

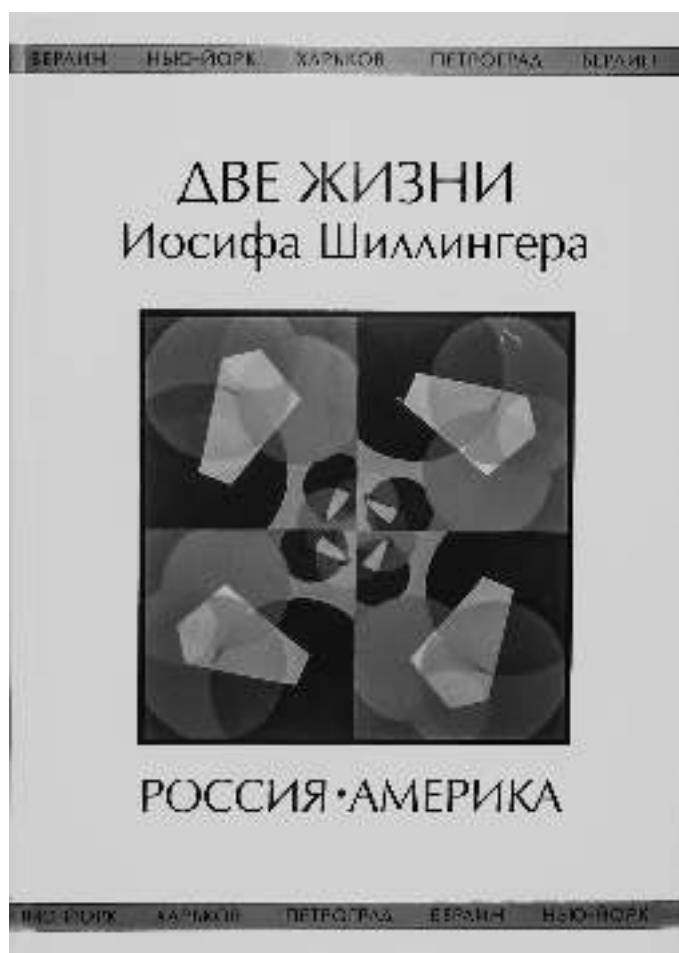
Юлия Векслер

ДВЕ ЖИЗНИ ИОСИФА ШИЛЛИНГЕРА

Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка / сост. А. Л. Бретаницкая; редкол.: И. А. Барсова, О. А. Бобрик (общ. ред.), Е. А. Дубинец, М. П. Рахманова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. 560 с.

Увидевший свет после многих лет ожидания сборник статей и материалов о русско-американском композиторе Иосифе Шиллингере (1895–1943) продолжает ряд посвященных русской эмиграции исследований, герои которых — П. Сувчинский, Н. Черепнин, Н. Обухов, И. Вышнеградский. Новая книга, подготовленная коллективом исследователей и переводчиков из России, Украины и США, вернула нам еще одного из незаслуженно забытых культуртрегеров недавнего прошлого.

Фигура Шиллингера уникальна даже на фоне знаменитых «пассионариев» XX столетия. Каждый, кто пытается определить сферы его деятельности, вынужден использовать словесный ряд, неизменно завершающийся многоточием: композитор, музыковед, поэт, математик, художник, скульптор, фотограф... Разносторонняя одаренность этого человека не знает равных, удивительное, почти экстравагантное сочетание интересов выглядит абсолютно по-американски, напоминая о Дж. Кейдже. Редкое чувство времени и способность предвидеть будущее, неиссякаемая энергия и несомненный дар организатора — все это позволяло Шиллингеру быть в центре в центре культурных событий, где бы он ни находился. Однако прижизненная известность позже сменилась забвением — и в России, и в Америке.



Эмиграция в США в 1928 году разделила жизнь Шиллингера на две части. Но, как бывает далеко не всегда, раскрыла перед ним и новые возможности. Один из заметных молодых композиторов Советской России, фонтанирующий идеями и необычайно деятельный, в Америке он получил все для развития своего многостороннего дарования — в первую очередь на теоретическом и педагогическом поприще. Две его жизни — две противоположных реальности, бесконечно далеких друг от друга по внешним условиям. В одной много тягот, трудностей и лишений, в другой — удовольствий и комфорта. Один и тот же человек в одной жизни мог три месяца питаться грибами и считать неслыханной удачей торчащий из портфеля рыбий хвост (такова была плата за уроки в послереволюционном Харькове), в другой — имел 40 костюмов и 20 пиджаков; многие из них ни разу не надевались. Но Шиллингер обладал удивительной способностью вписываться в любую реальность. Поэтому и та и другая жизнь была заполнена интенсивной



Иосиф Шиллингер

деятельностью — композиторской, педагогической, исследовательской, организаторской — и самыми разнообразными интересами.

В книге представлены материалы разного рода, ее многослойная концепция напоминает структуру «Молотка без мастера» недавно ушедшего от нас П. Булеза, сочинение которого включает в себя три встроенных друг в друга подцикла. Здесь подциклов гораздо больше. Линия биографическая реконструирует судьбу Шиллингера в России и Америке. Линия исследовательская включает анализ его композиторского творчества (почти все сочинения были созданы в русский период) и музыкально-теоретических трудов, в первую очередь, знаменитой и загадочной Системы. Их прославляют авторские тексты Шиллингера — стихи, заметки, статьи. Каждая из частей содержит многочисленные письма, свидетельства, воспоминания. Многие сюжеты возвращаются вновь и вновь, будучи рассмотренными в разной оптике.

Введением, даже своего рода motto к сборнику служит небольшая заметка И. Барсовой «Россия промолчала», написанная к столетию И. Шиллингера в 1995 году, которое в России прошло совершенно незамеченным. Именно она послужила импульсом к созданию книги и дала ей основные идеи.

Другая статья И. Барсовой, «Путь композитора», является ядром первой части и задает ей тон. Автор прослеживает этапы становления Шиллингера как музыканта и рассказывает о сочинениях, созданных в России, опираясь на интереснейшую Анкету, написанную композитором для Р. И. Грубера незадолго до отъезда. Путь Шиллингера в музыку был не слишком гладким, но весьма стремительным. «Дома абсолютно никакого музыкального окружения не было, — читаем в анкете. — Потребность в музыкальном творчестве и фиксации возникла в 10 лет» (с. 11). «Летом 1910 получил фортепиано и <...> сочинил за 3 месяца до 30 пьес» (с. 12). С 1914 по 1918 годы Шиллингер проходит полный курс в Петербургской консерватории (попутно слушая лекции по славянской истории и мифологии в Петроградском университете) и возвращается в родной Харьков, «южнорусский футуристический Парнас» (с. 12), сохранивший поэтическую атмосферу и после революции. Событие глобального масштаба — «явление Велимира Хлебникова» в 1919 году. 19 апреля 1920 года в Городском театре имажинисты С. Есенин и А. Мариенгоф устроили «вечер в честь посвящения Хлебникова в председатели земного шара» (с. 15). Шиллингер всецело вовлечен в литературную деятельность города, он становится автором двух стихотворных циклов: «Скрижаль Теурга» и «Светлая весть» (1918–1921), но к проблеме синтеза искусства и религии, как, впрочем, и к поэтическому творчеству, более не возвращается.

Важнейшим в названной статье представляется обзор и анализ музыкальных сочинений Шиллингера. В свое время они стали заметным явлением в музыкальной жизни 1920-х годов, однако сейчас известны лишь немногим. Шиллингер вышел из поколения постскрябинистов. Его

новации начинаются в фортепианной музыке, достигая своей кульминации в пьесах ор. 12 и 14. Они становятся средоточием открытий, в числе которых принцип «киномонтажа» и ладогармоническая структура, названная «комплекс Шиллингера».

Наиболее важное обретение советского периода — принцип «кинодинамического симфонизма», воплотившийся в оркестровых сочинениях. «Кино для меня — основной стержень в ряду искусств, несмотря на его молодость...», — пишет Шиллингер в Анкете (с. 517). Увлечение им способствует пересмотру композиторской техники, дает идеи для построения музыкальной формы. В самом известном сочинении Шиллингера, Симфонической рапсодии «Октябрь» (1927), о которой еще не раз пойдет речь в сборнике, композитор соединяет свой тематический материал и 14 чужих мелодий, революционные и уличные песни, — за полвека до полистилистики Альфреда Шнитке.

В. Кравец и Т. Бахмет («Явление пророка») поставили задачу собрать документальные подтверждения тому, что Шиллингер был активным участником культурной жизни Харькова на рубеже 1910–1920-х годов. Опираясь на архивные документы, авторы воссоздают пронизанную контрастами картину послереволюционного Харькова. Вначале, в 1918, Харьков остается «мирным, сытым, утопавшим в садах» (с. 98). Он дает прибежище массе людей, бежавших из Москвы и Петербурга от войны и разрухи, которые инициируют кипение культурной жизни. Но и тогда, когда белый террор чередуется с красным, убийства, грабежи, аресты и надвигающийся голод делают жизнь невыносимой, выходят в свет новые театральные журналы. Шиллингер входит в небольшой кружок единомышленников, «принявших революцию как путь обновления» (с. 106). Он одержим устройством музыкальной жизни, начинает преподавать композицию и теорию музыки, выступает как дирижер и лектор. Однако в 1922 году, когда жизнь в Петрограде стабилизировалась, он покидает Харьков.

В статьях Шиллингера, написанных в харьковский период, выделяются размышления о современной ситуации в музыке, изобилующие меткими характеристиками и весьма пронизательными суждениями. Некоторые из них достойны стать классикой, например: «Прокофьев — молодой задорный солнечный каверзник с неиссякаемой творческой энергией» (с. 149); или о Мясковском, который был не близок: «в царстве его фантазии светит черное солнце» (с. 150). Шиллингер размышляет о методах приобщения пролетариата к музыкальной культуре (оптимистическая утопия, как нам видится сейчас), касается популярной в то время темы «музыка и быт», заявляя, что «форма концерта изжита: новый общественный уклад требует новых форм музыкального быта» (с. 156). Очень своевременным, однако, видится другое предостережение: если «не будут приняты экстренные меры к музыкальному просвещению общества, то у какого-нибудь замечательного композитора конца двадцатого века не окажется ни одного понимающего его музыку слушателя» (с. 157).

В Петрограде/Ленинграде (1922–1928) Шиллингер работает консультантом Наркомпроса, преподает в различных учебных заведениях, входит в правление ЛАСМ. Петроградский раздел, составленный Е. Ивановой и Л. Ковнацкой, возвращает нас к яростным дискуссиям вокруг проблем современной музыки середины 1920-х годов и демонстрирует весьма ощутимую смену идеологического вектора. Собственно, это и стало одной из причин, побудивших Шиллингера к отъезду. Однако находясь в России, он идеологически безупречен как представитель «левого фронта» и пламенный пропагандист пролетарского искусства. Материалы и документы концентрируются вокруг двух важнейших тем: симфонической рапсодии «Октябрь» и джаза. Музыка Шиллингера постоянно привлекает к себе внимание, ей не слишком вредит даже постоянное соседство с опусами юного и дерзкого Шостаковича (разный масштаб личностей двух композиторов осознается не всегда). Однако смелое воплощение «нового динамизма» приветствуется далеко не всеми, что подтверждают приведенные в книге многочисленные рецензии. Если А. Цукер называет рапсодию «музыкой конкретной жизни», впитавшей «музыкальный быт эпохи» (с. 194), то Д. Кабалевский констатирует, что «попурри из революционных и бытовых песен, уснащенное солидным количеством фальшивых нот, не способно передать пафос революционной борьбы» (с. 199).

Увлечение джазом, охватившее в 1920-х годах всю Европу, не обошло стороной и Россию, оказавшись в центре идеологической борьбы. Объектом едкой критики рапмовцев становится нашумевшее вступительное слово Шиллингера к первому концерту джаз-банда под управлением Леопольда Теплицкого 28 апреля 1927 года. Из статьи М. Коваля мы узнаем его основные положения: «от симфонии к джазу», «классики дыбом», «джаз — средство омоложения Европы», наконец, «электрификация музыки», благодаря которой композиторам будет «нечего делать» (с. 190–191).

Стремление предсказать развитие музыки присутствует и в последних статьях, написанных в России. Шиллингер причудливо соединяет новации как ближайшего (необарокко 1920-х), так и отдаленного будущего (возникновение электронной музыки с ее принципиально иным материалом): «Хочется верить, что пришествие нового Баха близко, что из душных сталактитовых пещер импрессионизма мы выйдем в необъятный океан новой полифонии, расцвеченной необычайным многообразием тембров, и детерминированных интонаций, где нас ждет не скрипучий орган и фальшивый оркестр, но совершеннейший радиоаппарат, начало которому положено Львом Терменом...» («В преддверии нового Баха», с. 208). Любопытны и смелы идеи «нового синкретизма», провозглашенные в статье «Симфоническая драма». «Музыка дает нам универсальную форму симфонии, — пишет Шиллингер. — Дальнейший этап — симфонизация литературы, изобразительных искусств, отвлеченной мысли» (с. 210). Автор идет и дальше, говоря о постижении «величайших мировых процессов, симфонических в основе своей» (с. 213). Таковыми он считает Войну и Революцию. Многие

в этих поразительных предвидениях сбылось не в 1920-е годы, а гораздо позже — уже во второй половине XX столетия.

Летом 1928 года Шиллингер покидает Россию. По приглашению Американского общества культурных связей с СССР он едет за границу как представитель ЛАСМ для пропаганды советской музыки. Накануне отъезда к нему обращается мать Д. Шостаковича с просьбой содействовать эмиграции сына (с. 244). Как развивалась бы карьера последнего, осуществись эта идея, — вопрос открытый, история не знает сослагательного наклонения. На пути в Америку Шиллингер останавливается в Берлине. О его деятельности там свидетельствуют «Письма с пути» (публикация О. Бобрик). «Я очень многое сделал и сделаю в Берлине для молодой ленинградской музыки, если вы там не будете шляпами», — читаем в письме Шапорину (с. 222). Действительно, Шиллингер организует концерты, пытается включить произведения ленинградских авторов в фестивальные программы. Себя он мыслит в первую очередь как кинокомпозитора: «Сейчас я только для того и выехал за границу, чтобы дальнейшую свою композиторскую работу перенести в область кино» (с. 226). Однако во второй его жизни, американской, все сложилось иначе: через несколько лет он полностью перестает сочинять, предавшись занятиям музыкальной теорией и педагогикой.

Самый обширный раздел книги — посвященный пребыванию Шиллингера в Америке — открывает обстоятельная, подробно документированная статья Е. Дубинец («...Перерос музыку как таковую»), которая освещает его деятельность в Новом Свете. Именно здесь Шиллингер нашел то, что искал. «Нью-Йорк — самый подходящий для меня город на свете, — признается он. — Я также очень люблю U.S.A. вообще. “Природа и люди” здесь находятся в большей гармонии, чем в других странах. <...> Америка меня прекрасно стимулирует и дает большую пищу моим авантурным наклонностям» (с. 254). Приехав сюда как композитор, он чувствовал себя «переросшим этот род деятельности». В мечтах — создание научной теории «сочинения симфоний» по строго просчитанным методам, пророчески предсказывающее возникновение компьютерных технологий сочинения музыки.

Раздел о теоретических изысканиях Шиллингера получился в сборнике весьма внушительным, и это неудивительно. Шиллингер прославился в Америке прежде всего благодаря педагогической деятельности — он стал необыкновенно популярным учителем композиции среди сочинителей легкой музыки, которые выстраивались в очередь, чтобы брать у него уроки и готовы были платить за них любые деньги (среди них Джордж Гершвин, создавший на основе шиллингеровской системы оперу «Порги и Бесс», Оскар Левант, Бенни Гудмен и Гленн Миллер). Ранняя смерть в 1943 году не позволила Шиллингеру опубликовать свои труды — это было сделано уже посмертно. К сожалению, он не дожил и до того периода, когда стали реальностью его самые дерзкие мечтания — так произошло в 1950-х, когда в Европе и Америке возникают наиболее радикальные авангардные

течения, появляется электронная музыка. Тем не менее, обзор теоретических трудов Шиллингера дает некоторое представление о них и позволяет поставить вопрос о его влиянии на музыку XX века.

«Главной причиной неправильного понимания трудов Шиллингера, — отмечает американский музыковед Лу Пайн, — стали, как ни парадоксально, их посмертные публикации» (с. 268). Авторские наброски не были предназначены для неподготовленной публики. Труды требовали подробного комментария, они оказались попросту недоступны, а сам Шиллингер уже не мог их защитить.

В центре раздела, что неудивительно, стоит Система музыкальной композиции. «Ценность Системы Шиллингера заключается в ее самостоятельном, отличном от традиционного, организованном взгляде на музыкальное искусство, — отмечает Е. Дубинец. — С Шиллингером можно спорить и не соглашаться, критиковать его авторитарность и ригоризм, его математические и терминологические познания <...>, однако необходимо признать, что его система — уникальное явление в истории современного искусства» (с. 265–266). Вместе с тем, очевидна и ее преемственность. В статье Ю. Холопова прослеживаются истоки теории Шиллингера в русской музыке и теоретической мысли С. Танеева, Б. Яворского, Г. Конюса, Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина (с. 326).

Составить представление о Системе позволяет не только краткое информативное описание (Е. Дубинец), но и многочисленные отзывы современников Шиллингера. Среди них и Джордж Гершвин, и Генри Кауэлл, и Николай Слонимский, и даже Григорий Шнеерсон, в 1948 году опубликовавший в журнале «Советская музыка» разгромную статью под названием «Американская музыкальная инженерия», из которой, однако, желающие могли почерпнуть о сути метода довольно много.

В чем же причина столь широкой популярности системы, с помощью которой в Америке создавалось не менее 70% массовой музыкальной продукции (такая цифра указана самим Шиллингером)? Думается, прежде всего в том, что Шиллингер выводит композицию из сферы осененного музами художественного творчества и обращает ее к тем, кто не может ждать прихода вдохновения, но должен сочинять с бесперебойностью автомата. «Научиться может каждый, кто обладает умом и здравым смыслом, — констатирует он. — Разум и здравый смысл для изучения Системы важнее, чем музыкальный “талант” или “гений”, к которому взывают традиционные теории музыки» (с. 236). Именно потому, как сообщает Шиллингер в письме Н. Малько, «система в короткий срок завоевала рынок американской прикладной музыки (радио, театр, кинематограф, телевизия и т. п.) до такой степени, что в настоящее время уже трудно найти музыкального директора, дирижера, композитора, <...> который не пользовался бы моим методом, либо не был бы моим учеником» (с. 262). Знаменитый американский музыковед Н. Слонимский отмечает: «Шиллингер создал исчерпывающую таблицу всех элементов музыки, сделав возможным открытие тех, которые

еще не были использованы. Принципы, установленные Шиллингером, могут быть приложены ко всем известным музыкальным стилям» (с. 356). Интересно, что в конце жизни по неясной причине Слонимский поменял свое мнение. В книге «Абсолютный слух» он пишет не без сарказма: «Шиллингер относился к своим теориям со смесью цинизма и мании величия... Он учил гармонии и контрапункту, используя миллиметровку, на которой каждая клетка соответствовала определенному интервалу. Джазовые музыканты это обожали, и Шиллингер превратился в своего рода музыкального гуру» (с. 352).

Система была не единственным трудом Шиллингера, задумавшего не много ни мало 19 книг — научных, инструктивных и популярных. В статье Е. Ивановой освещается другой его трактат — «Математические основы искусств», результат 25 лет исследований. Здесь Шиллингер пытается найти некие всеобщие принципы генерирования искусства путем научного синтеза: «Не существует причин, по которым живопись или поэзия не могут быть сконструированы или выполнены так же, как поезда или мосты» (с. 301). Поражает классификация видов искусства по органам чувств, открывающая принципиально новые их виды: «искусства запаха, осязания и вкуса». Фантастически выглядит идея использования аффинных преобразований применительно к музыкальному произведению и выведение коэффициента экспансии, позволяющего изменить стиль произведения, например из сочинений Баха и Генделя получить музыку, подобную Дебюсси.

Еще одна область, горячо интересовавшая Шиллингера в Америке — электронная музыка, что стало основанием для сотрудничества с известным физиком Львом Терменом, изобретателем терменвокса (об этом публикации Лу Пайна и О. Манулкиной). Шиллингер, пророк электронной музыки, предсказавший ее появление за 30 лет до наступления электронной эры (согласно Х.-Х. Штуккеншмидту, третьей эпохи после вокальной и инструментальной), уже в 1940-е годы грезил о появлении мультимедийных форм искусства. Терменвокс он услышал еще в Ленинграде, и сразу же получил уверенность в том, что он вытеснит все прочие инструменты и откроет «вторую половину истории музыки». «Я постоянно испытываю какое-то чувство неловкости, когда с улицы, где пятидесятиэтажные дома воздвигаются в шесть месяцев, попадаю в концерт, где играют на дудках, рожках, бьют по натянутой телячьей шкуре, конским волосом трут жилы...» (с. 246). Для этого замечательного инструмента Шиллингер пишет Аэрофоническую сюиту, исполненную 28 ноября 1929 года. В планах — «разработать с помощью Термена проекты различных машин для автоматической композиции музыки» (с. 247).

Вряд ли возможно перечислить все сюжеты американского раздела сборника. Они создают необычайно живой портрет Джозефа Шиллингера в его многообразных контактах и связях с американской музыкой: здесь и дружба с американским композитором с непростой судьбой Генри Кауэллом, и визит Джона Кейджа, который был настолько увлечен идеями Шиллингера,



что промок до нитки под ливнем, даже не заметив этого, и Арнольд Шёнберг, которого Шиллингер чрезвычайно уважал, но так и не встретился с ним лично, и Эрл Браун, стремившийся установить связь между теорией Шиллингера и техниками послевоенного европейского авангарда. И трудно поспорить с тем, что практически все они и многие другие обязаны чудесным воспоминаниям второй супруги Шиллигера, Френсис Шиллингер, получившей шутовское прозвище «Бибс». Эти мемуары с их трогательной сердечностью, мягким юмором и стоящим за всем этим высоким чувством любви, являются настоящим украшением книги. Перевод сохранил прекрасный слог оригинала. Наверное, Шиллингеру действительно повезло во втором браке. Его спутницей стала не жаждущая самореализации в творчестве актриса, как это случилось в первой, российской жизни, но «самая удивительная женщина на свете, с прекрасным лицом и благородным характером» (с. 437). Она была достаточно умна, чтобы разрушить предубеждение закоренелого холостяка, опасавшегося потерять необходимую для

творчества свободу, и достаточно тактична, чтобы создать такую атмосферу, в которой талант ее супруга получил бы наилучшее развитие. За недолгие пять лет, которые длился их брак, она смогла узнать Джозефа как никто иной. Именно ей мы обязаны великолепной характеристикой личности Шиллингера, который «слишком ценил время, чтобы тратить его впустую, однако считал важным не только работать, но и отдыхать, путешествовать, развлекаться» (с. 465). Автор безумного количества проектов, далеко выходящих за рамки музыки (здесь и математика, и театр, и кино, и дизайн, и танец, и фотография), способный часами заниматься с многочисленными учениками, он горячо любил жизнь, которая в его понимании включала не только работу, но и умение наслаждаться и природой (просыпался на рассвете, чтобы наблюдать восход солнца), и путешествиями (занимался скалолазанием, ездил на велосипеде, много ходил пешком), и изысканным комфортом жилища (обустроил гигантскую квартиру из 12 комнат, каждая из которых была посвящена тому или иному виду искусства), наконец, неспособность к экономии во всех смыслах (с деньгами Шиллингер раставался чрезвычайно легко).

48 лет, отпущенных Шиллингеру судьбой, вобрали в себя две жизни, каждую из которых он прожил с наивысшей интенсивностью. Третья жизнь начинается сейчас, когда это имя вышло из небытия и, будем надеяться, займет причитающееся ему место в истории музыки XX века.