

СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ МОТИВЫ ТВОРЧЕСТВА М. О. ШТЕЙНБЕРГА В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ 1920–1940-х ГОДОВ

О. Lukonina

THE CONTENT MOTIFS OF M.O.STEINBERG'S CREATIVE ART IN THE CONTEXT OF SOVIET CULTURE OF 1920-1940

В статье переосмысливается роль и значение творчества М. Штейнберга в отечественной музыкальной культуре, т. к. наследие композитора в музыковедении долгое время рассматривалось с позиции соцреализма, в тени же оставались новаторские авангардные сочинения.

Ключевые слова: М. О. Штейнберг, соцреализм, советская музыка, музыкальный авангард.

The role and the importance of M.Steinberg's creative art in Russian musical culture is reconsidered in the article as the composer's heritage in the musical science has been considered from the point of view of socialist realism for a long time while his innovative avant-garde compositions were kept in the background.

Key words: M. O. Steinberg, socialist realism, Soviet music, musical avant-garde.

В отечественном музыковедении сложилась устойчивая оценка музыкального творчества Максимилиана Осеевича Штейнберга (1883–1946) как показательного образца эстетики социалистического реализма. Таковы взгляды А. Должанского, Л. Никольской, Л. Энтелеса [11; 4; 5; 9]. Сегодня, когда переосмысливаются артефакты советской культуры, когда стали доступны архивные материалы, мы можем представить наследие композитора с позиции столкновения двух противоположных типов мировоззрения – «я» и «анти-я»¹. Ярко выраженная индивидуальность М. Штейнберга позволила композитору балансировать на грани официальной культуры и в то же время противодействовать ей, сохранив творческую свободу. На наш взгляд, принадлежность содержания музыки композитора к «подзапретным» пластам культуры обусловила трагический путь художника, отнесенного историей в ранг второстепенных мастеров, художника, многие произведения которого не исполнялись и не издавались.

Период с 1917 по 1932 год, явившийся временем колоссальных социально-политических перемен, стал и расцветом многих направлений в искусстве. Взаимоисключающие художественные линии, вызванные революционными настроениями в обществе, обостряющиеся тенденции противоборства прошлого и настоящего, старого и нового определяли характерную особенность этого времени. Политический акцент, социальный оптимизм отразили черты эстетики искусства авангарда. Идеи экспериментаторского радикализма РАПМовцев отождествлялись с отторжением классических ценностей. С другой стороны, осознание исто-

рической трагедии раскола страны, разрушения устойчивого мира, мучительные искания и крах устоявшихся идеалов вылились в глубокую драму личности в культуре. Весь мир был ошеломлен тем подлинным взрывом художественного новаторства и невероятным духовным подъемом, которые явили послереволюционные годы.

М. Штейнберг оказался необыкновенно чутким к малейшим колебаниям культурно-исторического маятника. «Гиперболичность мироощущения» и апокалиптические настроения выразились в хоровом цикле «Страстная седмица» (1921–1926), созданном в годы политического запрета исполнения духовной музыки². Это сочинение принадлежит неофициальному искусству советского периода, наряду с сочинениями Н. Голованова, М. Шорина, А. Александрова, с полотнами художников союза «Маковец», Цеха живописцев святого Луки, учрежденных в канун революции в Петрограде.

В эти же годы на слова прославленного адмирала Александра Васильевича Колчака «Белой акации гроздь душистые» М. Штейнбергом был написан романс, вскоре переработанный в двух вариантах как «Марш белой армии», более известный по словам «Смело мы в бой пойдем за Русь святую» и рожденную от него первую советскую песню – «Смело мы в бой пойдем за власть Советов». Трагическая поступь белогвардейского марша и победная экспансия пролетарского варианта романса М. Штейнберга метафорически воплотили распад Империи. Оба варианта романса звучали

¹ В последние годы феномен оппозиции «я» и «анти-я» пристально рассматривается в культурологии и искусствознании, в частности, на примере советского искусства [1; 2; 3].

² Во множестве художественных сочинений, трактующих революционный хаос в терминах и символах Апокалипсиса, отразилась «апокалиптика культуры» (Н. Бердяев). Тема кончины мира как образной аллегории характерна для Шестой симфонии и симфонической притчи «Молчание» Н. Мясковского. «Ужас разъярившихся времен» (М. Волошин) предстал в драматических полотнах Н. Гончаровой, В. Васнецова («Всадники Апокалипсиса»).

в легендарном мхатовском спектакле «Дни Турбиных», поставленном в 1926 году по пьесе М. Булгакова при участии актеров Н. Хмелева, М. Яншина, В. Соколовой. Судьба романса М. Штейнберга претерпела и годы оглушительного успеха, и угрозы за его исполнение ссылки в ГУЛАГ.

Поэтизация древнерусской старины ощути-ма в штейнберговской музыке-былине к пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», звучавшей в спектакле Петроградского театра академической драмы³. Бережно и любовно композитором запечатлена Россия идеализированная – купеческая, крестьянская, не испорченная социализмом. Стремление сохранить вечные общечеловеческие ценности, тоска по утраченной гармонии, поиски Красоты позволяют назвать указанные сочинения М. Штейнберга по аналогии с эпическим полотном Павла Корина «Уходящая музыкальная Русь».

Глобальное мироощущение, рожденное революцией, вызвало к жизни новые синтетические формы театра. В поисках новой зрелищности М. Штейнбергом была задумана пантомима-монодрама «Талант и маска» по собственному сценарию, предназначавшаяся для постановки в Петербургском театре «Вольной комедии»⁴. Уже обсуждался проект спектакля с режиссером К. Марджановым, который в действительности не состоялся⁵. Сюжет пантомимы – печальная история любви юноши-скрипача, вынужденного скрывать изуродованное лицо. В авторском сценарии прочитываются библейские аллюзии на тему Отца и Сына, воскресения. Центральный эпизод пантомимы «Талант и маска» – оживление 12-ти инструментов – мыслится как акт боготворения и мистическое переживание. Музыка сочинения изысканна и феерична. Сохранился нотный автограф М. Штейнберга – 1-е действие пантомимы в трехстрочном изложении с вписанным текстом, поясняющим, что происходит на сцене. В свете деклараций условного театра К. Марджанова, Н. Евреинова, А. Таирова, моделирующих поэтику мимодрамы, композитор продумывал изобразительность жестов, поз, особенности освещения пространственной сценографии.

Отвергая театр академических форм, не способный конкурировать с массовыми формами искусства и кино, композитор мечтает о искусстве

экспериментальном, отражающем специфику современного мировосприятия, пронизанном духом истинной театральности. Развивая жанровое разнообразие театра, цирка, танца, кино, пантомима «Талант и маска» предполагала новый тип актера-универсала. Отталкиваясь от опыта символистской и экспрессионистской драмы, автор придерживался принципов монодрамы. События в пантомиме раскрывают все тонкости психологических коллизий. В этом штейнберговская идея отлична от авангардной эстетики, основывающейся на антипсихологизме и антисубъективизме. Даже декорации, по мнению композитора, должны отражать внутренний мир героя, то есть изменяться в зависимости от ситуаций и состояний. Заметим, что авторская позиция была предложена в то время, когда монодрама А. Шенберга «Ожидание» была еще не известна в России. В пантомиме «Талант и маска» М. Штейнберг – «художник-жизнетворец», пребывающий в утопическом «пространстве представления», в фантастическом мире созданной им универсальной модели, – прикоснулся к тайнам синтеза авангардистского и символистского искусства⁶.

Сочинения М. Штейнберга 20-х годов отразили духовные искания художников, «потерпевших крушение выходцев XIX века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк» [8, 286]. Творчество Штейнберга, получавшее в эти годы негативную оценку, рассматривалось как явление идеологически невыдержанное и не имеющее подлинной художественной ценности. Мощная реакция отторжения штейнберговской музыки ощутима в статье критика РАПМа А. Старцова «Перестройка ли?»: «...Штейнберг обнаружил прежний формалистический, эстетский подход: чрезмерная изысканность. Концерт Штейнберга со всей остротой ставит вопрос о необходимости критического пересмотра его творчества, ибо Штейнберг не только композитор, но и педагог, являющийся одним из основных работников Ленинградской консерватории, призванной бороться за формирование советских композиторов» [10, 104].

В конце 20-х – 30-е годы, в новых условиях эпохи «великого перелома» М. Штейнберг, как большинство творцов, адаптируется к социальному заказу, ориентируясь на смену эстетических критериев и переход на позиции социалистического реализма. Полюс содержательного пространства музыки М. Штейнберга, связанный с поэтикой урбанизма, документальностью, публицистичностью высказывания затронут в его симфоническом творчестве. Третья симфония, появившаяся в 1927 году, проникнута пафосом труда молодой строящейся республики в духе кинокадровой хроники Дзиги Вертова. Воплощая фундаментальную мифологическую схему эпохи, композитор творит

³ В 1920–1922 гг. Штейнберг работал заведующим музыкальной частью в этом театре (бывший Александринский).

⁴ Спектакли драматической пантомимы, поставленные К. А. Марджановым на сценах театра Летний «Буфф» на Фонтанке, «Палас-театра», Петроградского государственного театра комической оперы, были весьма популярны в 20-х годах.

⁵ М. Штейнберг был удовлетворен своей музыкой к пантомиме и очень сожалел, что она оказалась ненужной (судя по дневникам композитора, хранящимся в Кабинете рукописей Российского института истории искусств Санкт-Петербурга, К. Марджанов внезапно уехал в Москву без объяснений и не попрощавшись со Штейнбергом).

⁶ Творческие взаимосвязи между русским музыкальным символизмом и авангардом пока мало изучены.

романтический миф с характерным двоемирием. Ужасам старого мира противостоит гармоничность нового общества.

Четвертая симфония «Турксиб» (1933) – «национальная по форме, социалистическая по содержанию», изображала движение поезда, открывающего рельсовую колею Туркестано-Сибирской магистрали. Сочинение органично включалось в ряд тех советских симфоний – «летописей фактов», в которых авторы стремились отразить актуальные явления в жизни страны. Ровесниками «Турксиба» были Четвертая симфония «История Ижорского завода» В. Щербачева (1932), Двенадцатая симфония Н. Мясковского («Колхозная», 1931–1932), Третья («Дальневосточная») и Четвертая («Поэма о бойце-комсомольце») симфонии Л. Книппера (1933). Эпоха массового трудового порыва, энтузиазма новостроек отражена в литературных произведениях тех лет: «Время, вперед!» В. Катаева, «Гидроцентральный» М. Шагинян, «Цемент» Ф. Gladкова, производственных романах Л. Леонова, И. Эренбурга.

Строительство железной дороги в пустыне Казахстана являлось знаком победы советского человека над силами природы. Этот «факт эпохи» разнообразно воплощен в советском искусстве: в кинофильме В. Турина «Турксиб» (1929), в поэмах «Шайтан-арба» Д. Бедного, «Поэме работников Турксиба Великому машинисту локомотива революции товарищу Сталину» Б. Лихачева, в стихотворениях «Турксиб» А. Остудина и П. Васильева. Среди картин, посвященных магистрали, выделяется картина А. Кастеева «Турксиб» (1933). Наиболее известное описание поезда «Турксиб» мы находим в книге И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок»: «Мимо снеговых цепей... с грохотом перекачываясь через искусственные сооружения... литерный поезд проскочил городок, подскакивал к горе то справа, то слева, поворачивая назад, пыхтел, возвращался снова, терся о гору пыльно-зелеными своими боками, всячески хитрил – и выскочил, наконец, на волю... Восточная Магистраль – это маяк индустриализации, железный конь, который взметая стальным скоком пески прошлого, вершит поступь истории...» [6, 574].

Вштейнберговской поэме советской индустрии выразилась воспетая кубофутуристами «романтика машины». Машинизированный энергетизм, конструктивность, сонорные эффекты изображали движение поршней, звуки сигналов парового поезда. Художественный замысел «Турксиба» Штейнберга коррелирует модели А. Онегера, множественным индустриальным натурализациям: музыке к пьесе «Рельсы» В. Дешеева, «Симфонии паровых гудков» А. Аврамова, кантате «Турксиб» Л. Шписа, хору А. Кастальского «Поезд», симфонической сюите «Автодор» В. Заде-рацкого.

«Футурологическая направленность» (Т. Левая), идеалы социалистического строительства нашли выражение в утопическом, жизнелюбивом

пафосе симфоний Штейнберга, в демократизации музыкального языка, включившего в свой состав бытовую музыкальную речь. М. Штейнберг обильно использовал казахские народные мелодии из сборников А. Затаевича: «Агажан», «Буркитбай», «Ардак», песни героического содержания – «Тонкерис» («Переворот»), «Умтыл алге киши иним» («Молодежь, стремись вперед»). Композитор обращался к рукописным материалам, привлекал музыкальные «документы» – песни: «Песню Турксиба» (слова С. Кирсанова), «Шайтан-арба» (слова Д. Бедного). В советском симфонизме М. Штейнберга отразилось эстетическое кредо целой эпохи: в нем достигнут синтез публицистики и лирики, песня включена в сложную систему символического действия.

С середины 30-х годов официальная линия в творчестве композитора маскируется уходом в сказку, легенду, притчу. Жизнеспособность культурных идей Серебряного века, которые, как считалось, исчерпали себя на заре столетия, демонстрируют «Кантата памяти А. С. Пушкина (к 100-летию со дня смерти)» (1937), неоконченная опера по восточной сказке «Тахир и Зухра» (1942), неоконченный балет «Сарай-Мульк-Ханум» (1946). Балет «Тиль Уленшпигель» по роману Ш. де Костера (1936) представляет собой редкий для отечественной музыки тех лет неоклассический опыт. Советские критики ругали балет за формализм, аполитичность, спектакль так и не был поставлен на сцене. «Отверженная партитура» настолько не соответствовала духу времени, что не нашла своего издателя.

В балете действенность исторических событий – коронация Филиппа, процессии еретиков и инквизиторов чередовалась с яркой обрисовкой корифеев – фламандского смельчака Тилия, неуклюжего Ламме, поэтичной, вечно женственной Неле. Повествование прерывалось эпизодами статического созерцания (антракт «Замерзшее озеро Зюдерзее»), мистическими экзальтациями, эпифаниями и сценами народных гуляний с шествием ряженых. В этой музыке царит маэстрия красоты, театральной игры, это яркий, многоцветный мир, порой не вписываемый в рамки реалий эпохи. Балет сверкал каскадом фламандских и испанских танцев, артистичных и изысканных стилизаций песен трубадуров, полных романтической иронии и стихийности. Отметим, что в советской музыке 30–50-х годов обнаруживается целый пласт подобного моделирования, оправданного художественной фабулой: замороженный менуэт из середины «Танца рыцарей» С. Прокофьева, танцы из балета «Спартак» А. Хачатуряна, стилизации коллективного балета «Четыре Москвы» – «Москва Ивана Грозного» Л. Половинкина, «Москва XVIII века» Ан. Александрова, «Буколический танец», «Танец царицы Тайах» из балета С. Василенко «Иосиф прекрасный». Реконструкции форм, жанров, стилей ушедших эпох раздвигали горизонты истории. Назовем в этом ряду гавот из Первого кварте-

та и «Пасторальную сонатину» из сборника «Три пьесы» для фортепиано С. Прокофьева, гайдно-моцартовский финал его Флейтовой сонаты, Первый квартет Шостаковича со стилизациями форм старинных танцев.

Итак, содержательные линии музыки М. Штейнберга 20–40-х годов вписываются в общее движение советской культуры, но и отражают завуалированные, латентные пласты, претворяющие художественные модели, созданные в дореволюционной России. Образы Древней Руси запечатлены в духовных песнопениях и музыке «Царь Иоанн Федорович», орфическая тема прозвучала в пантомиме «Талант и маска», балет «Тиль Уленшпигель» явился мистериальным действием. Эти опусы демонстрируют позицию художника, принадлежавшего к типу антикультуры, отличному от лика советской культуры.

Возвращаясь к исходной мысли о содержательных мотивах творчества М. Штейнберга, отражающего противоположные типы мировоззрения «я» и «анти-я», можно говорить о некоем компромиссе притяжения и отталкивания. Мастер, отдавая дань политическому ангажементу, смог осуществить собственные замыслы, заражаясь исканиями разноголосого художественного окружения. Кроме того, в его сочинениях закрепились и модифицировалась уже существующая

традиция, одновременно появлялись ростки гениальных прозрений, получавшие свое дальнейшее развитие в сочинениях современников и последователей. От ретроспекций М. Штейнберга протягивается нить к классицизирующим тенденциям в отечественной музыке 60–80-х годов. Тема величия добра и красоты «Страстной Седмицы» с новой силой прозвучит в новой отечественной духовной музыке. Кукольная дансантичность многих страниц музыки М. Штейнберга предвосхищает Шостаковича. Импрессионизм в петербургских акварельных корсаковско-лядовских традициях, сохраняясь в музыке М. Штейнберга, оживет в «Русских сказках» С. Слонимского, в Арфовом концерте Б. Тищенко.

Рассмотрение содержания советской музыки М. Штейнберга подтверждает справедливые слова Т. Левого о том, что «всходы, посеянные русским ренессансом, все-таки продолжали произрастать, в том числе и на ниве музыки, нити преемственности не прерывались окончательно, периодически возрождаясь в новых, неожиданных контекстах» [2, 163]. Это свидетельствует о неразрывности культурного процесса, о том, что внутри официозного стиля советской России была внутренняя динамика, сохранялись импульсы, которые высвечивали вековые идеи, не совпадавшие с тоталитарной мифологией.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век. – М., 1997.
2. Арановский М. Расколота целостность // Русская музыка и XX век. – М., 1997.
3. Барсова И. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. – СПб., 2007.
4. Гнесин М. М. Штейнберг // Советская музыка. – 1946. – № 12.
5. Должанский А. Симфония-рапсодия № 5 Максимилиана Штейнберга // Пути развития узбекской музыки. – Л., 1946.
6. Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. – Л., 1984.
7. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 1991.
8. Мандельштам О. Десятнадцатый век / Мандельштам О. Собр. соч. в 4 т. / Ред. Г. Струве и Б. Филиппова. – М., 1991. – Т. 3.
9. Никольская Л. Опыт художника (О работах композитора М. О. Штейнберга над обработками народных песен) // Советская музыка. – 1963. – № 8.
10. Старцов А. Перестройка ли? // Красная газета. – 1932, 25.01.
11. Энтелис Л. К исполнению 4-й симфонии «Турксиб» М. Штейнберга. – Л., 1933.