

М. А. КАРАЧЕВСКАЯ

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

**«МЫ ПРИГОДИМСЯ ЧЕРЕЗ СТОЛЕТИЯ»:
МИХАИЛ ГНЕСИН О РЕВОЛЮЦИИ В ИСКУССТВЕ**



**Публикация статьи осуществляется при поддержке гранта РФФИ № 17-04-50126
(научный проект «М. Ф. Гнесин: художественное мировоззрение и творчество»).**

Первые послереволюционные годы, как известно, явились для советского музыкального искусства периодом серьёзных испытаний. «Мифический образ времени всеобщего энтузиазма и расцвета искусства» [1, с. 9], долгое время господствовавший в советской музыкальной литературе и критике, на сегодняшний день уже развенчан в публикациях отечественных исследователей [1]. Тем не менее, все еще являются актуальными документальные источники, правдиво отражающие ситуацию в отечественной культуре начала 1920-х годов, позволяющие дополнить историческую картину.

К таким материалам, в частности, относятся тексты статей и выступлений Михаила Фабиановича Гнесина – одного из тех, кто активно размышлял над будущими судьбами нарождавшейся советской музыкальной культуры. Композитор позднеромантического направления, наследник традиций Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова, один из самых чутких интерпретаторов символистской поэзии в музыке, в начале 1920-х годов Гнесин, как и многие другие, оказался на пороге неизвестности. Новый общественно-политический строй диктовал совершенно иные художественные цели и задачи, предполагал иной музыкальный язык, образы, интонации и формы, далёкие от «эстетской» культуры рубежа XIX–XX веков. И если в собственном композиторском творчестве тех лет Гнесин предпочёл скорее уйти от действительности, черпая вдохновение в далёком прошлом, то в своей общественно-педагогической и музыкально-критической деятельности он искренне старался осмыслить, проанализировать и понять, *что* есть новое, революционное искусство.

В архиве Гнесина сохранились неопубликованные тексты докладов, лекций, наброски статей, зафиксировавших сложную культурно-историческую обстановку первых послере-

волюционных лет. Среди них: «Современная проблема искусства» (1921) [3], «Судьбы музыкального искусства» (1922) [4], лекция (без названия), зачитанная в Ленинградской консерватории 8 января 1925 года [2]; статья «Музыка в СССР за 10 лет»¹ (1927). К ним примыкают и более поздние, уже обнародованные тексты выступлений Гнесина на заседании Всероскомдрама в 1931 году и статьи «Острые вопросы музыкального фронта» [5], где композитор жёстко высказался о современном положении музыкального искусства.

Наиболее развёрнуто о взаимоотношениях интеллигенции с революцией Гнесин высказался в лекции, зачитанной в Ленинградской консерватории 8 января 1925 года, отчасти повторяющей и развивающей мысли, озвученные композитором в различных выступлениях предыдущих лет. Сохранившийся автограф данного текста (в отличие от многих других «докладных» текстов записанный не конспективно, а в виде законченных больших фрагментов) является не просто историческим свидетельством, но и ключом к пониманию собственного творческого кредо композитора.

Гнесин подходит к проблеме со свойственной ему глубиной проработки темы: рассматривает её и с философской точки зрения, и в широком историко-художественном контексте, проводя параллели между современным положением искусства и похожими ситуациями в мировой истории, в том числе музыкальной; автор отсылает слушателей и к библейским временам (пророк Исайя и его борьба с язычниками), и к эпохе Реформации и Контрреформации (творчество Дж. Палестрины), и к Великой французской революции. Основной посыл лекции – стремление разобраться в том, что происходит в современном искусстве, попытаться объяснить коллегам, что ситуация, переживаемая художественной интеллигенцией, является, по сути, закономерным и есте-

ственным путём развития культуры, когда одна историческая эпоха сменяет другую; что отрицание прошлого и установление нового настоящего всегда сопровождаются определёнными трудностями, которые можно и нужно преодолеть во имя дальнейшего развития искусства. «Не будь ниспровергавших Пушкина, Писарева, нельзя было бы себе и представить появления Стасова и “Могучей кучки”» [2, л. 15 об.], – утверждает автор.

Вкратце обрисовывая современную ситуацию творческого «застоя» в искусстве, Гнесин поясняет, что в момент колоссальных исторических сдвигов, каким, безусловно, явилась революция 1917 года, всегда происходит естественная задержка с созданием новых форм. В докладе «Современная проблема искусства», несколькими годами ранее (1921), композитор признавал обоснованность обвинений в адрес композиторов со стороны правящих кругов относительно их неспособности откликаться на насущные проблемы: «Все критикуют наше искусство, да и как не критиковать. За несколько лет революции ни гимна мы не сочинили, ни песни какой-либо ценной, ни сколько-нибудь выдающихся массовых представлений. Сплошная ремесленная пошлость в попытках карнавальных процессов. И в области нового не создали, и старое не можем осуществить с прежним воодушевлением» [3, л. 4]. Гнесин объясняет, что искусство никогда не поспевает за процессом жизни, однако нужно стремиться к выработке этих новых форм, в связи с чем «придётся еще раз пересмотреть то, что предлагает пролетариату художественная культура, а потом уж задуматься над (грядущими) судьбами искусства в связи с революционными движениями» [2, л. 23].

Ключевые вопросы доклада Гнесина следующие:

«1) каковы причины того, что музыкальное искусство в основной своей струе почти не отзывается на революцию;

2) в каком отношении к делу революции находятся “революционные течения в искусстве” и <...> возможности пролетарского искусства;

3) есть ли основание полагать, что в дальнейшем положение композиторов делается в современном быту иным, чем как оно сложилось в настоящий момент, т. е. восстановится без изменений ими своей позиции;

4) действительно ли музыкальное творчество современности совершенно не нужно революционному пролетариату?

5) <...> в каком виде представляем мы себе музыкальный быт нашего времени, <...> и как

умещается настоящее и прошлое творчество в этом плане?

6) совпадают ли широко понятые интересы музыкального искусства с обрисованными потребностями эпохи – в отношении искусства?

7) ближайшие перспективы на пути к осуществлению наших надежд в музыкальной области» [2, л. 6 об.–7].

Стремясь понять причины колоссального разрыва русской интеллигенции с художественными устремлениями пролетарских масс, Гнесин прибегает к сравнению ситуации в европейских странах и в России. По его словам, на Западе разрыв народа с «высоким» искусством ощущался в гораздо меньшей степени, чем у нас, так как в Европе существовали давно сложившиеся цеховые объединения художников, поэтов-певцов (мейстерзингеры), монахов-музыкантов, которые «разносили искусство по всей массе горожан» [3, л. 3 об.]. В первые советские годы подобные союзы стали появляться и в России, однако, как отмечал Гнесин, «союзы эти не объединяют пролетарскую жизнь с искусством как у мейстерзингеров, и подлинного пролетариата в рядах работников искусства очень мало» [3, л. 3 об.].

Обозначая конфликт двух сторон, Гнесин ставит вопрос о том, где сосредоточены подлинно передовые устремления эпохи – «в интеллигентских ли группах, доблестно идущих к гибели со своим незапятнанным позавчерашним знаменем, или в опасно наступающих полчищах советско-коммунизированного пролетариата» [2, л. 8 об.]. Композитор называет 3 основные причины конфронтации: «1) борьба с религией и мистикой в Советской России; 2) борьба с идеалистическими течениями в философии; 3) борьба с поэтизацией утонченных настроений, характеризующей эпоху, непосредственно предшествовавшую войне и революции» [2, л. 13]. Примечательно, что автор не просто обозначает эти причины, а старается как бы наладить контакт между сторонами, «объясняя» представителям искусства, что всё происходящее следует воспринимать как естественный исторический процесс.

Так, по мнению Гнесина, борьба с религией в смысле ликвидации церквей и превращения их в рабочие клубы «мало касается музыкантов-интеллигентов 20 века», поскольку количество «композиторов, посещающих храмы и синагоги для молитвы более чем ничтожно» [2, л. 13]. Гораздо более существенную проблему представляет борьба с религиозной поэзией: «Характер реальной угрозы существованию в современности многих ценных образцов музыкального искусства носят действия цензуры,

запрещающей к постановке и к исполнению на эстраде некоторые даже гениальные музыкальные произведения, не разрешающей к продаже романсов, имеющих хотя бы и отдаленно отношение к религии, и вычёркивающей из текстов разные сакраментальные слова, как “молитва”, “крест”, “серафим” и пр.» [2, л. 13 об.]. Однако здесь, по словам Гнесина, мы наблюдаем вполне естественную для истории смену культов: «современный композитор, когда ему попадают в стихотворении выражения, связанные религиозными представлениями, как бы смущается, как бы ставит их в кавычки, либо переносит в отдалённую эпоху, либо подводит под них подлинно языческие представления. Очевидно, символы эти сами собой изживаются <...>, и – не композиторам их оплакивать» [2, л. 13 об.].

Таким же образом Гнесин объясняет, что смена философского мировоззрения вовсе не мешает существованию прежних, идеалистических взглядов: «Нет решительно никаких оснований полагать, что на почве материалистического учения, в философском смысле ещё по неизбежности сырого, не вырастут философские системы не менее величественные, чем многочисленные учения прошлого. <...> Теперь, когда оно становится господствующим и обещает вырасти в действительно великое учение, нами овладевает испуг, и кое-кто спешит спрятаться в уютные идеалистические схемы прошлого! <...> Признать законы бытия познаваемыми вовсе не значит лишить человека фантазии» [2, л. 15 об.–16].

Наиболее сложной для осознания и принятия Гнесин считает третью причину («борьба с поэтизацией утончённых настроений»), поскольку в этом отношении представители искусства находятся в «заведомо тяжёлом положении» [2, л. 16]. Эта проблема более всего волновала самого Гнесина, создававшего в дореволюционные годы изысканные, тонкие образцы вокальной и инструментальной лирики, навеянные творчеством поэтов-символистов, живописью М. А. Врубеля, произведениями импрессионистов. Композитор с сожалением констатирует: «Мы конечно представители утончённой художественной культуры, и мы не хотим и в настоящий момент пятнать этот мир ощущений, которым мы жили, и то, что создано нами самими с величайшей искренностью, с серьёзнейшими художественными устремлениями и с отдачей всех своих молодых сил – нам это слишком трудно! <...> Ничего ведь не отвергает ни наших дарований, ни эрудиции, ни искренности, ни даже ценности наших произведений, поскольку они рассматривались бы в том разрезе, в каком они создавались и рассматривались

нами самими – в чисто эстетическом. Но для наступившего периода самый этот разрез оказывается недостаточно охватывающим искусством». [2, л. 16–16 об.]. Положение, по мнению Гнесина, складывается катастрофическое, поскольку наиболее яркие образцы «утончённого» стиля вскоре перестанут интересовать даже теоретиков искусства и руководителей художественного просвещения; народные массы же («с их колым воспринимающим аппаратом») не хотят осваивать эти сложные и «отпугивающие» формы; потенциальная публика, способная воспринять эти сочинения, отсутствует: «Никуда твои произведения не проникнут, и если дали тебе самому возможность услышать свою вещь, скажи спасибо и на этом успокойся! Городской же пролетариат <...> даже по бесплатным билетам не станет тебя слушать. Ему теперь некогда, и тратить остатки времени на неинтересное для него он не станет. А что твои сочинения ему совершенно неинтересны, он выяснил уже на первых порах революции в период насильственного музыкального просвещения <...>» [2, л. 5 об.]. По мнению Гнесина, такая ситуация способна привести к творческому кризису в композиторской среде и подмене ценностей: «Не приходится сомневаться в том, что постепенно начнёт остывать сочинительский пыл у последних представителей прошлого высокого стиля в искусстве, исчезнут творческие навыки, исчезнут соответственно исполнительские аппараты, и постепенно атрофируется вся эта драгоценная ветвь в искусстве, а зато процветать будет подсобная музыка к трудовым процессам, к праздничным процессиям и т. д., одним словом, нечто крайне элементарное» [2, л. 9–9 об.].

Гнесин затрагивает и другой важный вопрос, волновавший многих его современников, – возможно ли сохранение прошлого без потерь в настоящем: «Что, если всё совершающееся в настоящее время в современной нам России есть лишь временное состояние, если в случае таких-то <...> перемен установится строй <...> приемлющий искусство, каким оно было в недавние дни, не требуя от его служителей перерождения, ломки в устремлениях и привычках, исполненный почтения к специфическому, высококвалифицированному и крайне сложному композиторскому мастерству. Ведь если эта возможность существует, то незачем и нам снижаться в технике, браться за непривычно “малые дела”, грозящие только лишь запятнать нашу художественную репутацию и т. д.? Так вот, утверждаю, что и в этом случае <...> положение музыкального искусства и его создателей в основе уже не изменится» [2, л. 16].

Однако Гнесин признаёт, что «утончённая» культура начала XX века не может далее развиваться по пути все большего усложнения: «Мы сами провозглашали конец “эстетизму”, в ориентации на <...> масс видели путь, ведущий к возрождению монументального в искусстве, эту самую ориентацию заявляли неоплатным своим долгом перед народом. <...> Имеем ли мы теперь право сетовать на эту действительность, не желающую любоваться нашей утончённостью» [2, л. 17–17 об.]; «Ось современного искусства там, где жизнь. <...> Туда должно ринутся наше творчество. <...> Но надо, чтобы мы сами держали в руках судьбы нашего искусства, связанные с жизнью, а не уходили от жизни, держа в руках его “нетленные мощи”» [2, л. 3]. Формулируя эти выводы, Гнесин, безусловно, понимал, что, строя новую советскую музыкальную действительность, придётся во многом «наступать на горло» собственным интересам, что, в частности, выразилось в его словах из доклада 1921 года: «расчищать дорогу будущему есть самопожертвование, к которому призывают нас нужды момента» [3, л. 4 об.].

Обозначив ключевые моменты сложившейся ситуации, Гнесин переходит к целям и задачам современного искусства. По его мнению, основные области, где необходимо применение или воздействие искусства, таковы: празднества, демонстрации и другие процессы, символизирующие «единение огромных человеческих масс, осознавших общность их и использующих свои земные устремления в направлении всеобщего блага» [2, л. 12]; трудовые процессы повседневной работы (земледельческой, заводской и др.); школьное и внешкольное образование и просвещение (процесс формирования личности); применение искусства в экспериментально-научной области, в качестве инструмента для лечения и восстановления душевных сил, и, наконец, в целях пропаганды основных идей эпохи. Среди главных задач современного искусства Гнесину видятся следующие: «1) чтобы в нём горел огонь общного воодушевления; 2) чтобы оно обращалось не к специально созерцательному восприятию, а к восприятию действительному с <...> активным участием воспринимающих масс; чтобы оно легко сливало свои элементы с элементами других искусств, с воодушевленной речью, с символическими действиями²; 3) чтобы оно своё пламя сливало бы с огнём освободительного движения революционных масс, обслуживало бы культ мировой революции» [2, л. 22].

Мысли, публично высказанные Гнесиным в 1920-е годы, и устремления в своем собствен-

ном творчестве совершенно к иным образам, лирической манере высказывания отражают внутренний конфликт в творческой личности композитора, который, вероятно, ощущали и многие другие его современники. Творчество Гнесина в первое десятилетие после 1917 года – это фактически уход от образов современной ему действительности, обращение к древним традициям своего народа, к библейским текстам. Так, в 1918–1919 годах композитор пишет оркестровую «Симфоническую фантазию (в еврейском роде)» ор. 30; в 1921–1923 – работает над оперой на библейский сюжет «Юность Авраама» ор. 36, так и оставшейся незавершённой; создаёт циклы еврейских песен; возвращается к своим экспериментам в области музыкального театра начала 1910-х годов в вокальных «Образцах музыкального чтения» ор. 39 (1924) и сюите «Еврейский оркестр на балу у Городничего» ор. 41 (1926), написанной для театра Вс. Э. Мейерхольда. Среди перечисленных произведений особняком стоит единственное сочинение Гнесина, непосредственно отразившее революционные волнения эпохи, – «Симфонический монумент “1905–1917”» ор. 40 (1925). В дальнейшем «вожди» пролетарского искусства (в частности, В. А. Белый) назовут «Монумент» единственным «положительным» сочинением в творчестве Гнесина, а всё остальное его композиторское творчество – «выражением упадочного и декадентского периода развития музыки» [5, с. 168]. Известно, что Гнесин задумывал продолжение под названием «Монумент № 2» (1931), однако его замысел так и не был осуществлён – на том революционные эксперименты Гнесина в музыке завершились.

Обращение к еврейскому фольклору в творчестве послеоктябрьского периода, вероятно, явилось для композитора одним из способов отхода от «утончённости», поиском новых путей в искусстве, о которых он говорил на выступлении в Ленинградской консерватории. Однако, путь этот, в отличие от пролетарских лозунгов, призывавших радикально порвать с прошлым, был направлен на сохранение индивидуальных черт творческого стиля художника в условиях нового времени. Вероятно, поэтому одна из ключевых мыслей доклада 1925 года выражала надежду на то, что история постепенно расставит все на свои места: «Может быть переживём ещё некоторое количество времени, и не потребуют от нас стальных крыльев. И мы – какие есть пригодимся. Так думают многие. Да, пригодимся через столетия» [2, л. 2].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 129. Фрагменты статьи опубликованы Е. С. Власовой (Власова Е. С. Репертуарная политика в музыкальном искусстве сталинской эпохи // Из истории русской музыкальной культуры: Памяти Алексея Ивановича Кандинского: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 35. М., 2002. С. 153–167).

² В одном из докладов предыдущих лет Гнесин высказывает похожую мысль: «Я знаю,

что меня упрекнут современники в варваризации искусства, но я не хуже их знаю, что такое тонкая красота, и лучше их знаю, каковы грядущие пути искусства. Все дальнейшие возможные варианты во взаимоотношениях музыкальных элементов <...> приобретут крупное всеобщее значение, когда устремления музыкантов перейдут пределы музыки как таковой» [4, л. 10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Власова Е. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.

2. Гнесин М. К лекции 8 января 1925 г. в Ленинградской консерватории // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 127. Л. 1–24. Автограф.

3. Гнесин М. Современная проблема искусства // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 2–6 об., 10. Автограф.

4. Гнесин М. Судьбы музыкального искусства // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 7–10. Автограф.

5. Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвящённый музыкальным вопросам (18–19 декабря 1931 года). Публ. и коммент. Е. Власовой // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 160–177.

REFERENCES

1. Vlasova E. 1948 god v sovetskoy muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie [1948 in Soviet Music. The Documented Study]. Moscow: 2010. 456 p.

2. Gnesin M. K lektzii 8 yanvarya 1925 goda v Leningradskoy konservatorii [Lecture Held on 1925, 8 January at the Leningrad Conservatory]. The Russian State Archive of Literature and Arts. Rec. gr. 2954, Op. 1, f. 127, sheets 1–24 (manuscript).

3. Gnesin, M. Sovremennaya problema iskusstva [The Modern Problem of Art]. The Russian State Archive of Literature and Arts. Rec. gr. 2954, Op. 1, f. 120, sheets 2–6 rev., 10 (manuscript).

4. Gnesin M. Sudby muzykal'nogo iskusstva [The Fate of the Music Art]. The Russian State Archive of Literature and Arts. Rec. gr. 2954, Op. 1, f. 120, sheets 7–10 (manuscript).

5. Plenum Soveta Vseroskomdrama. Fragment stenogrammy, posvyashchennyy muzykal'nym voprosam (18–19 dekabrya 1931 goda). [The Plenary of the Council of the All-Russian Society of the Soviet Playwrights and Composers. Fragment of the Transcript of the Plenary Session Devoted to Musical Issues (1931, 18–19 December)]. The publication and comments by E. Vlasova. Muzykal'naya akademiya [Academy of Music]. 1993. № 2. P. 160–177.

«МЫ ПРИГОДИМСЯ ЧЕРЕЗ СТОЛЕТИЯ»: МИХАИЛ ГНЕСИН О РЕВОЛЮЦИИ В ИСКУССТВЕ

Статья посвящена анализу неопубликованных текстов докладов и лекций М. Ф. Гнесина начала 1920-х годов, отразивших проблемы советской музыкальной культуры в первое после-революционное десятилетие. Эти документы представляют исторический интерес, поскольку в них автор достоверно, с большой долей объ-

ективности, лишённой налёта мифологизации, фиксирует сложное положение отечественного искусства и характерную для того времени ситуацию творческой стагнации, неопределённости. Основное внимание в статье уделяется тексту лекции, зачитанной Гнесиным в январе 1925 года в Ленинградской консерватории, где автор

наиболее полно представил картину взаимоотношений новой советской власти и художественной интеллигенции. Гнесин подробно исследует причины творческого «застоя» композиторов и их разногласий с пролетариатом; освещает проблемы непринятия интеллигенцией идей и итогов революции; особое внимание акцентирует на теме не востребоваемости в современной куль-

турной жизни музыкального наследия прошлой эпохи и вопросы его сохранения для будущих поколений; формулирует цели и задачи музыкального искусства нового времени; размышляет над дальнейшими судьбами отечественной культуры.

Ключевые слова: М. Ф. Гнесин, революция, советская музыка, просветительство, пролетарское искусство.

«WE WILL BE NEEDED IN CENTURIES»: MIKHAIL GNESSIN ABOUT THE REVOLUTION IN ART

The article is devoted to unpublished papers and lectures by Mikhail Gnessin (1920s), reflecting the problems of Soviet musical culture in the first decade after the October revolution. These documents are of historical interest. In these reports, the author reliably, with a high degree of objectivity, captures the complex situation of the domestic arts, describes the situation of creative stagnation and uncertainty, typical for that time. The main attention is paid to the text of the lecture given by the composer in 1925, January at the Leningrad Conservatory. In this report, the author provided the fullest picture of the relationship of the new Soviet authorities and the artistic intelli-

gentsia. Also the author of the report explores in details the causes of creative “stagnation” of composers and their differences with the proletariat; says, why intellectuals did not accept the ideas and results of the revolution. He pays special attention to the topic of demand for the musical heritage of the past era, his rejection of modern cultural life, considering the issues of preserving cultural heritage for future generations. The author also formulates the goals and tasks of musical art of new time, reflecting on the future fate of domestic culture.

Key words: M. F. Gnessin, revolution, Soviet music, enlightenment, proletarian art.

Карачевская Мария Алексеевна

Кандидат искусствоведения

Зам. начальника отдела компьютерных технологий и информационной безопасности

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Россия, 125009, Москва

e-mail: mashalight@yandex.ru

Karachevskaya Mariya A.

PhD in Art Studies

Deputy Chief of IT Department

P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Russia, 125009, Moscow

e-mail: mashalight@yandex.ru

