимость по отношению ко всем тем литературным прослойкам, которые могут пойти с пролетариатом и пойдут с ним. Коммунистическая критика должна изгнать из своего обихода тон литературной команды”.

И в заключение высказана позиция партии по отношению к литературному делу:

- партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы;

- руководя литературой в целом, партия мало может поддерживать какую-либо фракцию литературы.

И, наконец, самая важная директивная мысль постановления в конце:

- партия должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области. Всякое иное решение вопроса было бы казённо-бюрократическим псевдорешением;

- точно так же недопустима декретом или партийным постановлением легализованная монополия на литературно-издательское дело какой-либо группы или литературной организации;

- поддерживая материально и морально пролетарскую и пролетарско-крестьянскую литературу, помогая “попутчикам” и т. д., партия не может предоставить монополии какой-либо из групп, даже самой пролетарской по своему идейному содержанию: это значило бы загубить пролетарскую литературу, прежде всего;

- партия должна всемерно искоренять попытки самодельного и некомпетентного административного вмешательства в литературные дела; партия должна озаботиться тщательным подбором лиц в тех учреждениях, которые ведают делами печати, чтобы обеспечить действительно правильное, полезное и тактичное руководство нашей литературой.

Постановление Политбюро от 25 июня 1925 года – уникальный для истории советской литературы и художественной культуры в целом документ. Никогда ни раньше, ни позднее подобных либеральных “директив” Центральный комитет ВКП(б) или КПСС не выпускал. Притом, что ленинское учение о двух культурах оставалось аксиомой, что диктатура пролетариата не отменялась, партия сохраняла за собой руководящую роль в культурной жизни, проводила культурную революцию, политический сыск в ГПУ неустанно следил за работниками культуры, не покладая рук работала чуткая цензура в лице Главлита

и Главреперткомом, всё же на самом высоком уровне допускалось свободное соревнование различных группировок и направлений. И, главное, был дан окорот рвущейся к власти и жаждущей устроить гражданскую войну в литературе агрессивной ассоциации пролетарских писателей.

Это стало возможным только в тот короткий период, когда в партии сохранялось весьма зыбкое, чисто внешнее равновесие, сопровождавшееся ожесточенной внутренней борьбой. Подходило к концу “коллективное руководство” в ЦК партии. Борьба с Троцким сблизила Бухарина со Сталиным, в 1925 году они издают совместные сборники своих статей и речей против Троцкого¹³³. Бухарин был поставлен Сталиным во главе комиссии по вопросу о пролетарских писателях. Тем не менее и критика пролетарских писателей, и защита “попутчиков” в постановлении не расходилась с оценками Троцкого и тех, и других.

Постановление 1925 года не остановило РАПП. Сразу же после выхода в свет постановления на заседании комфракции ВАППа и МАППа 11 июля 1925 года Л. Авербах делает доклад, в котором интерпретирует постановление как документ, поддерживающий позиции пролетарских писателей в их борьбе с “попутчиками”. Он публикует свой доклад¹³⁴, а затем повторно издаёт его вариант в одноимённой брошюре, выпущенной к чрезвычайной конференции пролетарских писателей, состоявшейся 26–27 февраля 1926 года. К этому времени в РАПП наметился раскол. Сначала против Л. Авербаха выступил Д. Фурманов, но вскоре он скончался. Затем в результате резкого расхождения взглядов от руководства были отстранены И. Вардин, С. Родов и Г. Лелевич. Власть полностью была сосредоточена в руках Л. Авербаха, Ю. Либединского, В. Киршона, В. Ермилова и только ставшего в 1926 году членом РАПП М. Лузгина, назначенного в 1927 году заместителем главного редактора журнала “Октябрь”.

1925-й ГОД. РАЗБРОД В СРЕДЕ ПРОЛЕТАРСКИХ МУЗЫКАНТОВ

Сложная ситуация сложилась в 1925 году и у РАПП. Из Ассоциации вышла группа композиторов, не разделявших воззрений её идеологов (Д. С. Васильев-Буглай, М. И. Красев, К. А. Корчмарёв, Г. Г. Лобачёв). Вместе с ранее покинувшими В. Шульгиным и А. Сергеевым они образовали Объединение революционных композиторов и музыкальных деятелей (ОРКиМД). ОРКиМД пришло в Музсектор Госиздата и сумело организовать выпуск своего журнала “Музыка и революция”, который выходил в 1926–1927 годах.

В том же 1925 году в Московской консерватории возникает Производственный коллектив студентов-композиторов (Проколл)¹³⁵, в который входили А. Давиденко, В. А. Белый, Б. С. Шехтер, М. В. Коваль, Н. К. Чемберджи, Э. А. Левина, С. Н. Рязов и др. Они работали в основном в области массовой песни, писали хоры, пьесы для фортепиано, детскую музыку. Они остались в истории музыки как создатели коллективного музыкального действия “Путь Октября” для солистов, хора, инструментального ансамбля или симфонического оркестра, приуроченного к 10-летию Октября.

Уход ряда композиторов и образование ОРКиМД побудило руководство ВАПП к реорганизации. Один из основателей АПП Д. Черномордиков уходит в январе 1926 года на работу в Наркоминдел. В том же 1926 году была создана новая идеологическая платформа Ассоциации¹³⁶. Произошли очередные перестановки в руководстве. Л. Лебединский становится председателем ВАПП. В это время организация переживает кризис, о её деятельности в промежуток между 1926-м и 1928 годами мало известно.

Ассоциация пыталась создать свой печатный орган, удалось напечатать четыре номера журнала “Музыка и Октябрь”, но вновь из-за отсутствия средств вынуждена была прекратить его издание. Как раз в это время разворачивается необыкновенно активная деятельность Ассоциации современной музыки.

1927–1929: ПОДЪЁМ ВАПП

Положение пролетарских организаций резко изменилось уже в 1927 году. В том году Сталин окончательно выигрывает бой с троцкистско-зиновьевским блоком. 27 сентября 1927 года на совместном заседании Президиума ИККИ

и Интернациональной контрольной комиссии Троцкий был единогласно исключён из кандидатов в члены Исполкома Коминтерна. А Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) от 10 октября 1927 года освобождён от обязанностей члена редколлегии журнала “Красная новь” А. Воронский, сторонник Троцкого. Это был противник номер один РАППа¹³⁷.

11 ноября 1927 года Секретариат ЦК ВКП(б) даёт разрешение на проведение Всесоюзного съезда пролетарских писателей в марте 1928 года¹³⁸. Первый всесоюзный съезд пролетарских писателей, объединивший все писательские организации пролетарских литераторов в одну, единую Всесоюзную организацию пролетарских писателей (ВОАПП), проходит осенью 1928 года.

Новым этапом в истории ВАПМ стал 1928 год. Началась основательная перестройка организации. В мае 1928 года были избраны руководящие органы ВАПМ. Членами Совета стали Д. Гачев, А. Громан-Соловцов, Л. Калтат, Ю. Келдыш, С. Крылова, Л. Лебединский. Возник секретариат, ответственным секретарём стал Л. Лебединский, Л. Калтат и Ю. Келдыш – оргсекретарями¹³⁹.

2 февраля 1929 года на пленуме Ассоциации была принята новая, третья редакция Идеологической платформы. К этому времени ряд членов Ассоциации входят в качестве сотрудников или наблюдателей в различные учреждения. Лебединский и Громан-Соловцов вошли в состав музыкально-оперной комиссии Главискусства, Келдыш вошёл в состав Художественного совета массового отдела Музсектора Госиздата. Ряд членов ВАПМ были персонально введены в состав Комиссии по реорганизации Большого театра (ГОТОБ) и методической комиссии Главпрофобра¹⁴⁰. Д. Гачев был выдвинут в Художественно-политический совет ГОТОБ’а, Б. Штейнпресс – в Художественно-политический совет театра им. К. С. Станиславского, а Д. Рабинович – в Бетховенское общество¹⁴¹.

В разделе “Хроника ВАПМ” первого номера журнала “Пролетарская музыка” за 1929 год содержится следующая информация: “ВАПМ имеет своих представителей в следующих музыкальных учреждениях: Музыкально-оперная комиссия Главискусства – Лебединский и Громан-Соловцов; Художественный Совет массового отдела Музсектора – Келдыш; Редколлегия Музторга МОНО – Калтат. Кроме того, персонально введены члены ВАПМ в состав комиссии по реорганизации Большого театра и методической комиссии Главпрофобра”¹⁴².

5 мая 1928 года на очередном Пленуме Ассоциации принимается резолюция, которая вошла в Идеологическую платформу. Идеологическая платформа в её третьей и оказавшейся последней редакции весьма красноречиво говорит об идеологии и целях Ассоциации. ВАПМ в точности скопировало основную руководящую идею идейной платформы пролетарских писателей. В сущности, это была общая для пролетарских организаций идея – перенесение классовой борьбы в область художественного творчества и в литературу.

В пятой главе (“ВАПМ”) платформы сформулирована следующая цель существования этой Ассоциации: “Основная задача пролетарских художественных ассоциаций – осуществление гегемонии пролетариата в различных областях искусства.

В области музыки таковой организацией является Всероссийская Ассоциация Пролетарских Музыкантов (ВАПМ), объединяющая музыкантов, принимающих активное участие в борьбе пролетарского авангарда на различных, в том числе художественно-идеологических участках фронта классовой борьбы”¹⁴³.

Новую редакцию своей Идеологической платформы руководство ВАПМ апробирует в разных партийных органах и госучреждениях, начиная с ЦК ВКП(б), ЦК ВЛКСМ, в наркомате просвещения, в МГСПС. В результате в Агитпропе (АППО) ЦК ВКП(б) готовится совещание по вопросам музыки.

Перед этим совещанием в мае 1929 года от Совета ВАПМ заведующему Художественным отделом Главнауки П. И. Новицкому и одновременно в Агитпроп ЦК ВКП(б) и ЦК ВЛКСМ, в Наркомвнудел была направлена докладная записка о положении в советской музыке. Копии были также направлены персонально некоторым руководящим работникам, таким как нарком просвещения А. В. Луначарский, начальник Главискусства А. И. Свиердский, член коллегии Наркомата просвещения, председатель правления Госиздата А. Б. Халатов, завотделом массовой художественной работы, эстрады и цирка Главискусства Р. А. Пельше¹⁴⁴.

В докладной записке подробно изложена история РАПМ, её идеология, указаны общественные группировки в музыке, описана текущая работа, связь с учреждениями и организациями, творческие достижения композиторов РАПМ. И в конце, в разделе “Наши предложения”, буквально продиктованы Главнауке Наркомпроса (на минутку – госучреждению!) требования ВАПМ: “Привлекать Ассоциацию к различным совещаниям, конференциям и практической деловой работе” и “проводить в жизнь принятые им же различные постановления, резолюции, предложенные в своё время Ассоциацией Пролетарских Музыкантов”¹⁴⁵.

Помимо прочего, ВАПМ просит Художественный отдел Главнауки предоставить помещение для Ассоциации, выделить средства на издание журнала ВАПМ и на двух штатных сотрудников Ассоциации.

Платформа получает одобрение в АППО ЦК РКП(б), в комсомоле, в ведущих госучреждениях. Так, 9 марта 1929 года заместителя заведующего Главискусства Л. Оболенский на заседании своего ведомства заявил, что “Главискусство, руководящее всей художественной жизнью республики, должно занять совершенно твёрдую позицию в области осуществления государственной музыкальной политики, основывающуюся на чётком классовом подходе и твёрдой идеологической платформе”. И затем высказывает поддержку требованиям Ассоциации предоставить ей помещение, выделить средства на содержание небольшого аппарата и на организацию конференций, показательных концертов, на поездки за границу и встречу иностранных делегаций¹⁴⁶.

Впрочем, небывалый подъём и успехи пролетарских ассоциаций в то время вызывали недовольство среди широких кругов деятелей культуры, писателей, композиторов, художников. И на самом вершине власти, в партии и в советских руководящих органах, отнюдь не все симпатизировали тем же ВАППУ и ВАПМу.

БОРЬБА РАПМ ЗА “КОМАНДНЫЕ ВЫСОТЫ”. ГЛАВИСКУССТВО

Осенью 1928 года в Наркомате просвещения происходит реорганизация, положившая конец раздробленности в управлении всей сферой художественной культуры. Была создана новая управленческая структура – Главискусство. Первым возглавил его А. И. Свидерский, опытный партийный и государственный деятель, к тому времени член коллегии Наркомпроса.

Свидерский занял решительную позицию поддержки М. А. Булгакова, его пьес “Дни Турбиных” и “Бег”, дирижёра Н. С. Голованова и старой профессуры Московской консерватории, с которой боролся Л. Лебединский через партакцию консерватории и через возглавляемую им Ассоциацию. С другой стороны, Свидерский отнёсся критически к положению дел в театре ГОСТИМ и выразил своё недовольство Вс. Мейерхольду за его задержку за границей.

Взглядами на задачи главка Свидерский поделился в своём докладе на пленуме ЦК Всесоюзного профессионального союза работников искусств (ВсеРаБИС)¹⁴⁷. Надо сказать, что уже только по одной лексике можно понять, что Свидерский значительно отличался от других руководителей Главискусства своей интеллигентностью. В докладе нет привычных словесных штампов, вульгарно-политического волапюка, нет лозунгов и крикливого ораторско-агитационного стиля, чем отличалась стилистика как чиновников, так и представителей разных общественных организаций, в том числе и пролетарских.

Сначала он доложил о решении Совнаркома и процитировал соответствующее постановление: “Созрела потребность в создании такого органа, который мог бы осуществлять идеологическое и организационное руководство со стороны государства всеми отраслями искусства, с одной стороны, и с другой – настало время для того, чтобы этот орган мог согласовывать все мероприятия в области искусства, которые производятся различными учреждениями”¹⁴⁸.

Затем отдал должное официозу, отметив главные задачи нового главка. “Главискусство должно выработать и провести в жизнь такие мероприятия, которые бы приблизили искусство к рабоче-крестьянским массам. <...> Главискусство должно проводить такую политику, которая имела бы своей задачей вовлечение в дело развития искусства выделяемых рабоче-крестьянскими массами новых кадров работников в разных областях искусства”¹⁴⁹.

Процитировав лозунг “Искусство массам и при помощи масс руководство всеми видами искусства”, он больше в течение своего доклада ни разу не

произнёс слово “массы”, не говоря уже о том, что в его докладе нет любимых выражений пролетарских организаций о художественном фронте, о классовой борьбе в области искусства, о враждебных буржуазных влияниях и “попутчиках” и пр.

Пожалуй, самое важное место в докладе, которое вызвало дискуссию уже на Пленуме ЦК РаБИС и позднее стало притчей во языцех, это его высказывание относительно взаимодействия нового главка с творческими и общественными организациями. Как он сказал, “государство должно ставить своей задачей дать возможность всем тем течениям, которые отвечают советской платформе, которые в конечном итоге ведут к осуществлению принципов и задач, выдвигаемых социалистическим строительством, развиваться и оказывать им всяческое содействие. Вот та платформа, которая выдвигается советской властью”.

В сущности, Свидерский исходил из установок Резолюции ЦК ВКП(б) от 18 июня 1925 года “О политике партии в области художественной литературы”. Резолюция ещё не была отменена, однако на дворе уже был не 1925-й и даже не лето 1927 года, а первый год пятилетки, когда началась индустриализация и сплошная коллективизация. В стране было беспокойно, крестьянство сопротивлялось, раскулачивание сопровождалось бунтами. Мысль Сталина о том, что “классовая борьба будет обостряться”, высказанная им в речи на Пленуме ЦК ВКП(б) 9 июля 1928 года, глубоко запала в сознание пролетарских писателей и музыкантов. Эту борьбу в сфере культуры они стремились усилить. Тесно связанные с ОГПУ, они прекрасно знали ситуацию в стране. И год 1929-й стал годом небывалого взлёта и успеха Ассоциации пролетарских музыкантов. Поэтому намёк Свидерского, что он не будет делать ставку на их творческую организацию, как, впрочем, и на какую-либо другую, не пришёл им по душе.

Свидерский дал ясно понять, что хотел бы собрать воедино все виды искусств, включая литературу, театр, музыку, кино, изобразительное искусство, музеи и массовую самодеятельность, художественное образование и науку об искусстве. Причём он сказал, что Совнаркомом была поставлена цель сделать Главискусство органом, не ограничивающимся в своей работе ведением только центральных учреждений культуры, но и по всей стране.

По сути, он пытался создать и создал прототип будущего министерства культуры. Но ему не всё удалось. Художественное образование осталось за Главпрофобром, кинодело ему тоже не удалось подчинить своему главку. Из музеев он сумел отвоевать только Третьяковку и Музей западного искусства в Москве. Были ложности и с изобразительным искусством, с организацией выставок и приобретением продукции у художников.

Будучи опытным государственным чиновником¹⁵⁰, он решил провести проверку квалификации руководителей театров, директоров, режиссёров, администраторов зрелищных предприятий. Это вызвало недовольство в театральной среде. На пленуме ЦК ВсеРаБИСа он высказал огорчение по поводу весьма скромного бюджета, выделенного Главискусству на 1928/1929 годы. Во ВсеРаБИСе были зарегистрированы безработные артисты, их было много. И это тоже легло тенью на Главискусство.

Доклад Свидерского на пленуме ЦК ВсеРаБИСа вызвал оживлённую дискуссию. Представители пролетарских организаций были настроены решительно против политики нового главка и его руководителя. На Свидерского посыпались жалобы. По поводу его защиты Булгакова незамедлительно просигналили Сталину пролетарские писатели и драматурги. Позиция Свидерского по Голованову и МГК была встречена в штыки Ассоциацией пролетарской музыки. У них оказались союзники, в том числе в лице заместителя заведующего АППО ЦК ВКП(б) П. Керженцева и руководителя Главреперткома Ф. Раскольников, председателя ЦК ВсеРаБИСа и члена Главреперткома пианиста и дирижёра Ю. Славинского, заместителя Свидерского по Главискусству Л. Оболенского, заведующего отделом театра и музыки П. И. Новицкого и ряда других высокопоставленных лиц.

Вопрос о “политических ошибках” Свидерского в деле руководства главком всплыл на секретариате ЦК ВКП(б) 24 мая 1929 года, на котором рассматривался доклад парткомиссии об итогах съезда союза РаБИСа. Заместителю заведующего АППО ЦК ВКП(б) П. Керженцеву было дано поручение представить свои соображения по поводу улучшения работы Главискусства.

П. Керженцев составил докладную записку 15 июля 1929 года. По поводу позиции Свидерского относительно пьесы “Бег” М. Булгакова Керженцев написал следующее: “В своей политической линии Главискусство допустило ряд отклонений от правильной классово-установки”¹⁵¹.

В начале июня состоялось совещание в АППО по вопросам музыки. Вёл совещание П. М. Керженцев, Главискусство представлял заместитель и оппонент А. И. Свидерского Л. Оболенский¹⁵². Он был основным докладчиком. На конференции было много выступавших, в основном представители ВАПМа, в том числе и из провинции. Были высказаны замечания и пожелания, в частности высказана была мысль о создании единой конфедерации разных музыкальных обществ, впрочем, отвергнутая Керженцевым. Было высказано пожелание к ВАПМу стремиться достичь “командных высот”.

На совещании была выработана и принята резолюция. Правда, она вызвала споры. Выступавший на совещании один из руководителей РАПП В. Сутырин сказал по поводу готовящейся резолюции: “Этот документ я не могу признать как документ, который мог бы лечь в основу партийного документа”¹⁵³. Ему возражали. С ним вступил в спор главный докладчик Л. Оболенский, но, вероятно, В. А. Сутырин был человеком, достаточно сведущим¹⁵⁴.

Это понимал Л. Лебединский, тоже человек достаточно сведущий. Он не стал возражать Сутырину. В своём выступлении глава РАПП предложил следующее: “Помогать мы должны только пролетарским и близким пролетариату музыкальным росткам, нужно стремиться к тому, чтобы пролетарские группировки органично могли противопоставлять свою идеологию, свой принцип работы и творчества враждебным группировкам и вытеснили бы их. Такой помощи в музыке у нас ещё нет. В этом отношении плохо или хорошо, но проект резолюции, которую здесь представил т. Оболенский, пытается дать такую установку. Тов. Сутырин говорит, что в прошлом Главискусство абсолютно не помогало пролетарским группировкам. Правильно. Так вот и давайте, во-первых, это зафиксируем, а во-вторых, вспомним, что партия считает необходимой такую помощь. Кроме того, доклад ведь идёт не от Главискусства, а от Оболенского как члена ВКП(б). Тезисы, по-моему, нужно взять за основу. Многое в них нужно уточнить с точки зрения редакционной, кое-что выбросить и т. д., но если мы основные положения примем, мы очень сильно двинем дело пролетарской музыки, мы двинем вперёд дело завоевания рабочим классом командных высот в области музыки”¹⁵⁵.

Впрочем, совещание в АППО не возымело непосредственно своего воздействия на Главискусство. Оно стало преамбулой перед крупной акцией, которая через несколько дней открылась в Ленинграде. Здесь 14 июня 1929 года начала работу Первая Всероссийская музыкальная конференция. Она была организована Главискусством Наркомата просвещения. Но не музыкальным отделом, а культмассовым. Поэтому глава культмассового отдела Р. Пельше и его заместитель С. Корев были официальными представителями Главискусства на конференции, и формально основным был доклад главы этого отдела Р. Пельше¹⁵⁶.

Руководитель Главискусства А. И. Свидерский демонстративно отсутствовал на конференции. Он дал понять, что не видит в ней важного мероприятия, связанного с проблемами музыкального искусства в целом, а лишь музыкальной самодеятельности.

Открывал конференцию Л. Оболенский. С докладом, каким-то академичным и вялым, выступил А. В. Луначарский¹⁵⁷. Трудно представить его состояние в тот момент, его уход с поста наркома просвещения был уже фактически предreshён, и он об этом знал¹⁵⁸.

Наиболее боёвито выступил Керженцев. Вот тут он и “выстрелил” по Главискусству, затронув большие вопросы о “командных музыкальных высотах”, имея в виду “область композиции, область музыкального театра, консерватории, школы высшего музыкального образования”. Керженцев настаивает на решительном переломе в этих учреждениях. “Консерватория, высшее учебное музыкальное заведение, оказалась оторванной от пролетарских масс и пролетарских запросов, и музыкальный театр оказался отставшим от общего роста”. В итоге “получился резкий разрыв между широким творчеством пролетариата и крестьянства в нашей стране и той музыкальной культурой и музыкальной работой высокого ранга, которая протекает в этих центральных музыкальных организациях”¹⁵⁹.

И делает вывод: чрезвычайно важным является “вопрос о том, чтобы новые наши пролетарские кадры действительно могли войти в музыкальную работу, чтобы консерватория могла широко открыть двери всем пролетарским силам, чтобы самодеятельная работа кружков органически сочеталась с работой оперы и консерватории, с концертной работой. Вся система музыкального образования, очевидно, требует такого пересмотра, чтобы низовые волны, идущие от пролетариата и деревни, находили себе выход и дальнейшее движение вплоть до самых вершин музыкальной культуры”¹⁶⁰.

Надо сказать, что при всех своих “завихрениях” и “вывихах” идейного порядка РАПМ была едва ли не единственной организацией, которая не только всерьёз ставила вопросы массового музыкального воспитания и образования, но и сама предпринимала конкретные шаги в этом направлении.

Круг затронутых вопросов на конференции был обширен. Были заслушаны доклады о клубной самодеятельности, по вопросам музыкального воспитания и образования, о культмассовой работе в деревне, о задачах современного музыкознания, о музыкальных театрах, музыкальной эстраде, о музыке в кино, о музыкальном радиовещании.

Были приняты резолюции, основная и по докладам¹⁶¹. В Основной резолюции конференции содержится намёк на Главискусство: “В отдельных областях музыкальной практики налицо открытые попытки враждебным рабочему классу элементов сохранить своё реакционное руководство и гегемонию”¹⁶².

Там же отмечаются следующие моменты в музыкальной жизни СССР: “В области музыкального творчества наблюдаются, с одной стороны, тенденции протаскать под видом формальных и технических “достижений” явно враждебное нам творчество современной буржуазии, отражающее период социального вырождения и эмоционального опустошения господствующих классов. С другой стороны, наблюдается стремление провести под видом революционной музыки эклектическое, псевдореволюционное, упрощенческое творчество”¹⁶³. Это одновременно удар по “современничеству” и композиторам из ОРКиМД.

Особо стоит сказать о резолюции по Софилу. Советскую филармонию в то время возглавлял В. Н. Чайванов, партийный функционер. Он занимал позицию, близкую Свицерскому, в комиссии по ГАБТу защищал Н. С. Голованова. Он делал доклад¹⁶⁴, который был, что называется, принят к сведению. По нему был выражен ряд критических замечаний, претензий и порицаний. Была принята и опубликована отдельная резолюция “О работе Софила”. В конце её, в пункте 9, указано: “Конференция считает целесообразным специальное и исчерпывающее обследование работы Софила, его руководящего аппарата, с последующим освещением результатов перед общественностью”¹⁶⁵.

Свицерский так и не сумел одержать верх в навязанной ему пролетарскими организациями борьбе. В год великого перелома, в августе он был уволен¹⁶⁶, а вслед за ним в сентябре Наркомат просвещения покинул А. В. Луначарский. Наркомом был назначен А. Бубнов, а Главискусство возглавил Ф. Раскольников.

Свицерскому не простили много разных вещей, в том числе и его участие в так называемой “головановщине”. Когда в 1928 году началась очередная травля Н. С. Голованова в “Московском комсомольце”, поддержанная Рабисом, Свицерский встал на его защиту и обратился с письмом к Сталину 27 декабря 1928 года. В постскрипуме письма он дал разъяснение, что стоит за травлей выдающегося русского дирижёра. “В последний момент мне удалось выяснить, что инициатором проводимой кампании является тов. Лебединский, который, обучаясь в Консерватории, пытался играть в ней руководящую роль. Это ему не удалось. За склоку и ещё за что-то он выведен из ячейки консерватории Хамовническим райкомом”¹⁶⁷.

Свицерский недооценил силу РАПМа. И просчитался с Лебединским. Семён Корев, член РАПМа и одновременно сотрудник Главискусства, в своей истории руководства музыкальной жизнью главком даёт следующую оценку ошибкам Свицерского и, в первую очередь, упоминает историю с Головановым и с Московской консерваторией.

Вот что он писал: “Назначение тов. Свицерского и организация Главискусства совпали с моментом обостренной классовой борьбы на отдельных участках музыкального фронта. В первые дни существования Главискусства закончила работу правительственная комиссия, обследовавшая Большой театр

в связи с явным неблагополучием внутри этого театра. Комиссия возложила на Главискусство большую и ответственную работу по реорганизации театра.

Разумеется, осуществить эту задачу, не имея твёрдой принципиальной установки, не делая различия между классовой природой различных сил, борющихся в музыкальной жизни, оказалось невозможным, и Главискусство продолжало проводить в отношении Большого театра ту же реакционную политику, которая была и до него, никак не влияя на мертвечину, застывшую в деятельности этого театра, никак не реагируя на отсутствие хоть сколько-нибудь заметных сдвигов в репертуарно-художественной области, на бездеятельность и, в конце концов, на распад комиссии по реорганизации, на продолжающееся затирание молодых и прогрессивных сил, на катастрофическое падение качества работы и т. д., и т. д. <...>

Ещё более отрицательную роль сыграло Главискусство в борьбе, происходившей в стенах Московской консерватории. Когда деятельность правой профессуры МГК достигла той точки, откуда началась самая неприкрытая реакция, против этой политики сплотились все лучшие и передовые элементы музыкальной жизни.

Борьба шла за правильную постановку дела подготовки кадров, за пролетаризацию МГК, за её педфак и рабфак, за пролетарское воспитание музыкальной смены. Против немногочисленного ядра лучших преподавателей студенчества и профессуры, а также Ассоциации пролетарских музыкантов, объединились как старые зубры музыкально-педагогической реакции и оппортунистическое руководство внутри консерваторских общественных организаций, так и бюрократические силы вне консерватории.

Была создана правительственная комиссия, долго и основательно обследовавшая консерваторию. В этой комиссии участвовало и Главискусство. Но как участвовало? Прежде всего, кандидаты в комиссию дважды отводились из комиссии начальником Главискусства за свои недостаточно “выдержанные” взгляды, вернее, за то, что они солидаризировались с передовыми элементами консерватории и ВАПМ¹⁶⁸.

Общая итоговая оценка Корева первоначального периода работы Главискусства во главе со Свицерским была весьма суровая: “На Главискусство возлагались надежды. Отношение со стороны художественной общественности было самое благожелательное. Тем острее и болезненней были восприняты первые ошибки руководства нового главка, которые в дальнейшем привели к резкому и длительному конфликту между начальником Главискусства тов. А. И. Свицерским и почти всей советской общественностью, особенно её пролетарской частью. <...> Таким образом закончился первый период жизни Главискусства, длившийся около года (осень 1928 – осень 1929 года), принесший этому учреждению дурную славу рассадника правых дел и бюрократизма. Этот период сыграл отрицательную роль в деле развития нашего искусства и перехода его на службу пролетариату”¹⁶⁹.

На место Свицерского пришёл Ф. Раскольников. Каково было его отношение к пролетарским организациям, красноречиво говорит его выступление на совещании по пролетарской литературе в ЦК ВКП(б) в 1924 году. В 1925 году Сталин Раскольникову назначил в комиссию по вопросу о литературных организациях в помощь Бухарину. Затем был период, когда Раскольников был редактором журнала “Молодая гвардия”, а затем и “Красная новь” после падения А. Воронского. При Свицерском Раскольников был главой Главреперткома в Наркомпросе.

Период руководства Главискусства Раскольниковым, длившийся всего пять месяцев, деятели РАПМ приветствовали, правда, сдержанно. Тот же Коров писал: “Мы видим во всей деятельности Главискусства за этот период определённое желание опереться на пролетарские художественные объединения, в частности, на Ассоциацию пролетарских музыкантов”¹⁷⁰.

Раскольников с середины октября 1929 года начал решительно менять кадры, в феврале 1930 года затеяв чистку аппарата Главискусства. РАПМ оценил положительно одну из первых акций его – увольнение главы правления акционерного общества Софил В. Н. Чайванова. Основой для увольнения послужило обследование деятельности Софила ЦК РаБИС.

На результаты этого обследования не замедлил откликнуться журнал “Пролетарский музыкант”. Один из руководителей АПМ Л. Калтат разразился

разгромной статьёй “Заметки о Софиле”. Как он писал, “Софил существует всего около года. Но и за этот сравнительно небольшой срок старое руководство в лице возглавлявших его гг. Чайванова и Красина умудрились привести дело к полному идеологическому и финансовому краху. Самое беспринципное делячество, стремление увеличить количество концертов во что бы то ни стало (хотя бы путём продажи марки Софила частному антрепренёру) в ущерб качеству, ставка на “кассового” слушателя, полное пренебрежение к художественным запросам рабочих и крестьянских масс, перманентная вражда со всей советской общественностью (пресса, профсоюзы, комсомол, ВАПМ и т. д.) – подобная политика в условиях социалистического строительства не могла долго продолжаться.

Обследование ЦК РаБИС, выводы которого затем были подтверждены Главискусством и НКРКИ, выявило картину вопиющего искажения классово-линии во всей политике Софила”¹⁷¹.

В заслугу Раскольникову Корев ставит также начало борьбы с Ассоциацией московских авторов (АМА). АПМ видела в АМА рассадник “нэпманской” музыки. Пролетарские музыканты затеяли громкую кампанию по борьбе с цыганщиной и фокстротчиной. Под борьбу с пошлостью и низменными вкусами была подложена идеологическая “подкладка”. Авторы модных танцев и эстрадных романсов были названы “частниками”, вся их деятельность рассматривалась как “нэпманская”, рассчитанная на буржуазные вкусы и идеологически вредная для рабочего класса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Я помню И. Д. Гликмана с детских лет, он был постоянным гостем у Елизаветы Ивановны Свиридовой, матери Юрия Васильевича, моей бабушки. У неё была комната в коммунальной квартире на Литейном пр. в доме 15 (его уже нет, там разбит сквер), и Свиридов в начале 1950-х годов, бездомный, часто приходил со своими друзьями к матери, и среди них всегда был Исаак Давидович.

² Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к Д. И. Гликману / Сост. и коммент. И. Д. Гликмана. – М.: DSCH – СПб.: Композитор, 1993.

³ Письмо от 26 февраля 1960 г. Там же. С. 153–154.

⁴ Там же. С. 154.

⁵ Акопян Л. Шостакович, Пролеткульт и РАПМ. В кн.: Д. Д. Шостакович: Pro et contra Д. Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей / Сост. Л. О. Акопян. – СПб.: Изд-во РХГА, 2016. С. 293.

⁶ Житомирский Д. “Нос” – опера Д. Шостаковича // Пролетарский музыкант. 1930. № 7–8. С. 33–39.

⁷ Пролетарский музыкант. 1930. № 5. С. 11.

⁸ Там же. С. 289.

⁹ Л. Акопян приводит пример ответа Шостаковича на вопрос анкеты журнала “Пролетарская музыка” по поводу “лёгкого жанра”. См. Акопян Л. Шостакович, Пролеткульт и РАПМ. В кн.: Д. Д. Шостакович: Pro et contra Д. Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей / Сост. Л. О. Акопян. – СПб.: Изд-во РХГА, 2016. С. 289–290. Более подробно об этой анкете и ответе на неё Шостаковича см. далее в этом очерке.

¹⁰ “Я солидаризировался со статьёй Келдыша о “Стальном скоке” (Шостакович Д. Д. Письма И. И. Соллертинскому. – СПб.: Композитор СПб., 2006. С. 53 (письмо от 10. II. 1930. Ростов-на-Дону)

¹¹ Кривцова Е. “Антиформалистические” альбомы Шостаковича. Как композитор собирал ругательные отзывы о себе: материалы из архивов // Культпросвет. 31 марта 2014 г.

¹² 4 апреля 1937 года идеолог РАППа Л. Авербах как родственник Г. Ягоды был арестован по обвинению в участии в антисоветской террористической организации, 14 августа того же года расстрелян. В статье “Ликвидировать остатки рапмовщины” в пятом номере журнала “Советская музыка” за 1937 г. Лебединскому было предъявлено обвинение в “авербиховщине”: “Рапмовская верхушка, прежде всего, в лице Л. Лебединского являлась настоящей агентурой Авербаха в музыке” (Сов. музыка. 1937. № 5. С. 12).

- ¹³ Свиридов обратил внимание на связь молодого Шостаковича с достаточно влиятельной в 1920-е годы польской общиной. Не случайно среди знакомых делающего первые шаги композитора были Тухачевский, Яворский, Соллертинский. Среди них был и чекист В. Домбровский, в 1929–1932 – начальник Секретно-оперативного управления Полномочного представительства ОГПУ по Ленинградскому военному округу.
- ¹⁴ Акопян Л. Шостакович, Пролеткульт и РАПМ. В кн.: Д. Д. Шостакович: Pro et contra Д. Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей / Сост. Л. О. Акопян. – СПб.: Изд-во РХГА, 2016. – С. 293. (Акопян ссылается на следующую публикацию: Конисская М. Злые годы // Новый мир. 1992. № 6. С. 101-102).
- ¹⁵ Свиридов знал, что Ирина Антоновна Супинская обязана знакомством с Д. Д. Шостаковичем Льву Лебединскому.
- ¹⁶ Он писал, к примеру, об 11-й симфонии (см. его работу Седьмая и Одиннадцатая симфонии Д. Шостаковича – М.: Сов. композитор, 1960), о цикле 10 хоро-вых поэм на слова революционных поэтов (Его же. Хоровые поэмы Шостакови-ча. Пояснение / Л. Н. Лебединский. – М.: Сов. композитор, 1957).
- ¹⁷ Л. О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича // Новый мир. 1990. № 3. С. 262–267. Перепечатан в кн.: Pro et contra Д. Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писа-телей / Сост. Л. О. Акопян. – СПб.: Изд-во РХГА, 2016. С. 367-377 с коммен-тариями Л. Акопяна (с. 780).
- ¹⁸ Кр. Сар. Как слушать оперу // За пролетарскую музыку. 1930. № 1. С. 8–10.
- ¹⁹ Песня “Ну, и долой” (слова и музыка Н. Чемберджи) помещена на с. 26–28.
- ²⁰ Такой строки в тексте песни, опубликованном в журнале, нет. В печатном вари-анте эта строка выглядит следующим образом: “Спекулянтов, кулаков, / Да рас-тратчиков воров...” (см.: За пролетарскую музыку. 1930. № 1. С. 28).
- ²¹ Цитата из статьи Н. Выгодского “Небесная “идиллия”, или Фашизм в поповской рясе (К концертам А. Коутс 5 и 6 марта <1931 г.>”, которую Г. В. Свиридов упорно приписывал перу Л. Лебединского. Я не исключаю, что статья могла быть инспирирована Л. Лебединским. Вполне возможно, что это был “соцза-каз”, учитывая, что 15 января 1931 года в газете “Нью-Йорк таймс” появилось вы-ступление С. В. Рахманинова с критикой советской власти. Примечательно, что в качестве эпиграфа Н. Выгодский приводит цитату из “Путешествия моего бра-та Алексея в страну крестьянской утопии” А. В. Чаянова, над которым уже шёл судебный процесс.
- ²² В этом же номере журнала “За пролетарскую музыку” помещена резолюция Об-щего собрания ячеек ВКП(б) и ВЛКСМ Высшей музыкальной школы имени Ф. Кона (как тогда называлась Московская консерватория), посвящённого осуж-дению концерта в Большом зале Консерватории под управлением Альберта Ко-утса и исполнения “Колоколов” С. В. Рахманинова. Из этой резолюции Свири-дов приводит цитату (с. 6).
- ²³ В опубликованной стенограмме выступления ответственного секретаря ВАПМа Л. Лебединского на диспуте о спектакле Театра имени Мейерхольда “Последний решительный” в Институте ЛИЯ Комакадемии 17 февраля 1931 года приводятся цитаты из статьи В. И. Ленина “Товарищи рабочие, идём в последний и реши-тельный бой” (1918). См.: Лебединский Л. Последний решительный // За пролетарскую музыку. 1931. № 5. С. 7–12. Цитаты эти следующие: “...Кулаки – самые зверские, самые грубые, самые дикие эксплуататоры, не раз восстанав-ливавшие в истории других стран власть помещиков, царей, попов, капиталис-тов” (с. 7). “Никакие сомнения невозможны. Кулаки – бешеный враг Советской власти. Либо кулаки перережут бесконечно много рабочих, либо рабочие беспощадно раздавят восстания кулацкого, грабительского меньшинства народа про-тив власти трудящихся. Середины тут быть не может. Миру не бывать: кулака можно и легко можно помирить с помещиком, царём и попом, но с рабочим классом – никогда” (с. 8). “Беспощадная война против этих кулаков. Смерть им. Ненависть и презрение к защищающим их партиям: правым эсерам, мень-шевикам и теперешним левым эсерам. Рабочие должны железной рукой разда-вить восстание кулаков, заключающих союз против трудящихся своей страны с чужеземными капиталистами” (с. 8).
- ²⁴ В конце спектакля “Последний решительный” по пьесе Всеволода Вишневского по замыслу режиссёра актёр обращается в зал с предложением встать всем тем, кто считает себя мобилизованными советской властью. Л. Лебединский не за-медлил отреагировать на эту режиссёрскую “находку”. Иронизировать на эту те-му было невозможно, и он вполне серьёзно замечает: “...Вы вводите в конце

- актёра и говорите: “Встаньте такие-то, встаньте такие-то”. Вы подымаете людей механически, причём внетеатральными, внехудожественными средствами” (там же, с. 11). Свиридов ошибочно указывает здесь вместо журнала “За пролетарскую музыку” название журнала “Пролетарский музыкант”.
- ²⁵ Свиридов Г. В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. — М.: Мол. гвардия, 2002. С. 233 (в дальнейшем ссылки будут делаться на это издание).
- ²⁶ Там же. С. 460.
- ²⁷ Круг знакомств Свиридова был весьма велик, и сейчас трудно его восстановить. Среди писателей это могли быть и М. Зощенко, А. Прокофьев, Н. Тихонов, А. Твардовский, Л. Леонов, позднее В. Солоухин, В. Кожин, Ст. Куняев. Но это могли быть люди других профессий. Например, много знающие кинорежиссёр М. Швейцер и его жена С. А. Милькина, с которыми у Свиридова были дружеские, доверительные отношения.
- ²⁸ Щербачёв В. Четыре стихотворения Александра Блока. Соч. 11. — Л.: Тритон, [б. д.]; Пять романсов на слова А. Блока. Соч. 11. — М.; Пг.: Госиздат, Музсектор, 1924. Свиридов особенно выделял романс “Косы Мери распущены...”
- ²⁹ Щербачёв В. Симфония № 3 для большого оркестра: партитура — М.: Музгиз, 1935.
- ³⁰ Щербачёв В. Выдумки. Для фортепиано. — Л.: Тритон, 1928.
- ³¹ Юдин М. Соната для фортепиано. — М.: Музсектор ГИЗа, 1930.
- ³² Юдин М. Скифы. Для большого смешанного хора. Сл. А. Блока. Партитура а саррелла. — М.: Музсектор ГИЗа, 1929.
- ³³ Рязанов П. Б. Четыре стихотворения Александра Блока. Соч. 3. — Л.: Тритон, 1925–1926. Содерж.: № 1. “Улица, улица...”; № 2. “Кошмар”; № 3. “В глазах ненужный день...”
- ³⁴ Попов Г. Большая соната для фортепиано. Ор. 6. — М.: Музсектор ГИЗа, 1931.
- ³⁵ Белоненко А. Начало пути (К истории свиридовского стиля). В кн.: Музыкальный мир Георгия Свиридова / Сост. А. С. Белоненко. — М.: Сов. композитор, 1990. С. 157.
- ³⁶ Декларация общества была опубликована в Еженедельнике Петроградских государственных академических театров (1922, № 3). В состав правления входили: М. О. Штейнберг (председатель), А. Пашенко, Ю. Карпович, И. Покровский, Н. Малков (секретарь). Первые концерты Общества состоялись 24 февраля и 4 марта 1922 года в Малом зале Петроградской консерватории. См.: Малков Н. Общество пропаганды современной русской музыки // Новая музыка. 1927. Сб. 1. С. 29–31.
- ³⁷ Богданов-Березовский В. Ленинградская Ассоциация современной музыки // Новая музыка. 1927. Сб. 1. С. 37–41.
- ³⁸ Об истории создания Кружка см. статью Ю. Вайнкопа “Кружок новой музыки” в первом сборнике альманаха “Новая музыка” (1927).
- ³⁹ Как писал московский идеолог “современничества” Л. Сабанеев, “та общая нужда, в которую был повергнут в целом профессиональный мир музыкантов, много способствовала их сплочению и их известному солидаризированию даже в вопросах искусства” (Сабанеев Л. Л. Музыка после Октября. — М.: Работник просвещения, 1926. С. 35).
- ⁴⁰ С момента отъезда Глазунова из Советской России и до назначения директором консерватории пролеткультовца, поэта А. И. Маширова-Самобытника, и. о. директора был М. О. Штейнберг.
- ⁴¹ Асафьев Б. Русская музыка (её психологические основы, формы воплощения и основные моменты развития). Программа курса. 1918 г. В кн.: Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Крюков. — Л.: Музыка, 1982.
- ⁴² “Схема в них, порой, самодовлеет, а широкая пространственность планировки утомляет из-за своей расплывчатости” (Асафьев Б. Глазунов. — Л., 1924. С. 25–26).
- ⁴³ Против чего решительно восставал А. К. Глазунов, и это послужило ещё одним из поводов для обострения отношений между Глазуновым и Асафьевым. Мне говорил А. А. Гозенпуд, что история с постановкой “Бориса Годунова” в авторской редакции стала причиной отъезда Глазунова из России (он, кажется, писал об этом в какой-то своей статье). Не думаю, что только из-за этого Глазунов бежал из страны Советов точно так же, как бежали Рахманинов, Бунин, Шаляпин и многие другие деятели русской культуры. Свиридов вспоминал обложку журнала ЛЕФ, на которой были изображены лица К. Станиславского, А. Белого,

- А. К. Глазунова, И. Е. Репина и ряда других русских художников, перечёркнутые жирным чёрным крестом с надписью “Такие нам не нужны”.
- ⁴⁴ Первой работой, в которой Асафьев дал оценку русской музыке в лице её представителей — М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского и И. Стравинского, — были изданные в Петрограде Государственной филармонией “Симфонические этюды”. Именно здесь с наибольшей отчётливостью нашла выражение асафьевская концепция русского музыкального процесса конца XIX — начала XX века, дана оценка Римскому-Корсакову и Чайковскому. Здесь, наряду с отдельной монографией, изданной в том же 1922 году, есть и творец “Хованщины”, и Бородин. Здесь же Асафьев воздаёт должное балетам И. Ф. Стравинского. Эта книга — дань памяти учителям, своим близким современникам, дань памяти музыке “уходящей Руси”, она ещё кровно связана с традициями и оценками русской мысли о музыке. Впоследствии, в начале 1930-х годов Асафьев вынужден был отдать дань вульгарно-марксистскому “социологизму”, его взгляды на русскую композиторскую школу несколько видоизменились. См. его монографию: *Русская музыка от начала XIX столетия* (М.; Л.: Academia, 1930).
- ⁴⁵ Гинзбург С. Новая музыка // Новая музыка. 1927. Сб. 1. С. 19. Пожалуй, такие как С. Гинзбург в АСМ были самыми ретивыми противниками русской школы. Но их было совсем мало, считанные единицы. В 1940-е годы он занимался историей русской музыки XVIII века и был одним из основателей курса истории “музыки народов СССР”.
- ⁴⁶ Сабанеев Л. Остров блаженных (Размышления на музыкальные темы) // *Культура и жизнь*. 1922. 1–15 марта. № 2-3. С. 66.
- ⁴⁷ Глебов И. От “новой музыки” к новому музыкальному мировоззрению // *Новая музыка*. 1927. № 1. С. 20.
- ⁴⁸ Во Второй симфонии (“Октябрю”) Шостакович ещё раз воспользуется поэтическими строками А. Безыменского.
- ⁴⁹ См., напри., Казелла А. Политональность и атональность. — Л.: Тритон, 1926 (Книги по музыке под редакцией Игоря Глебова); Фехнер В. Техника струнных инструментов в современной музыке // *Новая музыка*. Сб. III. Современный инструментализм. — Л.: Тритон, 1927. С. 27–29.
- ⁵⁰ Друскин М. Концерты Государственного института истории искусств // *Новая музыка*. — 1927. Сб. 1. С. 32–36.
- ⁵¹ Франц Шрекер и его опера “Дальний звон. (Статьи С. Гинзбурга, Игоря Глебова и Сергея Радлова) — Л.: Academia, 1925.
- ⁵² *Новая музыка*. Сб. IV. “Воцтек” Альбана Берга. — Л.: Тритон, 1927. Содержание: Гинзбург С. Альбан Берг (с. 5–11); Радлов С. Георг Бюхнер (с. 12–17); Дранишников В. “Воцтек” (с. 18–28); Глебов И. Музыка “Воцтека” (с. 29–39).
- ⁵³ “Шесть”. Сб. ст. Игоря Глебова, С. Гинзбурга и Дариуса Мило. — Л.: Academia, 1926.
- ⁵⁴ *Джаз-банд и современная музыка*. Сб. ст. П. О. Грэнджера (Австралия), Л. Грюнберга (Нью-Йорк), Дариуса Мило (Париж), С. Сергенгера (Лондон). Под ред. и с предисл. С. Гинзбурга. — Л.: Academia, 1926.
- ⁵⁵ Помню рассказ Свиридова, как он ещё в техникуме на экзамене по композиции показывал фортепианные пьесы (впоследствии он их издал, это “Семь маленьких пьес для фортепиано”) и получил за них удовлетворительную оценку. Смущённый такой несправедливой, как ему казалось, оценкой, он спросил у своего педагога М. А. Юдина о ней, и Михаил Алексеевич признался, что на этой оценке настаивал Асафьев, вынеся строгий вердикт: “За цинизм”. Это слово прозвучало не случайно, Б. В. Асафьев услышал в этих пьесах отголосок увлечения музыкой Шостаковича. Сам Свиридов позднее отмечал, что “эти пьесы — результат моего знакомства с сочинениями Щербачёва, Попова, Юдина, Рязанова и особенно Шостаковича (“Леди Макбет” и др.)”. “Циничность, грубый натурализм и издёвка” — этими словами Б. Асафьев уже публично охарактеризовал Шостаковича во время кампании по обсуждению статьи “Сумбур вместо музыки” (Асафьев Б. Волнующие вопросы (Вместо выступления на творческой дискуссии) в ж. “Сов. музыка”, № 5 за 1936 г., с. 24–27). Но за эти качества стиля он осуждал Шостаковича и ранее, эта оценка была, вероятно, характерна для круга Асафьева и Щербачёва, которые ревниво относились к карьере Шостаковича, ученика их соперника Штейнберга. Как мне говорил Свиридов, Щербачёв и Асафьев делали ставку на Гавриила Попова, предполагая, что он станет лидером ленинградской композиторской школы. Примечательно, что подобные

- характеристики некоторых сторон творчества Шостаковича в 1980-е годы можно встретить и в тетрадях “Разных мыслей” Свиридова. Это отдельная, деликатная тема, которой я посвятил опубликованные части моего исследования в разных номерах “Нашего современника” с 2016-го по 2019 г.
- ⁵⁶ К этому следует добавить, что в Московской консерватории в 1920-е годы наиболее авторитетным преподавателем по композиции был Н. Я. Мясковский, воспитанник Санкт-Петербургской консерватории.
- ⁵⁷ См. выдержки из доклада Н. Рославца и из выступлений в прениях по нему: Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. — М.: Классика-XXI, 2010. С. 30–34.
- ⁵⁸ Прокофьев С. Дневник 1907–1933 (часть вторая). Paris: PRKFV, 2002. С. 498.
- ⁵⁹ Рязанова Н. П. Встречи С. Прокофьева с ленинградскими композиторами в 1927 г. Диалог П. Рязанова и С. Прокофьева о постановке “Огненного ангела” // Общество. Среда. Развитие. 2015, № 1. С. 98. Важно иметь в виду, что специально для новой системы преподавания композиции соратники Щербачёва приготовили свои методики и курсы. П. Рязанов создал уникальный курс “мелодики”, Ю. Тюлин разработал новый учебник по гармонии, Х. Кушнарёв написал работу по полифонии строгого стиля и по методике обучения этому предмету.
- ⁶⁰ Как мне рассказывал Свиридов, его педагог в техникуме М. Юдин раскритиковал его пушкинские романсы. Свиридов обиделся, он стал захаживать в класс к Рязанову. Петру Борисовичу был посвящён романс “Подъезжая под Ижоры”.
- ⁶¹ Дискуссия под председательством директора консерватории В. С. Бухштейна началась 3 марта 1936 года. Она проходила по четвергам каждую неделю, сохранились стенограммы выступлений от 3 и 31 марта, 6, 13 и 17 апреля. Последнее заседание состоялось 17 апреля (ЦГАЛИ СПб, ф. 380, оп. 4, ед. хр. 31).
- ⁶² В анналах истории советской музыки осталась дискуссия в Ленинградском союзе композиторов, которая была фактически продолжением конференции в консерватории. Об этой дискуссии историки очень мало знают. А между тем, она была не менее драматичной, и её последствия оказались важными для судеб композиторского образования в Ленинграде. После ухода Рязанова с поста ведущего композиторским отделением “современническая” кафедра стала терять своё значение и реноме. Её возглавляли замечательные музыканты, но всё же больше теоретики, нежели композиторы, — Ю. Тюлин, Х. Кушнарёв. В конце тридцатых Рязанову было вновь предложено возглавить кафедру, но он в это время перебрался в Тбилиси. В конце концов, после войны она была преобразована в кафедру оркестровки. Работающие на этой кафедре композиторы были лишены права преподавать композицию. Я помню, как в конце 1980-х годов композиторы кафедры боролись за это право. С большим трудом удалось добиться этого Ю. А. Фалику и В. И. Цытовичу.
- ⁶³ Глебов И. Симфонические этюды. — Пб.: Гос. филармония, 1922. С. 43-44.
- ⁶⁴ Сабанеев Л. Музыка после Октября. — М.: Работник просвещения, 1926. С. 59-60.
- ⁶⁵ См. обзор статей о музыке и войне в разных журналах и газетах 1914–1915 годов в статье: Mitchell R. Music and Russian Identity in War and Revolution, 1914–22.
- ⁶⁶ Свиридов Г. В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. — М.: Мол. гвардия, 2002. С. 462.
- ⁶⁷ Там же. С. 155.
- ⁶⁸ И позднее, в 1940-е — начале 1950-х годов Сабанеев числился формалистом. В программе курса истории советской музыки 1950 года ему дана следующая характеристика: “Откровенное утверждение формализма в печатных выступлениях “идеологов” АСМа Сабанеева, Рославца и других (История русской советской музыки. План-проспект / Под ред. д-ра искусствоведч. наук, проф. Ю. В. Келдыша, д-ра искусствоведч. наук, проф. С. С. Скребкова, проф. И. Я. Рыжжина. — М.; Л.: АН СССР, 1950. С. 21).
- ⁶⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 45. — М.: Госполитиздат, 1970. С. 358-359.
- ⁷⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 45. М.: Госполитиздат, 1970. С. 214.
- ⁷¹ “При таких условиях очень естественно, что “свобода выхода из союза”, которой мы оправдываем себя, окажется пустою бумажкой, неспособной защитить российских инородцев от нашествия того истинно русского человека, великоросса-шовиниста, в сущности, подлеца и насильника, каким является типичный русский бюрократ. Нет сомнения, что ничтожный процент советских и советизированных рабочих будет тонуть в этом море шовинистической великорусской

швали, как муха в молоке” (Ленин В. И. К вопросу о национальностях или об “автономизации”. Продолжение записок. 30 декабря 1922 г.).

⁷² Как известно, Гнесин дважды, в 1913-м и в начале 1920-х годов, совершил поездки на Ближний Восток, посетил Палестину, интересовался тамошними очагами музыки, возлагая надежды на то, что в Палестине сформируется новая еврейская композиторская школа.

⁷³ В новой редакции статьи, опубликованной в одной из советских газет, слово “интернационализм” в заглавии было без кавычек.

⁷⁴ Гнесин М. Ф. “Интернационализм” и русская музыка // Искусство. 1918. № 1. С. 11. Цит. по экземпляру журнала с авторскими пометами, хранящемуся в РГА-ЛИ (Ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 117. М. Ф. Гнесин. “Интернационализм” и русская музыка”, “О музыкальном национализме”, “Русская музыка”, “Музыка и движения”, “И. А. Алчевский”, “А. Г. Рубинштейн”. Статьи. Лекции. Черновой автограф, машинописная копия и листы из журнала. Крайние даты: 1918-1919 г. г. На 70 л. Л. 5).

⁷⁵ Свиридов Г. В. Музыка как судьба... с. 542-543 (из тетради 1989-1990, I).

⁷⁶ Там же. С. 486.

⁷⁷ См. о выдвигании квинтета во вступит. статье к тому XXVIA Полного собрания сочинений Г. В. Свиридова (Мамаева Е., Белоненко А. Камерно-инструментальные ансамбли Г. В. Свиридова 1940-х годов. Квинтет. Квартет. – Свиридов Георгий. Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели (1945). Квартет для двух скрипок, альты и виолончели (1946). Т. 26А. – М.; СПб.: Национальный Свиридовский фонд, 2002. С. IX-XXIV).

⁷⁸ Там же. С. 496 (из тетради “Заметки 1989-1993”).

⁷⁹ № 11. Докладная записка заместителя заведующего отделом культурно-просветительской работы ЦК ВКП(б) А. И. Ангарова секретарям ЦК ВКП(б) о дискуссии среди музыкантов по поводу статей в “Правде” о формализме в музыке. 20 марта 1936 г. В кн.: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917-1953 гг. / Сост. А. Артизов и О. Наумов. – М.: МФД, 2002 (Россия XX век. Документы). С. 304.

⁸⁰ Между прочим, “Афоризмы” не были признаны в кругу Щербачёва и Асафьева. Ученик Асафьева М. Друскин ещё в 1928 году в своей книге о современной фортепианной музыке (Новая фортепианная музыка с систематическим обзором современной фортепианной литературы / Предисловие Игоря Глебова. – Л.: Тритон, 1928, с. 112) отозвался о них прохладно. Сравнивая фортепианные сочинения Шостаковича и Попова, он писал: “Совсем ещё юные Д. Шостакович и Г. Попов заставляют возлагать большие надежды на развитие их любопытнейших дарований: первый отличается мастерской отделкой и отчётливостью композиционного плана, второй – эмоционально крепче и “нутрянее”. “Фантастические танцы” (ГИЗ) Шостаковича значительно уступают его “сонате” (ГИЗ) – произведенному острому и захватывающему своим стихийно разворачивающимся, но механизированным движением. Его интересная пианистическая фактура, однако, недостаточно полно использована автором. Более примитивное разрешение этой проблемы механизированной музыки – десятичастная (афористическая) сюита оп. 13 (Тритон)”. И позднее, в статье 1935 года в журнале “Советская музыка” он также критиковал это сочинение Шостаковича. Впрочем, и поклонник творчества Шостаковича М. Гринберг тоже не жаловал “Афоризмы”, назвал их самым слабым и самым неискренним сочинением (Гринберг М. Дмитрий Шостакович // Музыка и революция. 1927. Ноябрь. № 11. С. 19).

⁸¹ Трудно представить себе, что Шостаковича увлекли стихи С. Кирсанова или А. Безыменского. Впрочем, как и сами темы – “Октябрю” или “Первомайская”. Это были первые “окаzionaliальные” сочинения Шостаковича, в которых он ставил и не без блеска решал чисто технические задачи. Конечно, рамповцы были правы, называя эти сочинения “формалистическими”.

⁸² Глебов И. Бытовая музыка после Октября // Новая музыка. 1927. Год 2-й, сб. I. С. 29.

⁸³ В библиотеке Г. В. Свиридова хранилось первое издание известного труда Е. Гиппиуса и З. Эвальд “Песни Пинежья. Материалы фонограммархива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд / Под общ. ред. Е. В. Гиппиус. Книга II – М.: Музгиз, 1937.

⁸⁴ Беляев В. Скрябин и будущее русской музыки // К новым берегам. 1923. Май. № 2. С. 9.

⁸⁵ Там же. С. 12.

- ⁸⁶ Там же.
- ⁸⁷ Диалектик. О реакционном и прогрессивном в музыке // Музыкальная культура. — 1924. № 1. С. 51.
- ⁸⁸ Рославец Н. Н. А. Рославец о себе и своём творчестве // Современная музыка. — 1924. Ноябрь-декабрь. V. С. 134.
- ⁸⁹ Там же.
- ⁹⁰ Белоненко А. Начало пути (К истории свиридовского стиля). В кн.: Музыкальный мир Георгия Свиридова, с. 156.
- ⁹¹ Биограф композитора, близкий ему человек и знаток его творчества А. Н. Сохор считал, что Свиридов “подхватил традицию Кастальского и Давиденко и развил её дальше” (Сохор А. Георгий Свиридов. 2-е изд., доп. М.: Сов. композитор, 1972. С. 298).
- ⁹² Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. — М.: ИД “Классика-XXI”, 2010.
- ⁹³ Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. — М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- ⁹⁴ См.: Максименков Л. В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938. — М.: “Юридическая книга”, 1997; Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов 1917–1991 / Сост. Л. Максименков. — М.: МФД, 2013.
- ⁹⁵ Тетерина Н. И. Хронология РАПМ (1924–1932) и деятельность Ю. В. Келдыша (1929–1932). В кн.: Юрий Всеволодович Келдыш. Воспоминания, исследования, материалы, документы. — М.: ГИИ, 2015. С. 64–122.
- ⁹⁶ Корниенко Н. Пролетарские музыканты в год великого перелома. В кн.: Острова любви БорФеда: Сборник к 90-летию Бориса Фёдоровича Егорова / ИРЛИ РАН, СПбИИ РАН; Союз писателей Санкт-Петербурга / Ред.-сост. А. П. Дмитриев и П. С. Глушаков. — СПб.: Издательство “Росток”, 2016. С. 486–496.
- ⁹⁷ Цит. по след. изд.: Литературные манифесты: От символизма к Октябрю / Сост. Н. Л. Бродский, В. Л. Львов-Рогачевский, Н. П. Сидоров. — М.: Федерация, 1929. С. 130.
- ⁹⁸ На Первом Всероссийском съезде Пролеткультов (3–12 октября 1920) большевистская фракция осталась в меньшинстве.
- ⁹⁹ В 1920-е годы существовало много различных музыкальных объединений вроде Московского и Ленинградского городских союзов композиторов, Ассоциации московских авторов (АМА), Московское объединение драматургов и композиторов (МОДПик) и др.
- ¹⁰⁰ Литературные манифесты. I. Россия. От символизма до “Октября” / Сост. Бродский Н. Л., Сидоров Н. П. — М.: Новая Москва, 1924; Северюхин Д., Лейткинд О. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). — СПб.: изд-во Чернышёва, 1993.
- ¹⁰¹ “Октябрь”. 1. Идеологическая и художественная платформа группы пролетарских писателей “Октябрь”. Принята по докладу тов. Сем. Родова: “Современный момент и задачи пролетарской литературы” в качестве платформы Московской ассоциации пролетарских писателей. 2. Об отношении к буржуазной литературе и промежуточным группировкам. Тезисы доклада т. Лелевича, принятые на I Московской конференции пролетарских писателей, 16 марта 1923 г. Цит. по изд.: Литературные манифесты: От символизма к Октябрю / Сост. Н. Л. Бродский, В. Л. Львов-Рогачевский, Н. П. Сидоров. — М.: Федерация, 1929 С. 56.
- ¹⁰² Сюда же он отнёс и МХАТ во главе с К. С. Станиславским
- ¹⁰³ В компанию с футуристами он отправил Вс. Мейерхольда.
- ¹⁰⁴ “Революция для Маяковского — подлинное, несомненное, глубокое переживание, ибо своими громами и молниями она обрушилась на то, что Маяковский по-своему ненавидел, с чем не успел ещё примириться, — и в этом сила его” (Троцкий Л. Литература и революция. 2-е доп. изд. — М.: Госиздат, 1924. С. 111).
- ¹⁰⁵ Там же. С. 154.
- ¹⁰⁶ Там же. С. 156.
- ¹⁰⁷ Там же.
- ¹⁰⁸ Троцкий Л. Литература и революция..., с. 44.
- ¹⁰⁹ Там же, с. 93. Без связи с Троцким, не могу не отметить, что в многочисленной блокиане Свиридова оратория по поэме “Двенадцать” занимает центральное

- место. Её ещё предстоит поднять, проанализировать и по возможности воссоздать хотя бы частично. Свиридов высоко оценивал поэму Блока.
- ¹¹⁰ Там же. С. 45.
- ¹¹¹ Там же. С. 165.
- ¹¹² Там же.
- ¹¹³ “К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе” – М.: Красная новь, 1924. С. 23.
- ¹¹⁴ К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе”. М., 1924. С. 37.
- ¹¹⁵ К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе”. М., 1924. С. 69.
- ¹¹⁶ Там же. С. 70.
- ¹¹⁷ К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе”. М., 1924. С. 106–107.
- ¹¹⁸ Взято из статьи А. Воронского “Ответ Вардину”, помещённой в ж. “Красная новь”, 1924, № 3. Приношу признательность ведущему сотруднику ИМЛИ им. М. Горького С. И. Субботину, указавшему мне этот источник.
- ¹¹⁹ Постановление Политбюро ЦК РКП(б) о совещании по вопросам развития художественной литературы. 15 мая 1924 г. В изд.: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / Сост. А. Артизов и О. Наумов. – М.: МФД, 2002. С. 46.
- ¹²⁰ Постановление Политбюро ЦК РКП(б) о журнале “Литература и критика” 2 окт. 1924. № 26, п. 12 – О журнале “Литература и критика” (тт. Ангарский, Сорин). Считать нецелесообразным издание журнала “Литература и критика”. В кн.: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / Сост. Артизов А. и Наумов О. – М.: МФД, 2002. С. 48. Издательство “Недра” специализировалось на издании художественной литературы, в нём публиковались В. Вересаев, А. Толстой, С. Сергеев-Ценский, пролетарские поэты из “Кузницы”. В. Сорин был “левым коммунистом”, за что впоследствии был репрессирован.
- ¹²¹ Постановление Политбюро ЦК РКП(б) об издании журнала “Новый мир”. 23 окт. 1924 г. № 30. П. 25 – О журнале “Новый мир” (тт. Стеклов, Луначарский, Канатчиков). Разрешить тт. Стеклову и Луначарскому издание журнала “Новый мир” в виде приложения к “Красной нови” (там же). С. Канатчиков был заведомом печати ЦК ВКП(б). Инициатива издания нового журнала принадлежала редактору “Известий ВЦИК” Ю. Стеклову. Стеклов и нарком просвещения А. Луначарский возглавили новый журнал. Журнал публиковал произведения разных писателей и поэтов, стремился к консолидации литературных сил.
- ¹²² Полонский В. Заметки журналиста. Леф или блеф? // Известия. 1927. 25 февр. № 46. С. 5; 27 февр. № 48. С. 3.
- ¹²³ Постановление Оргбюро ЦК РКП(б) о нецелесообразности проведения съезда пролетарских писателей. 3 ноября 1924 г. № 40, п. 9. О съезде пролетарских писателей (пост. ОБ от 31.Х с. г., пр. № 39, п. 34 (тов. Канатчиков). Не возражать против созыва небольшого совещания пролетарских писателей, относящихся к группе “Октябрь”. Там же, с. 49.
- ¹²⁴ Постановление Политбюро ЦК РКП(б) “Об изменениях в редакции журнала “Красная новь” 5 февр. 1925 г. № 47, п. 24 – О редакции “Красная новь” (Сталин). В кн.: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / Сост. Артизов А. и Наумов О. – М.: МФД, 2002. С. 50. Ф. Раскольников был в это же время редактором журнала “Молодая гвардия”, занимал позицию, близкую пролетарским писателям.
- ¹²⁵ Сергеев А. Ассоциация пролетарских музыкантов (композиторы, исполнители и педагоги) // Музыкальная новь. – 1923. № 1. С. 27. Благодарю кандидата исторических наук, научного сотрудника ИРИ РАН К. В. Вершинина, любезно предоставившего мне сканы журналов пролетарских музыкантов.
- ¹²⁶ См.: Музыкальная новь. – 1924. № 12. С. 24 (<https://vivaldi.nlr.ru/pm000014798/view/#page=>). Её же воспроизводит в своей книге Е. Власова (1948 год в советской музыке... С. 81–83).
- ¹²⁷ Среди выбывших наиболее активными были А. Сергеев и В. Шульгин, партиец. Как выяснилось в дальнейшем, между основателями Ассоциации возникли разногласия, которые привели к созданию новой организации, ОРКИМД, в известной мере конкурирующей с РАПМ.
- ¹²⁸ Хроника ВАПМ // Там же. С. 26.
- ¹²⁹ Там же. С. 24.

- ¹³⁰ “Пролетарской музыкой является только такая, которая “уходит своими глубочайшими корнями в самую толщу народных масс, объединяет чувство, мысль и волю этих масс, поднимает их для дальнейшей борьбы и строительства и организует их сознание в сторону конечных задач пролетариата как устроителя коммунистического общества”. Там же, с. 25.
- ¹³¹ Миронова И. А. Московская консерватория. Истоки (Воспоминания и документы. Факты и комментарии). — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 59. Позднее о чистке 1924 года напишет Е. Власова. См. также: Власова Е. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. — М.: Классика-XXI, 2010. С. 34–38.
- ¹³² Лелевич Г. “На литературном посту”: Статьи и заметки. — М.: Парт. изд-во “Октябрь”, 1924.
- ¹³³ В 1925 году на труд Троцкого “Уроки Октября” последовал коллективный ответ. См.: Бухарин Н. и др. За ленинизм. Сб. статей. — М., Л.: Госиздат, 1925; Об “Уроках Октября” тов. Троцкого. Сб. статей и речей тт. Сталина, Бухарина и др. — Ростов-на-Дону: Буревестник, 1925. В том же году Бухарин выступает сам с критикой Троцкого. См., например: Бухарин Н. К вопросу о троцкизме. — М.-Л., ГИЗ, 1925; его же. Коммунистическое воспитание молодежи. — М.-Л., 1925; его же. Борьба за кадры. — М.-Л.: Молодая гвардия, 1926.
- ¹³⁴ Авербах Л. За пролетарскую литературу. О политике РКП(б) в области художественной литературы. — Л.: “Прибой”, 1925.
- ¹³⁵ Творческая программа “Проколла” изложена в № 1 журнала “Музыкальное образование” за 1926.
- ¹³⁶ Была опубликована в первом номере журнала “Музыка и Октябрь” за 1926 год.
- ¹³⁷ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / Сост. Артизов А. и Наумов О. — М.: МФД, 2002. С. 77.
- ¹³⁸ Там же. — С. 77.
- ¹³⁹ См. Хроника ВАПМ // Пролетарский музыкант. 1929. № 1. С. 35.
- ¹⁴⁰ Там же. — С. 36.
- ¹⁴¹ Пролетарский музыкант. 1929. № 2. С. 40.
- ¹⁴² Пролетарский музыкант. 1929. № 1. С. 35–36.
- ¹⁴³ Идеологическая платформа ВАПМ (1929). В кн.: Всероссийская Ассоциация Пролетарских Музыкантов. — М.: Музсектор Госиздата, 1929. С. 10.
- ¹⁴⁴ См.: Докладная записка Совета ВАПМ о положении советской музыки. Оpubл. в кн.: Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / Сост. Л. Максименков. — М.: Международный фонд “Демократия” (МДФ), 2013. С. 72–83.
- ¹⁴⁵ Там же. С. 82.
- ¹⁴⁶ Пролетарский музыкант. 1929. № 2. С. 3.
- ¹⁴⁷ Сви́дерский А. И. Задачи Главискусства: Доклад нач. Главискусства т. Сви́дерского на пленуме ЦК ВсеРаБИС (октябрь 1928 г.), прения по докладу и постановлению Пленума ЦК ВсеРаБИС / Под ред. А. А. Алексеева и А. А. Гольдмана. — [Москва]: изд-во ЦК Всерабис, 1929.
- ¹⁴⁸ Там же. С. 8.
- ¹⁴⁹ Там же.
- ¹⁵⁰ До прихода в Наркомпрос Сви́дерский имел большой опыт административной работы, был членом Наркомпрода (1918–1922), членом коллегии НК РКИ (1922–1928), заместителем наркома земледелия и ректором сельскохозяйственной академии им. К. А. Тимирязева.
- ¹⁵¹ См. сн. 31 на с. 746 в кн.: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / Сост. А. Артизов и О. Науков. — М.: МФД, 2002.
- ¹⁵² О конфликте между заместителем заведующего АППО ЦК ВКП(б) Керженцевым и руководителем Главискусства Сви́дерским Сталину сообщал секретарь ЦК ВКП(б) А. П. Смирнов в своей докладной записке от 5 августа 1929 года. См.: Докладная записка секретаря ЦК ВКП(б) А. П. Смирнова в ЦК ВКП(б) о работе Главискусства РСФСР. 5 авг. 1929 г. В Секретариат ЦК ВКП(б). К вопросу об улучшении работы Главискусства (по поводу записки т. Керженцева). Оpubл. в кн.: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / Сост. А. Артизов и О. Наумов. — М.: МФД, 2002. С. 115–123. О взаимоотношениях в кругах партийной

и государственной верхушки см. главу “Агитпроп ЦК против Главискусства” в кн.: Огрызко В. В. Лицедейство, страх и некомпетентность: Советская модель управления культурой и искусством. — М.: Литературная Россия, 2020 С. 240–249.

¹⁵³ Там же. С. 23.

¹⁵⁴ В то время он был секретарём ВОАПП и членом секретариата ФОСП. Прошёл школу гражданской войны, после войны служил в Тбилиси заместителем начальника Политуправления армии в Закавказском военном округе. В 1933 году Г. Ягода порекомендовал пригласить его на строительство Беломоро-Балтийского канала, где он был начальником лагеря на Кольском полуострове. Простых писателей, даже членов партии, на такую должность не рекомендовали.

¹⁵⁵ Лебединский Л. О музыкальной практике, обществ. группировках музыкантов и нашей политике по отношению к ним // Пролетарский музыкант. 1930. № 2. С. 6.

¹⁵⁶ Пельше Р. О путях продвижения музыкальной культуры в массы. В кн.: Наш музыкальный фронт: Материалы Всероссийской музыкальной конференции (июнь, 1929 г.) / Под ред. С. Корев. — М.: Музсектор ГИЗа, 1930. С. 28–37. Как впоследствии написал С. Корев, “конференция в Ленинграде <...> была созвана не по линии музыкальной части Главискусства, а по линии массового отдела, в котором были сплочены работники, несогласные с линией руководства” (Пролетарский музыкант. 1930. № 3. С. 28).

¹⁵⁷ Луначарский А. В. Социальные истоки музыкального искусства. Там же, с. 16–27.

¹⁵⁸ Летом 1929 года Луначарский пишет письмо Сталину, в котором просит о переводе его на работу в Наркоминдел, а также предоставить ему небольшой отпуск со следующей мотивировкой: “Может быть, это стыдно, но моё здоровье заметно пошатнулось в результате знака недоверия ко мне партии”. Вопрос об освобождении Луначарского с поста наркома просвещения был предрешиён 15 июля 1929 года Постановлением Политбюро. См.: текст письма Луначарского Сталину и ссылку на Постановление Политбюро от 15 июля 1929 г. в кн.: Большая цензура: Писатели и журналисты в стране Советов. 1917–1956 / Сост. Л. В. Максименков. — М.: МФД, изд-во Материк, 2005. С. 160–161.

¹⁵⁹ Керженцев П. Основные вопросы музыкальной жизни и работы. Там же, с. 9.

¹⁶⁰ Там же.

¹⁶¹ Тексты резолюций были опубликованы. См.: Корев С. И. На путях к пролетарской музыке. Резолюции I Всероссийской музыкальной конференции (июнь 1929 г.). — М.: Музсектор ГИЗ, 1929. Статью С. Корев, посвящённую итогам I Всероссийской музыкальной конференции см. там же, с. 3–34.

¹⁶² Основная резолюция конференции. В кн.: Наш музыкальный фронт: Материалы Всероссийской музыкальной конференции (июнь, 1929 г.) / Под ред. С. Корев. — М.: Музсектор ГИЗа, 1930. С. 213.

¹⁶³ Там же, с. 213–214. Текст редактировал С. Корев, член РАПМ, который в скором времени войдёт в состав преобразованного Главискусства, Совета по делам искусства и художественной литературы в качестве завсектором музыки, эстрады и цирка.

¹⁶⁴ Чайванов В. Н. О концертной деятельности Советской филармонии (там же, с. 64–72).

¹⁶⁵ Резолюции Всероссийской музыкальной конференции. О работе Софила. В кн.: Наш музыкальный фронт: Материалы Всероссийской музыкальной конференции (июнь, 1929 г.) / Под ред. С. Корев. — М.: Музсектор ГИЗ. С. 259.

¹⁶⁶ Одновременно был переведён в Ленинград на должность директора Эрмитажа его заместитель и оппонент Л. Оболенский, а из АППО уволен П. Керженцев.

¹⁶⁷ Цит. по кн.: Огрызко В. В. Лицедейство, страх и некомпетентность: Советская модель управления культурой и искусством. — М.: Литературная Россия, 2020. С. 236–237.

¹⁶⁸ Корев С. Главискусство и руководство музыкальной жизнью // Пролетарский музыкант. 1930. № 3. С. 27–28. Помимо этого, в комиссию А. И. Свида назначил В. Н. Чайванова, что тоже было поставлено ему в вину.

¹⁶⁹ Корев С. Главискусство и руководство музыкальной жизнью // Пролетарский музыкант. 1930. № 3. С. 26–27.

¹⁷⁰ Там же. С. 29.

¹⁷¹ Калтат Л. Заметки о Софиле // Пролетарский музыкант. 1929. № 7–8. С. 13–19.