

*Кузнецова Екатерина Михайловна, кандидат искусствоведения (Москва)*

*Ekaterina M. Kuznetsova (Ph. D., Moscow)*

Контакты: nathing@mail.ru

**«ЖИЗНЬ ПОСЛЕ СМЕРТИ...» (МУЗЫКА А. СКРЯБИНА В  
КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКЕ РОССИИ 1920-Х ГОДОВ)  
"LIFE AFTER DEATH ..." (SKRYABIN'S MUSIC IN THE CULTURAL  
POLICY OF RUSSIA OF THE 1920s\***

Ключевые слова: А. Скрябин, культурная политика, Россия, А. Луначарский, Смоленск, газеты, Г. Нейгауз, С. Барер

Key words: A. Scriabin, cultural policy, Russia, A. Lunacharsky, Smolensk, newspapers, H. Neuhaus, S. Barere

Аннотация: В статье в рамках рецептивных исследований анализируется трансформация образа композитора А. Скрябина в советской России. На основе мнения очевидцев той эпохи и массива исторических источников (в том числе в провинции – Смоленске) автор демонстрирует вовлеченность фигуры недавно умершего композитора в культурную политику страны 1920-х годов по инициативе А. Луначарского. Предложена гипотеза о двух образах музыканта, существовавших этот период: Скрябин-революционер и Скрябин-ностальгия как часть утраченной России.

Annotation: The article, written in the framework of receptive studies, analyzes the transformation of the image of the composer A. Scriabin in Soviet Russia. Based on the opinion of eyewitnesses of that era and an array of historical sources (including the province of Smolensk), the author demonstrates the involvement of the recently deceased composer in the cultural policy of the country in the 1920s on the initiative of A. Lunacharsky. A hypothesis is proposed about the two images of the musician that existed this period: Scriabin – ‘the revolutionary’ and Scriabin – ‘nostalgia as part of the lost Russia’.

\* Первая версия этой работы, сделанная в 2005 году, стала моим первым научным опытом студентки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова. В дальнейшем в иных версиях этот материал был опубликован в Москве, Санкт-Петербурге Уфе и Петрозаводске.

В начале XX века Россия пережила культурный шок, связанный с революцией 1917 года, когда большевистская колонизация, захватив все сферы жизнедеятельности человека, привела к конфликту старых и новых культурных норм и ориентаций. Способом преодоления конфликта стало некое взаимодействие культур, в процессе которого элементы старой культуры осмысливались в рамках новой парадигмы. Выход этот указывался в созданном еще до революции «Манифесте коммунистической партии», в котором пролетариату предписывалось «обогадив себя всем культурным богатством, которое накопило человечество» [Цит. по: 12, с. 31] создать собственную культуру.

Эти процессы затронули и музыкальное искусство. Отсутствие образцов собственной пролетарской музыки вызвало необходимость приспособлять творчество дореволюционных композиторов к требованиям новой аудитории. Самым «удобным» в этом плане оказался Скрябин, безвременная смерть которого дала возможность трактовать его наследие в духе новой идеологии. Результатом такой «работы над Скрябиным» стала его популярность, явно возросшая в 1920-е годы, когда музыка многих других авторов, еще живших в то время и выразивших активно или пассивно свою оценку происходящему, сходит с концертной эстрады<sup>1</sup>.

\*\*\*

Скрябин был одним из немногочисленных композиторов, признание к которому пришло еще при жизни. Константин Бальмонт, друг композитора, так описывает Скрябина: «есть гении, которые не только гениальны в своих художественных достижениях, но и гениальны в каждом шаге своем, в улыбке, в походке, во всей своей личной запечатленности. Смотришь на

---

<sup>1</sup> О сложных взаимоотношениях Прокофьева, Метнера и Рахманинова с советской властью см. :[ 17; 18].

такого: это дух, это существо особого лика, особого измерения. Таков был Скрябин» [2, с. 89]. Ему не приходилось долго ждать премьер своих произведений, собственная концертная деятельность как пианиста способствовала популяризации его фортепианных произведений.

Реконструируя обстановку зарубежных гастролей Скрябина последних лет, известный петербургский музыкант Л. Гаккель так характеризует игру Скрябина: «Скрябинский пианизм аристократичен, что означает не только тонкость фактурной выделки, ритмическую изысканность, но потребность восходить: имею в виду безакцентность интонации, имматериальность звучания, преобладающую динамику *piano*. Но это отнюдь не есиповская умиротворенность. Игру Скрябина наполняла тревога; экспрессия самой музыки поддерживалась короткими динамическими вспышками, импульсивным *rubato*, звуковыми иллюзиями звонов и далеких труб. Возникал небывалый «образ фортепиано» — нечто парящее, окруженное легким и острым свечением. Всё это, конечно, завораживало» [4, с. 680].

### ***Творчество Скрябина в культурной политике и столичной концертной жизни***

Творчество Скрябина вызывало интерес и непосредственно после его смерти – А. Боровский спешно выучил все фортепианные сочинения Скрябина и без конца играл их. Скрябина исполнял В. Буюкли, Бай выступал с *fis-moll*-ным концертом. Р. Глиэр, А. Зилоти, С. Кусевицкий и другие выдающиеся музыканты дирижировали симфоническими произведениями Скрябина во всех крупных центрах страны. Продолжала давать концерты из произведений Скрябина первая жена композитора – Вера Ивановна Скрябина. В первом концерте скрябинского цикла, организованного Зилоти в Мариинском театре в Петрограде, сольную партию фортепианного концерта исполнял С. В. Рахманинов, который затем играл сочинения Скрябина во многих других городах, составляя программы целиком из его произведений. Рахманиновская трактовка музыки Скрябина вызывала много возражений у

слушателей, в памяти которых еще была свежа собственная игра композитора<sup>2</sup>. Однако не признать заслуги С. Рахманинова в популяризации наследия своего коллеги нельзя<sup>3</sup>. Критики высказывали надежду, что «благодаря г. Рахманинову и его неподражаемому исполнению пребывавший в забвении скрябинский концерт найдет с этих пор более широкий путь на концертную эстраду» [Цит. по: 13, с. 403].

Но именно с приходом советской власти ажиотаж вокруг музыки Скрябина усилился. Вот что пишет об этом периоде Данилевич в статье «Спустя пол века»: «В это время скрябинские произведения воспринимались многими как новинки. Их автор еще «не выглядел» классиком; к нему относились почти как к современнику. Музыка Скрябина возбуждала исключительный интерес. Персимфанс однажды распространил среди слушателей анкету, в которой был вопрос: «Какие симфонические произведения Вы хотели бы услышать?» Наибольшее число заявок получили «Поэма экстаза» и «Прометей» [см.: 6, с. 82-87].

Изменился подход и к мировоззрению композитора. Его глобальные мистические концепции были признаны временным заблуждением, от которого Скрябин, несомненно, готов был отказаться, если бы не «случайная болезнь» (по выражению А. Луначарского).

Для 20-х годов, как заметила современный московский музыковед Л. Гервер, вообще было характерно вытеснение из культурного сознания глобальных, космических музыкальных идей: «закончилась целая эпоха. Мотивы древней мифологии, поднявшись было на поверхность культурного сознания, постепенно уходили вглубь» [5, с. 38-40]. В качестве примера несколько ироничного подхода современников композитора к оценке недавнего прошлого исследователь приводит «Первое свидание» А. Белого, написанное в 1921 году. Интересно, что в стихотворении в окарикатуренном

---

<sup>2</sup> Подробнее см. [13, с. 400-403].

<sup>3</sup> Эту сторону концертной деятельности Рахманинова можно считать своеобразным подвижничеством, т.к. Скрябин, например, вообще исполнял только свою музыку.

виде изображено исполнение предположительно Третьей симфонии Скрябина:

Склоняет Скрябин бледным тиком  
Необъяснимое чело,  
И – полетит скрипичным криком  
В рой гностических эмблем,  
Мигая из пустых эонов;  
Рукою твердой тему тем  
За ним выводит из тромбонов  
Там размахавшийся Сафонов....

< ... >

Который, –  
– чаля из ионов,  
На шар земной, – объятый тьмой.  
Рукою твердой на тромбонах  
Плывет назад – в Москву, домой:  
Слетит в телодвиженьи хитром,  
Вдруг очутившись над пюпитром,  
Поставит точку: оборвет,  
Сопит и капли пота льет.

Намеренное изображение изнанки исполнительской работы, сопоставление космического масштаба музыки Скрябина и натуралистического описания «хитрых телодвижений» создает эффект гротеска, снимающий композитора с некогда занимаемого им пьедестала полубога.

Вероятно, это связано с иным слышанием его музыки, чем до революции. Аудитория коренным образом изменилось: в концертные залы пришли рабочие и красноармейцы. Интересно высказывание А. Шнабеля,

посетившего Петербург в начале 1920-х: «Все было совсем по другому, не так как в царские времена. Тогда существовали состоятельные слои общества. Эти люди были любезны, жизнерадостны и элегантно. Теперь же я не обнаружил никого, кто выглядел бы привлекательно и элегантно» [Цит. по: 9, с. 38-39]. Молодежь того времени слышала в Скрябине мятежность, «музыку революций» по выражению А. Блока. При таком смещении акцентов неудивительно, что скрябинская музыка в 20-е годы не встречала преград цензуры, а наоборот, выходила на уровень признанной и узаконенной.

Скрябинская музыка воспринималась как искусство, созвучное революционной эпохе, а творения Скрябина включались в программы концертов, имеющих собственно политическое значение. В Петрограде сразу же после Октября стали устраивать «концерты-митинги». Так, 27 октября 1918 года в одном из таких концертов исполнялась «Поэма экстаза» (дирижировал А. Коутс), 23 апреля 1920 года на «концерте-митинге» в петроградском Народном доме прозвучали: «Поэма экстаза», третья часть Шестой симфонии Чайковского и «Интернационал». Еще большую популярность музыке Скрябина принесла одобрительная оценка В. И. Ленина, присутствовавшего 6 ноября 1918 года со своими соратниками на концерте в Большом театре в ознаменование первой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. «Прометеем» Скрябина в этом концерте дирижировал Эмиль Купер. Биограф дирижера А. М. Кузнецов писал: «произведение Скрябина в том историческом концерте произвело большое впечатление на В. И. Ленина, и он тогда же обратился к Луначарскому с просьбой достать ему книги о Скрябине» [27, с. 5]. А спустя несколько лет Вторая симфония Скрябина (вместе с бетховенской Третьей) была исполнена в концерте памяти В. И. Ленина. Апофеозом признания значения Скрябина для эпохи стало открытие в 1922 году в Москве музея его имени.

Таким образом, из интеллигента-индивидуалиста, мечтающего о «Мистерии», Скрябин провозглашается пролетарским поэтом. Ведь если бы не внезапная смерть, то «Скрябин несомненно встретил бы нашу общественность, нашу революцию, которая обрела бы в нем одного из сильнейших своих глашатаев» [14, с. 400], утверждал первый нарком просвещения Луначарский в своем вступительном слове перед циклом концертов в новом Бетховенском зале Большого театра в Москве.

Луначарский вообще очень много сделал для пропаганды Скрябина. Можно предположить, что это было продиктовано не столько личным вкусом наркома, сколько политической необходимостью. На данном этапе развития нового государства остро стала проблема отношения к культуре прошлого. Полное отрицание дореволюционного искусства потребовало бы немедленного выдвижения новых пролетарских композиторов и художников, но таковых пока не было. Из знаменитых в царской России композиторов продолжали творить С. Рахманинов, С. Прокофьев и И. Стравинский. Но все они в этот момент находились за рубежом и, естественно, не могли стать образцом для подражания. Оставался только Скрябин, но необходимо было объяснить новой аудитории его место в мировой музыке. Вероятно, поэтому в своих работах Луначарский часто сравнивает Скрябина с Бетховеном, видит в нем пророка революции: «Скрябин великолепно понимал неустойчивость общества, в котором он живет. Готовившиеся бури были ему известны. Он был тоже буревестником, то есть одним из тех художников, которые чувствуют надвигающуюся грозу, накопление электричества в атмосфере, и реагируют на эти тревожные симптомы. <...> Чем ближе подходила новая революция и напряженнее становилась атмосфера вокруг Скрябина, тем более остывало чрезмерное его экстатическое возбуждение, тем более становился он мужествен, прочен, трезв» [15, с. 399].

По инициативе Луначарского же в Москве проходили циклы концертов, посвященных различным композиторам. Естественно, среди них был и всеобщий любимец – Скрябин. Концерт из его музыки состоялся в

Бетховенском зале Большого театра 8 мая 1921 года под управлением Э. Купера. Перед концертом Луначарский произнес вступительное слово, но на сей раз оно было обращено не к рабочим, которых, по признанию И. Саца, в зале было мало, а к «интеллигентам-художникам, все еще настроенным сдержанно и настороженно, а то и враждебно к новой власти. Луначарский, как свидетельствуют современники, был встречен молчанием. Но после окончания речей его провожали единодушными аплодисментами – это был успех и художественный, и политический, потому что он означал шаг к сближению с советским обществом нужных ему культурных работников» [14, с. 18]. Таким образом, музыка Скрябина использовалась и для привлечения интеллигенции на сторону советской власти.

Это был не единственный цикл концертов, целиком посвященных Скрябину, но как ни странно, требовалось больше – в 1923 году А. Диков в статье «Скрябинские вечера» писал: «Давно уже назрела потребность в вечерах, посвященных цикловому исполнению произведений Скрябина. Обычно Скрябина, которого часто и охотно играют у нас, включают в программу в случайных группировках. Если это фортепианный вечер, то исполняется несколько прелюдий, пара мазурок, иногда соната. Если это оркестровый концерт, то обязательно попадает в программу одна из поэм, в лучшем случае две. Какого либо подбора по опусам или по этапам никогда не наблюдается.

Между тем творчество Скрябина захватывает все более и более широкие области в кругах знатоков и любителей музыки. Спрос на его произведения все возрастает. Интерес к слушанию его музыки заметно прогрессирует. Но эти увеличивающиеся запросы и потребности на музыку Скрябина, по-видимому, удовлетворяются недостаточно и главным образом в неорганизованных формах. Нельзя поэтому не приветствовать инициативу Г. Нейгауза в организации цикловых концертов, посвященных исполнению всех фортепианных сонат Скрябина. Такая задача требует не только выдающейся

художественной зрелости от исполнителя, но и немалого подвига» [8, с. 442-444].

Статья эта написана в честь первого концерта Нейгауза в Москве. Уже известный к тому времени за рубежом пианист и профессор Киевской консерватории, тридцатичетырехлетний Г. Нейгауз для своего дебюта в столице выбрал все скрябинские сонаты. Между тем Скрябин до этого времени отнюдь не был ведущим композитором в репертуаре пианиста: чаще всего он играл Шопена, Шумана, Р. Штрауса, Шимановского. Хотя с музыкой Скрябина он был знаком еще во время своего обучения в Академии музыки в Берлине у профессора Генриха Барта, отношение которого к скрябинской музыке Нейгауз так охарактеризовал в «Автобиографических записках»: «Он относился <...> к новой музыке: Малеру, Штраусу, Регеру, Дебюсси, Скрябину – абсолютно отрицательно» [17, с. 29]. Скорее всего, в выборе была сделана ставка на возросший в то время интерес к музыке Скрябина в Советской России, к тому же в Киеве, где он до этого жил и работал, культ Скрябина процветал. Тема Скрябин и Киев имеет довольно обширную историю: здесь состоялась премьера фортепианного концерта тогда еще молодого и неизвестного Скрябина, сюда он приезжал в зените своей славы, здесь с 1920 года преподавал один из самых первых почитателей композитора – Ф. М. Blumenфельд. В репертуаре его учеников неизменно была скрябинская музыка.

В. Горовиц, один из известнейших учеников Blumenфельда, еще мальчиком играл композитору, встреча с которым состоялась благодаря дяде Владимира – Александру, учившемуся у Скрябина в Московской консерватории. Не случайно в тот момент, когда в 1953 Горовиц прервал свою бурную концертную деятельность, он посвятил себя пропаганде музыки Скрябина, к тому времени уже несколько забытого. Дэвид Дюбал в книге «Вечера с Горовицем» писал: «После смерти русского композитора в 1915 году его музыка несколько отошла на второй план в репертуаре пианистов. Это чувственное и эзотерическое искусство, казалось, идеально

соответствовало темпераменту Горовица. Он записал мрачную Третью сонату – произведение, которое в большинстве исполнений звучит невнятно. Под руками Горовица оно наполнилось романтическим драматизмом и экспрессией. Для обратной стороны пластинки он выбрал шестнадцать из девяноста пяти прелюдий Скрябина – в большинстве своем неизвестные. Исполнение Горовица было необычайно утонченным, в нем проявилась его исключительная способность смешивать тончайшие звуковые краски» [9, с. 63].

Но вернемся к Нейгаузу и его московскому дебюту зимой 1922-23 гг. «Для многих слушателей это было открытием и Скрябина, и Нейгауза. И невозможно было отделить одно от другого: весь скрябинский мир с его пламенностью, стремительными взлетами, томлениями – все это, казалось, исходило от личной настроенности и воли исполнителя. Нейгауз будто не исполнял Скрябина. А тут же на эстраде сочинял его музыку» [10, с. 15], – вспоминал Д. Житомирский. Эти концерты остались в памяти многих почитателей и друзей Генриха Нейгауза. Яков Мильштейн так характеризует трактовку скрябинских сочинений Нейгаузом: «Он обнаруживал здесь все богатство своей исполнительской фантазии. Нейгауз умел воссоздать живого Скрябина со всей его неуловимо тонкой сменой выразительных оттенков.<...> Он подчеркивал в Скрябине черты мужественного дерзновения и драматизма. В его Скрябине были и величие, и стремительная полетность, волевая активность и нервность ритма, смятение и напряженность. В нем были и моменты ликования, душевности, мягкости, грациозности» [см.: 16, с. 346-391].

В лице Г. Нейгауза Скрябин приобрел одного из своих «классических» интерпретаторов. «Одного из» – потому что именно в этот момент на эстраде появился В. Софроницкий, окончивший в 1921 году Петербургскую консерваторию у Л. В. Николаева. Его имя до сих пор неизменно ассоциируется с музыкой Скрябина. Но в двадцатые годы его лидерство еще не было неоспоримым. Вот как отзывался философ В. Асмус о его игре,

отдавая предпочтение Нейгаузу: «Небольшие вещи Скрябина – поэмы, прелюдии, этюды – он играл с вдохновением, проникновенно, безукоризненно. Почти так же хорошо он играл и сонаты. Но крупная форма сонаты давалась ему все же не безусловно. Каждый «дифференциал формы» звучал удивительно, но форма иногда теряла в целостности; не было орлиного охвата, позволяющего спаять все текучие элементы формы и подчинить господствующему единству. У Генриха Густавовича господство над формой было полное. Каждое «прекрасное мгновение» звучало у него как мгновение, принадлежащее движению целого и этим целым и его движением обусловленное» [см.: 1, с. 23-36]. Между тем сам Нейгауз ставит под сомнение цельность скрябинских сонат: «Произведение как бы постепенно складывалось из мелких самостоятельных клеточек, целое распадалось; поэтому сонатная форма у Скрябина чем дальше, тем больше лишается присущего ей широкого дыхания. Последние сонаты Скрябина – уже не сонаты вообще: в них нет необходимой объемности, масштабности развития, многоплановости образов» [17, с. 205].

Влияние скрябинской музыки распространялось не только на исполнителей. Луначарский в конце 1920-х годов писал: «мы поймем, что Скрябин очень близок и родственен нам и что музыканты, которые будут творить новую музыку – музыку эпохи подхода к социализму, эпохи осуществления социализма, – смогут чрезвычайно многому поучиться у Скрябина» [15, с. 401]. И они учились. Пятьдесят лет спустя Л. Данилевич оценивал влияние Скрябина на композиторов того времени как почти безграничное: «Воздействие скрябинской музыки на творчество советских композиторов было тогда весьма ощутимо. Оно сказывалось и в произведениях, посвященных большим революционным темам. Немало скрябинского в творчестве А. Крейна — его фортепианной сонате, Первой симфонии. С традициями Скрябина связаны и более поздние работы композитора: «Траурная ода» памяти Ленина, опера «Загмук». Их патетика и экзальтация сразу же заставляли вспомнить «Божественную поэму», «Поэму

экстаза», «Прометей». Скрябинские веяния чувствовались и в вокальной музыке, например, в монологе Б. Шехтера «Когда умирает вождь» (слова В.Каменского). В нем ощущается скрябинский пафос, придающий особенную напряженность интонациям и гармониям этого сочинения.

В ином плане продолжал скрябинские традиции С. Фейнберг. В его фортепианных сонатах 1920-х годов, Первом фортепианном концерте преобладают сгущенный психологизм, бурно драматические, иногда мрачные настроения. Эта нервно-напряженная, полная тревоги музыка своеобразно преломила некоторые скрябинские гармонии, ритмы, фактурные приемы.

Влияние Скрябина заметно в ранних произведениях В. Крюкова, З. Левиной, А. Н. Александрова. Молодые советские композиторы искали не только новые темы, сюжеты; они искали и новые выразительные средства. Революционная атмосфера тех лет требовала перестройки музыкального сознания, настойчивых стилистических поисков. В этих поисках они нередко опирались на достижения автора «Прометей» [6, с. 82-87].

Так воспринимали музыку Скрябина в новом советском государстве. А покинувшая родину интеллигенция увезла с собой образ старой России, неотъемлемой частью которого был и Скрябин. Для русских эмигрантов он по прежнему оставался божеством, писавшим космическую музыку, подтверждением чему служат строки Бальмонта, написанные им в Париже в 1925-ом году и посвященные памяти композитора: «В половине апреля текущего года исполнилось ровно десять лет с тех пор, как лучший музыкальный гений начала XX века, Александр Николаевич Скрябин покинул Землю, которую Музыкаю он хотел пересоздать. Называя имя Скрябина, мы вступаем в мир тех внутренних прозрений, тех лучезарных и вещей свершений Искусства, что составляют удел только гениев. Прогалины в новое. Старое, явленное пересозданным. Вечное, брызнувшее алмазным дождем молний и радуг в наше текущее мгновение. Мгновенное, вне

Искусства растрчивающееся в дробности малых личных ощущений и – как прибрежные волны Океана тонут в песне – тонущее в забвении, но захваченное безошибочной рукой художника, перестающим быть мгновенным и замыкающие живую игру мига, свет, ответ, пересветы мгновенья в нерукотворную оправу вечности» [2, с. 89].

### ***Скрябин в провинции: из истории одного концерта 1923 года***

Внедрение «революционного» Скрябина в культурную жизнь происходило не только в Москве и Петербурге. Согласно иерархическому принципу советского политического канона, «принятые решения на самом верху равномерно и равнообязательно распространялись по всей системе» [12, с. 168]. Тенденции в трактовке музыки Скрябина в 20–е годы, описанные выше, столь наглядны, потому что протекали в столичных городах, где концертная жизнь всегда на виду и находит отклик в многочисленной прессе и воспоминаниях известных деятелей культуры того времени. Гораздо сложнее обстоит дело с провинцией. Зачастую местная периодика в 1920-е годы ограничивается одной газетой, большую часть которой занимают материалы, приходящие из центра, постановления, местная хроника и лишь изредка попадаются небольшие заметки о событиях в сфере культуры.

На основании столь малочисленных источников попробуем воссоздать атмосферу смоленской культурной жизни 1920-х годов, в которой происходило исполнение музыки Скрябина. Смоленск имеет очень глубокие культурные корни. Во-первых, это родина М. И. Глинки и до сих пор на Смоленщине проходят ежегодные фестивали в его честь. Во-вторых, в девятнадцатом веке здесь жила известная меценатка Мария Клавдиевна Тенишева, которая помимо деятельности в области просвещения, объединяла в своем имении Талашкино многих замечательных художников своего времени – Н. Рериха, С. Малютина, И. Репина и др.<sup>4</sup> В-третьих, смоленская публика всегда была избалована гастролями хороших музыкантов. В свое

---

<sup>4</sup> Подробнее см: [11].

время в свой концертный график включил его и Рахманинов. 24-го ноября 1895 года вместе со скрипачкой Терезиной Туа он дал концерт в здании Дворянского собрания, «довольно квалифицированный отзыв» (по оценке Ю. Келдыша), на который была помещена в «Смоленском вестнике» [13, с. 97-98]. Положение «города-ключа», находящегося на пути сообщения Москвы с Европой, а так же близость к обеим столицам давало смолянам возможность находиться в центре всех событий.

Первая и долгое время единственная газета в Смоленской губернии после революции – это «Рабочий путь»<sup>5</sup>. Первым ее редактором был В. Астров; именно ему принадлежали многие заметки о культурной жизни Смоленщины, а также статьи, посвященные деятельности местного театра и симфонического оркестра. Примечательно, что в трудные и голодные годы смоляне могли слушать симфоническую музыку и оперные спектакли, поставленные собственными силами<sup>6</sup>. В 1922 году в Смоленске была написана и прозвучала в концертном исполнении опера П. Триодина «Князь Серебряный» [19], запрещенная к постановке согласно «Репертуарному указателю Главреперткома» 1929-го года [3, с. 158]. В 20–е годы в Смоленске была открыта народная консерватория, переименованная затем в музыкальный техникум. Для преподавания в ней были приглашены музыканты из Петербурга – скрипач Яичков и пианист Е. Д. Соловьев [26]. Техникум регулярно давал отчетные концерты и занимался пропагандой музыки среди рабочего населения. Интерес к музыке, вероятно, был очень велик, так как на страницах «Рабочего пути» этого периода часто встречаются объявления о частных уроках фортепиано<sup>7</sup> и продаже музыкальных инструментов [21]. В городе проходили органые концерты,

---

<sup>5</sup> Ежедневная газета, выходила с марта 1917 года.

<sup>6</sup> Теперь же, при относительном благополучии в городе действуют только камерный и народный оркестр, об опере же смоленская публика уже давно забыла.

<sup>7</sup> Например, в «Рабочем пути» за 1922 опубликовано объявление следующего содержания: «Свободный художник Екатерина Авланти. Уроки музыки (рояль)...» [20].

например в газете за 1923 год сообщается о концерте, в программе которого органное сочинения Баха, Рegera и Мендельсона [25]<sup>8</sup>.

В 20-е в Смоленске гастролировали в основном мастера разговорного жанра и исполнители еврейской песни. Вероятно, они пользовались спросом, так же как и многочисленные кинотеатры, показывающие в основном очень легкий развлекательный репертуар. Несмотря на «революционное уравнение», разница людей в культурном уровне была громадна, и посетители театров резко отличались от завсегдатаев кино. Так, в одном из номеров «Рабочего пути» за 1922 год журналист даже сетовал на то, что в театр приходят отнюдь не рабочие фабрик, среди которых распространяются бесплатные билеты, а интеллигенция. Большим событием в жизни города был приезд Петербургского оперного театра в июле 1923 года. В их исполнении смоляне смогли прослушать практически весь классический оперный репертуар.

В такой обстановке проходили гастроли Симона Барера, ученика Ф. Блуменфельда. «Феномен-виртуоз» [18, с. 43] – так отзывается о нем соученик по Петербургской консерватории Д. Рабинович. В том же духе говорил о нем и Горовиц: «Барер обладал феноменальной техникой» [9, с. 34]. Правда, в устах В. Горовица это не было похвалой: с долей сарказма пианист сообщал, что Барер иногда играл «так быстро, как...<...> как одна большая клякса» [9, с. 116]. Симон Барер родился в 1896 году. До поступления в класс Блуменфельда учился у А. Есиповой. В 1929 году эмигрировал в Германию, затем жил в Швейцарии и США, где и умер в 1951 году<sup>9</sup>. Обстоятельства смерти пианиста вполне соответствовали

---

<sup>8</sup> Снова приходится посетовать, что нынешние смоляне лишены такой возможности, так как костел, где находится инструмент, до сих пор в аварийном состоянии и требует реставрации.

<sup>9</sup> Сведения о биографии С. Барера разрознены: Л. Гаккель говорит о Барере только как о «есиповце» и упоминает его в связи с первой волной эмиграции; Д. Рабинович писал о том, что в 1915 году он был соучеником Барера – ученика Блуменфельда по Петербургской консерватории; Дюбал же упоминает о том, что Барер учился у Блуменфельда в Киеве в 1920 году. Все эти данные позволили отчасти реконструировать биографию С. Барера.

легендарности его жизни. Горовиц так рассказывал об этом: «Когда он умер, была большая сенсация. <...> Представляете, он играет концерт Грига в Карнеги-холле с Орманди. И как раз в момент главной кульминации умирает на сцене от сердечного приступа. Вот как надо уходить – потрясающе! Посреди концерта Грига...» [9, с. 116].

Симон Барер дал в Смоленске три концерта в конце марта 1923 года. В первый вечер пианист исполнил произведения Шопена и Листа [22]. Во втором, как сообщает автор заметки в «Рабочем пути», «были сочинения старинных французских композиторов Рамо и Люли, в переложении Годовского, сыгранные с техническим совершенством, изящно и стильно, сочинения Баха, Скарлатти; «Карнавал» Шумана исполнен был не только высокохудожественно, но и с мягкой задушевностью, картинно и поэтично; с необыкновенной виртуозностью и изяществом – «Кампанелла» Листа и «Этюды» Скрябина» [23] а так же его Четвертая соната. В программе третьего концерта, состоявшегося 28 марта, значились: «Симфонические этюды» Шумана, Бах, Глазунов, Четвертая баллада Шопена, Лист, Рахманинов, Блуменфельд. Интересно, что на «бис» снова звучал Скрябин: «Сверх программы вдохновенно исполнен был 12 этюд Скрябина» [24].

В газете за 27 марта 1923 года опубликована рецензия на второй концерт этого цикла, подписанная литерой «А.» Можно предположить, что автором статьи был сам редактор – В. Астров, хотя есть сомнения, так как в конце заметки о третьем концерте значились уже два инициала, напоминающие сокращенные имя и фамилия: А.Р. Вряд ли такая подпись была призвана сохранить инкогнито автора, тем более, что все статьи очень благожелательны по отношению к концертанту. Вероятно, читатели «знали своих героев в лицо» и им достаточно было инициалов.

Эта заметка представляет интерес, так как в ней содержится отзыв на концерт, в котором прозвучали произведения Скрябина. Помимо этого из неё можно извлечь информацию об организации концертов в это время. Филармония в Смоленске была открыта только в 1937 году, поэтому

инструментальная музыка обычно исполнялась в театре, на летней концертной площадке, а так же в непригодных для этого местах. Чаще всего это были залы партийных организаций, так произошло и на этот раз. Из текста рецензии можно сделать вывод, что в Смоленске знают годы написания сонаты, периодизацию творчества Скрябина, а также неизвестный автор демонстрирует явную осведомленность в музыковедческих спорах относительно влияний на композитора.

Вот эта рецензия: «Второй концерт пианиста С. Б. Барера состоялся в субботу 24го в зале Губисполкома. Пианисту пришлось играть на старом кабинетном рояле, с дребезжащей струной, так как достать на один вечер концертный рояль не оказалось возможным. Несмотря на это концерт прошел снова с большим художественным успехом, а под конец музыкальное настроение публики, ощущение музыкальной красоты, вылились в подлинный энтузиазм. <...> Особо нужно остановиться на 4ой сонате Скрябина, впервые исполнявшейся в Смоленске. Написанная в 1903 г., когда творчество Скрябина проявилось с особой интенсивностью, соната эта знаменует собой начало нового творческого периода, тяготеющего больше к Листу и Вагнеру, чем к Шопену, – конечно не в смысле влияния, а лишь духовной близости, соответственно новым переживаниям и росту мятежного духа гениального композитора. Бурно-стремительная, яркая по мелодическим оборотам, утонченная по гармонии, своеобразная по фортепианному стилю, род гениального безумия, – соната представляет конечно громадные трудности для пианиста и была исполнена блистательно»[23].

Не смотря на свою «провинциальную специфику», рецензия написана вполне в духе столичного восприятия музыки Скрябина в это время: снова подчеркивается «мятежный дух гениального композитора». Эта интерпретация Скрябина достаточно странна по отношению к четвертой сонате, в которой «в радостном взлете ввысь я устремляюсь» [7, с. 292]. Чаще всего в этой музыке находят не мятежность, а стремление к идеалу, вечно

ускользающему и неизменному. Так Дельсон при анализе этой сонаты писал об образах высшей утонченности и грандиозности, а не о революционном порыве [7, с. 291-299].

\* \* \*

*Печальная доля – так сложно,  
Так трудно и празднично жить,  
И стать достоянием доцента,  
И критиков новых плодить...*  
(А. Блок. «Друзьям»)

Приведенные документальные материалы 1920-х годов и воспоминания очевидцев свидетельствуют, что музыка и фигура Скрябина воспринималась эпохой преимущественно с позиций революционности. Но на рубеже XX-XXI веков взгляд на причины популярности Скрябина в те далекие годы стал иным. Современные исследователи уже не пишут о Скрябине-революционере. Например, М. Г. Раку считает, что «не развенчанный в своем «мистицизме» Скрябин» оказался «в эпицентре послереволюционной музыкальной жизни» только «по инерции предреволюционного времени» [26, с. 149]. Углубляя эту тему, Л. Гаккель утверждает, что люди этой эпохи нуждались в скрябинской музыке, как в некоей отдушине: «характерной особенностью российского пианизма явилась «потребность в трансценденции»: всё, что оказалось яркого, талантливого, увлекательного на российской – назовем ее, наконец, советской – фортепианной эстраде в те годы, носило романтические черты, а значит стремилось за пределы реальных жизненных измерений, даже если сама жизнь насылала на художников ощущение необычного, небывалого. Надо думать, что для русского культурного мира, который еще продолжал сохранять свой традиционный облик в раннюю советскую эпоху,

романтическое исполнительство было особой отрадой, ибо позволяло как бы дожить недожитое, продлить одухотворяющие тревоги «серебряного века», на самом деле резко оборванного. Во всяком случае, одним из главных композиторов на пианистической эстраде 20-х годов оставался Скрябин; расцветало «скрябинианство» со всеми своими ностальгическими и романтическими обертонами» [4, с. 692].

Таким образом, соединяя мнения эпохи первого десятилетия Советской России и современные размышления об этом, можно предположить, что в то противоречивое и сложное время существовало два Скрябина, два образа, которые были необходимы в эти годы – Скрябин-революционер и Скрябин-ностальгия как часть утраченной России. Сходную ситуацию можно обнаружить и в трактовке поэзии его великого современника А. Блока: там он предстает одновременно и поэтом-революционером, и певцом «серебряного века».

#### *Литература:*

1. *Асмус В.* // Генрих Нейгауз: статьи: воспоминания о Г. Г. Нейгаузе / Сост. Е. Рихтер. М.: Классика - XXI, 2002. С. 23–36.
2. *Бальмонт К. Д.* Звуковой зазыв // Советская музыка. 1991. № 3.
3. *Власова Е.* Репертуарная политика в музыкальном искусстве сталинской эпохи // Из истории русской музыкальной культуры. Памяти Алексея Ивановича Кандинского / Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 35. М., 2002. С. 152–166.
4. *Гаккель Л. Е.* Пианисты // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М. Арановский. М.: Издательство: Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, 1997. С. 677–722.

5. *Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX в.). М.: Индрик, 2001. 248 с.
6. *Данилевич Л. В.* Спустя полвека // Советская музыка. 1965. № 4.
7. *Дельсон В. Ю.* Скрябин. М.: Музыка, 1971. 460 с.
8. *Диков А.* Скрябинские вечера // Генрих Нейгауз: статьи: воспоминания о Г. Г. Нейгаузе / Сост. Е. Рихтер. М.: Классика - XXI, 2002. С. 424–444
9. *Дюбал Д.* Вечера с Горовицем. М.: Классика-XXI, 2001. 388 с.
10. *Житомирский Д. В.* Генрих Нейгауз // Музыкальная жизнь. 1958. № 7.
11. *Журавлева Л. С.* Княгиня Мария Тенишева. Смоленск: Смол. пед. ин-т., 1992. 238 с.
12. *Ионин Л. Г.* Социология культуры: путь в новое тысячелетие. (Учебное пособие для студентов вузов). М.: Логос, 1996. 280 с.
13. *Келдыш Ю. В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 432 с.
14. *Луначарский А. В.* В мире музыки. Статьи и речи. М.: «Советский композитор», 1958. 549 с.
15. *Луначарский А. В.* В мире музыки. Статьи и речи. Издание второе, дополненное. Сост., редакция и комментарии Г. Б. Бернандта и И. А. Саца. М.: «Советский композитор», 1971. 521 с.
16. *Мильштейн Я. И.* // Генрих Нейгауз: статьи: воспоминания о Г. Г. Нейгаузе / Сост. Е. Рихтер. М.: Классика - XXI, 2002. С. 346–491
17. *Нейгауз Г. Г.* Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. Изд. 2, испр. и доп. М.: Сов. композитор, 1983. 524 с.
18. *Рабинович Д.А.* Портреты пианистов. М.: Советский композитор, 1970. 280 с.
19. Рабочий путь. 1922. № 51.
20. Рабочий путь. 1922. № 174.
21. Рабочий путь. 1922. № 201.
22. Рабочий путь. 1922. № 213.
23. Рабочий путь. 1923. № 64.

24. Рабочий путь. 1923. № 67.
25. Рабочий путь. 1923. № 71.
26. Раку М. Г. Работа над Бетховеном // Русская музыкальная культура. Современные исследования. Сб.тр.: Вып.164 / РАМ им. Гнесиных. М., 2004. С. 149–173.
27. Эмиль Купер. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Сов. композитор, 1988. 272 с.