

Юлия Сергеевна Векслер

wechsler@mts-nn.ru

доктор искусствоведения, профессор
кафедры истории музыки Нижегородской
государственной консерватории имени
М. И. Глинки

Prof. Yulia S. Veksler, D.A.

wechsler@mts-nn.ru

Music History Department of M. I. Glinka
Nizhny Novgorod State Conservatory

Музыка и революция Эрвина Шульхофа: от дада к «Коммунистическому манифесту»

Аннотация

Статья посвящена чешскому композитору и пианисту Эрвину Шульхофу (1894 - 1942). Судьба его типична для второго поколения представителей Новой музыки, которое начало свой творческий путь после окончания Первой мировой войны. В отличие от довоенного авангарда молодое поколение не скрывало своих левых взглядов, нередко отождествлявшихся с «музыкальным большевизмом».

Шульхоф на протяжении многих лет вынашивал свою идею «музыкальной революции» (Musikrevolution). В статье проясняется смысл, вкладываемый композитором в это понятие, а также прослеживаются основные этапы его эволюции: концерты «музыки будущего» в Дрездене, контакты с экспрессионистами и дадаистами, увлечение джазом, признание себя сторонником коммунистических идей и активная их пропаганда (оратория «Коммунистический манифест», 1932). На примере эпатажных дадаистских сочинений начала 1920-х годов демонстрируются наиболее важные открытия Шульхофа, которые смогли быть по-настоящему оценены лишь спустя десятилетия.

Ключевые слова

Эрвин Шульхоф, дадаизм, экспрессионизм, Коммунистический манифест, Альбан Берг, «репрессированная музыка»

Music and revolution of Erwin Schulhoff: from Dada to “The Communist Manifesto”

Abstract

The article concerns the Czech composer and pianist Erwin Schulhoff (1894 – 1942). His fate is typical for the second generation of the representatives of the New music who started their career after the First World War. Unlike the pre-war avant-garde the younger generation wasn't hiding its left-wing views which were often being associated with the “Musikbolschewismus”.

For many years Schulhoff was nourishing his idea of a “musical revolution” (Musikrevolution). The article clarifies the meaning which was intended by the composer for this term, and follows the basic stages of his evolution, those are — the concerts of the “music of the future” in Dresden, the contacts with expressionists and Dadaists, the fascination with jazz, the declaring himself a follower of communist ideas and the propaganda of those ones (in his oratorio “The Communist Manifesto”, 1932). Schulhoff's most important discoveries which were appreciated only after decades, are demonstrated with the examples of his provocative Dadaistic works of the 1920s.

Keywords

Erwin Schulhoff, Dadaism, expressionism, «The Communist Manifesto», Alban Berg, «repressed music».

Чешский композитор и пианист Эрвин Шульхоф (Erwin Schulhoff, 1894 – 1942) (Иллюстрация 1) — один из тех, кто стал жертвой молоха истории. Он окончил свой жизненный путь в лагере для интернированных, будучи помещенным туда как советский подданный, еврей и коммунист в одном лице. После долгого забвения его музыкальное наследие было открыто лишь в 1990-е годы¹.



Иллюстрация 1. Эрвин Шульхоф. 1933 год.

Судьба Шульхофа типична для второго поколения представителей Новой музыки — тех, кто начал свой творческий путь после окончания первой мировой войны и вынужден был пробивать себе дорогу в конкуренции с мэтрами. И если довоенный авангард был, в сущности, индифферентен к политическим и социальным проблемам, культивируя *l'art pour l'art*² (именно такую позицию занимал, к примеру, Шёнберг), то дерзкие эксперименты молодых нередко (и порой не без основания) отождествлялись современниками с политической левизной, с «музыкальным большевизмом», что демонстрировало в общественном сознании связь революции политической и музыкальной³.

Период Веймарской республики стимулировал возникновение очагов общественного недовольства во многих городах Германии. И не только: по сути, одновременно и вся Европа была охвачена нигилизмом по отношению к прежним ценностям, в том числе к традиционному искусству. «Ноябрьская группа»⁴, «Баухауз»⁵,

¹ Исследования о Шульхофе были опубликованы в серии «Verdrängte Musik» Гамбургского издательства «Wessel», см.: [5; 9; 10; 15]. На русском языке см.: [1, 684-685; 3, 48-52].

² Искусство ради искусства (фр.) — *Прим. ред.*

³ Данной теме посвящена монография Э. Йона [12].

⁴ «Ноябрьская группа» (Novembergruppe) — объединение революционно настроенных архитекторов, художников, скульпторов, поэтов и музыкантов, сформировавшееся в декабре 1918 года в Берлине под влиянием Ноябрьской революции.

начинания Германа Шерхена⁶, выступления дадаистов, дерзкие опусы молодого Хиндемита — все это не могло возникнуть без тяжкого опыта поражения Германии в Первой мировой войне. Точку опоры в новой Германии пытается найти и Шультхоф, на протяжении многих лет вынашивая свою идею «музыкальной революции» (Musikrevolution).

Поначалу судьба была благосклонна к молодому дарованию. Шультхоф, родом из состоятельной еврейской семьи, получил прекрасное музыкальное образование в консерваториях Лейпцига и Кёльна — достаточно сказать, что одним из его учителей по композиции был Макс Регер, некоторое время он также брал уроки у Дебюсси (см.: [5, 33]). Все изменила Первая мировая война. Шультхоф оказался в действующей армии, и трагический опыт военных лет заставил его полностью пересмотреть свои взгляды на мир и место искусства в нем. «Вы не знаете, каково быть на марше и видеть, как люди падают и умирают, как мотыльки в пламени свечи»⁷ [7, 51], — писал он позднее Альбану Бергу, сетуя на то, что война была слишком скоротечна, чтобы уничтожить все плохое в мире. Отныне его философией становится философия нигилизма, а искусство мыслится как средство преобразования мира.

Дрезденский период (1918 – 1920) стал наиболее плодотворным в карьере молодого музыканта. Шультхоф оказался в кружке художников, близких экспрессионизму (среди них Лазарь Сегал⁸, Александр Нерослов⁹, Отто Дикс¹⁰). Здесь и родился план Шультхофа «просветить публику, познакомив ее с музыкальной революцией» [10, 9]. В шести концертах сезона 1919-1920 годов он планировал исполнить «музыку будущего» («Zukunftsmusik») — сочинения Скрябина, Шёнберга, Берга, Веберна, Хауэра [10, 9-10].

Анонс мероприятия сопровождал специально составленный манифест «Из мастерской времени» («Aus der Werkstatt der Zeit»), где мы без труда узнаем типичные формулы экспрессионистской эстетики: «Абсолютное искусство — это революция, она нуждается в больших пространствах для развертывания, производит разрушения, чтобы открыть новые пути <...> каждый создающий музыку <...> стремится к разрешающему просветлению душевного состояния — кристаллизации “Я”!» Осуществить это «восхождение к экстатическому взлету» способно лишь «полное освобождение от империалистической тональности и ритмов!» [10, 9].

Неудивительно, что поначалу своих соратников Шультхоф искал среди шёнбергианцев, к которым он даже обращался с просьбой ознакомиться с нотами их произведений¹¹. Однако герметичность шёнберговской школы самой в себе, тогда еще тесно сплоченной вокруг учителя, препятствовал сближению¹². Шёнберг, мало кому доверявший исполнению своих сочинений, отреагировал на просьбу молодого и дерзкого неопита высокомерным назиданием: «Юный музыкант, который учился самое большее до 21 года, не может обладать опытом и техникой, чтобы исполнять столь сложные вещи, как моя музыка» [7, 41]. А непочтительное замечание по поводу национального (слова Шёнберга «если я думаю о музыке, мне приходит на ум лишь немецкая» [7, 41] были восприняты Шультхофом как проявление отвратительного национализма и империализма)

⁵ «Баухауз» (нем. Bauhaus — дом строительства) — художественное учебное заведение и творческое объединение, основанное архитектором В. Гропиусом в 1919 году в Веймаре.

⁶ Герман Шерхен (Hermann Scherchen, 1891 – 1966) — немецкий дирижер. В 1918 основал в Берлине Новое музыкальное общество (Neue Musikgesellschaft), в 1919 создал посвященный современной музыке журнал «Мелос» («Melos»).

⁷ Здесь и далее перевод автора статьи.

⁸ Лазарь Сегал (Lasar Segall, 1891 – 1957) — бразильский живописец, график, скульптор, получивший образование в Германии, где он жил до 1923 года.

⁹ Александр Нерослов (Alexander Neroslow, 1891 – 1971) — немецко-русский художник.

¹⁰ Отто Дикс (Otto Dix, 1891 – 1969) — немецкий график и живописец.

¹¹ См. письмо Шультхофа Бергу от 12 мая 1919 года [7, 32].

¹² Адресованные Шультхофу письма Шёнберга, Берга и Веберна опубликованы в: [14].

привело к открытой конфронтации и разрыву: отныне Шультхоф категорически разделяет Шёнберга-музыканта и Шёнберга-человека. Наиболее тесные контакты возникли у него с Бергом («Альбан Берг называет меня своим новым другом» [5, 49] — с гордостью пишет Шультхоф в дневнике). Небольшая, но насыщенная переписка сдружившихся композиторов [7] — чрезвычайно интересный документ, который еще ждет своего исследователя. Несмотря на разницу поколений, у них было много общего. Берг, как и Шультхоф, имел за плечами тяжелые годы военной службы. И хотя он не побывал в горниле бойни, в действующей армии, закулиссе войны оказалось для него не менее отвратительным и столь же пагубно воздействовало на него. Он с одобрением отнесся к инициативе дрезденского музыканта, хотя и несколько опасался за судьбу своего детища — Оркестровых пьес ор. 6¹³.

Но экспрессионистское окружение все же не могло удовлетворить Шультхофа. Вскоре он находит новые импульсы и новые идеи для «музыкальной революции». 24 мая 1919 года, будучи в Берлине, он посещает примечательное мероприятие — творческий вечер местных представителей Дада. С этого момента начинается его кратковременное, но интенсивное сотрудничество с берлинскими дадаистами¹⁴.

Возникший в Цюрихе, в нейтральной Швейцарии, дадаизм — «дурашливая игра с Ничто» (как его охарактеризовал Гуго Балль, см.: [4, 67]) — в Берлине приобретает иную, не столь безобидную окраску. Гротескный карнавал заката Европы получает здесь леворадикальный анархический акцент: берлинские дадаисты не брезговали словом «большевизм» для провокации бюргерства (см.: [11, 140-141]) и пользовались методами подпольных революционеров. Так, по ночам они расклеивали таинственные листовки со словами «Дада победит» и «Учите дада» — Шультхоф охотно приклеивал эти листовки на свои партитуры [13, 7].

Дадаизм «взорвал границы искусства и приличий» [13, 6], Берлин с напряженным вниманием следил за опасной игрой на грани и за гранью дозволенного, которая велась при помощи сфабрикованных газетных новостей и регулярно устраиваемых хэппенингов.

Именно такой вечер и состоялся 24 мая. В нем приняли участие все «знаменитости». «Верховный дада» Йоханнес Баадер рассуждал о политике, Рауль Хаусман иронизировал по поводу «новой свободной Германии», а известный как один из изобретателей двенадцатитоновой композиции Ефим Гольшев представил свое шумовое творение «Пыхтящий маневр» («Keuchmaneuver»). В заключение состоялось «Соревнование между пишущей и швейной машинкой» («Der Wettrennen zwischen Nähmaschine und Schreibmaschine»), сопровождавшееся танцевальной импровизацией, а затем исполнена большая «Хаоплазма» («Chaoplasma») с двумя литаврами, 10 трещотками, «при участии 10 дам и одного почтальона» (см.: [6, 339-343]). Некоторые участники сего действия спонтанно присоединялись к нему, выходя на сцену из зала. Возможно, среди них был и Шультхоф. Именно он распространил в Дрездене «вирус» дадаизма вместе с журналами и манифестами. Шультхоф заявил об основании в Дрездене дада-университета («Дадаудра») с четырьмя факультетами: дадасофии, дадацины, дадапруденции, дадалогии¹⁵. В качестве финала своего концертного цикла он планировал организовать дада-вечер с целью «привнести в искусство органическое и неорганическое» [7, 37], то есть «связать друг с другом жизнь, грязь и духовное» [13, 9]. Но главное — сам выступил с манифестом в духе дадаизма, подкрепленным целым рядом композиций.

Неопубликованная при жизни статья «Революция и музыка» («Revolution und Musik») — наиболее близкий дадаизму текст Шультхофа, который стал первым ответом на берлинские впечатления. Теперь его идеалом были уже не Шёнберг, не Скрябин, но

¹³ Три оркестровых пьесы ор. 6 так и не были исполнены в Дрездене.

¹⁴ Дадаизму посвящена обширная литература, в том числе и на русском языке, см.: [2; 4]. Контакты Шультхофа с деятелями дадизма подробнее всего описаны в исследовании Ж. Гёргена [13].

¹⁵ Об этом в недатированном письме Шультхофа Гросу см.: [13, 32].

совсем другая музыка — та, что обладает «ритмическим скелетом», воздействует «силой привлекательного бьющего ритма», доставляет «телесное удовольствие», приводит в экстаз. Шюльхоф стал утверждать, что «музыка отстала» от других видов искусства, которые уже освоили «материализм и реализм» и что прообраз новой музыки следует искать в модной музыке даже самого «банального сорта: уан-степ, фокстрот, танго, джаз» [10, 12-14].

Окончание Первой мировой войны стало точкой отсчета для своеобразной джазовой эпидемии в Европе. Мало кто из профессиональных композиторов — включая и нововенцев — устоял против обаяния негритянской музыки (или того, что распространялось под этим названием). Но если большинство следовало по пути ее приспособления к нормам и правилам академической музыки (так, например, звучит она у Стравинского, Кшенека), то Шюльхоф, наоборот, рассматривал ее как средство преодоления принудительно навязанных эстетических догм европейской традиции. Раскрепощение телесности, более того, ничем не сдерживаемая, агрессивная сексуальность джазовой музыки, которая пришла на смену сублимированной эротике музыки эпохи модерна, — все это стало для композитора, как и для многих его современников, реакцией на ограничения и запреты военной эпохи. «У меня неслыханная страсть к экстравагантным танцам — пишет он Бергу, — и были времена, когда я ночь за ночью танцевал с барными дамами <...> это дает мне феноменальный творческий импульс, поскольку в своем сознании я неслыханно земной, почти животный»¹⁶.

Одно за другим возникают танцевальные сочинения Шюльхофа. Наиболее известны основанный на модных танцах фортепианный цикл «Пять зарисовок»¹⁷, своеобразным исключением из которых является третья пьеса, носящая красноречивое название «In futurum» (лат. «В будущем») и состоящая из пауз, а также ненотных символов (Иллюстрация 2).

Задолго до Кейджа и без какого-либо влияния философии дзен Шюльхоф создает манифест «ничто», превращенного в «нечто». Если Кейдж отказывается от нотного текста вообще, то Шюльхоф выстраивает его исключительно из пауз разной длины. Это беззвучный, абсолютный ритм, структурированное время, снабженное издевательской ремаркой на итальянском языке: «tutto il canzone con espressione e sentimenro ad libitum» («вся песня свободно с выражением и чувством»), а также некоторыми иными любопытными деталями: «маршалскими паузами» (вероятно, они должны быть больше, чем генеральные) и знаками, которые в наше время можно было бы назвать «смайликами» (Шюльхоф, по-видимому, был тем, кто впервые использовал подобные знаки в музыкальном тексте).

Еще одно нововведение, обсуждаемое в переписке с Бергом, — идея своего рода «музыкальной прозы». Шюльхоф отказывается от обозначений тактов — это тоже некий бунт против условностей. «Мы говорим <...> не ямбами, гекзаметрами и т. д., но в прозе, и можем выразить в ней больше, чем думаем сами — по-моему, музыку можно писать так же», — признается Шюльхоф [7, 67], и Берг согласен с ним: «Тактовая черта для нас уже давно не существует, чтобы наложить оковы на мелодику и фразировку <...> это не принадлежность формы или архитектоники, но в музыке для более чем одного инструмента необходимое средство понимания» [7, 69]. Пример музыкальной прозы — нотная запись еще одного дадаистского сочинения, гротескного цикла для контрафагота соло «Басовый соловей» («Вaßnachtigal», 1922). Вторая часть, «Perpetuum mobile» (лат. «Вечный двигатель»), представляет собой последовательность шестнадцатых, объединенных в общую группу, протяженностью в целую страницу (Иллюстрация 3)!

¹⁶ Письмо от 12 февраля 1921 года: [7, 67].

¹⁷ Fünf Pittoresken für Klavier, Werk 31 (WV 51).

III. In futurum.

Zeitmaß-zeitlos.

tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!

Иллюстрация 2. Э. Шультхоф. «In Futurum» из цикла «Пять зарисовок для фортепиано» (1919).

II Perpetuum mobile

Allegro
sempre stacc.

mf

brillante *secco*

Иллюстрация 3. Эрвин Шульхоф. «Perpetuum mobile» из цикла «Басовый соловей» для фагота соло (1922).

Кульминацией дадаистского творчества Шульхофа стали композиции в духе инструментального театра, которые предвосхищают известные постмодернистские опыты. Они были созданы непосредственно после знакомства с дадаистами, то есть в конце 1919 – начале 1920 годов, и обозначены автором как «Opus extra» («особый опус»). Одна из них, «Sonata erotica», написана для женского голоса и откровенно воспроизводит звуки, издаваемые во время полового акта. Другая, на которой мы остановимся подробнее, носит название «Symphonia germanica» и снабжена подзаголовком: «Для использования

всех частей тела и обновления дрезденской музыкальной жизни! И на радость сочувствующим рецензентам!»¹⁸

«Symphonia germanica» — пародия на немецкий национализм, который не был вытравлен и после поражения Германии в Первой мировой войне. Убежденный пацифист, Шультхоф крайне болезненно реагировал на любые проявления милитаризма и шовинизма и готов был в ярости перечеркнуть и все немецкое культурное наследие. В среде дадаистов он нашел сочувствующих. Идеалом его был Джордж Грос¹⁹, который дезертировал в дни призыва и, чудом избежав казни, был помещен в психиатрическую клинику. В своих картинах (Иллюстрация 4) Грос пародировал офицерство эпохи Вильгельма, кроме того, любил расхаживать по улицам в генеральской форме с картонным крестом на груди, оскорбляя встреченных офицеров (см.: [8, 100-101]).



Иллюстрация 4. Джордж Грос. «Коммунисты падают — акции поднимаются» (1919).

«Symphonia germanica» представляет собой своеобразную партитуру, предназначенную для одного исполнителя — поющего и играющего на фортепиано. Хотя здесь преобладают традиционные элементы, их сочетание таково, что целое практически неисполнимо.

Краткое вступление, открывающее пьесу, записано вполне обыкновенно — на двух нотных системах. Долбящую квинту *d-a* — своего рода дадаистский клич — сменяет глissандо через всю клавиатуру, исполняемое, однако, согласно авторским указаниям, носом (причем количество добавочных линий в нотах превышает все разумные пределы). Затем присоединяются ноги — правая и левая, которые топчут клавиатуру, как помечено автором, «в сексуальном возбуждении» (Иллюстрация 5).

¹⁸ Автор настоящей статьи благодарит господина Вернера Херберса (Werner Herbers, Амстердам) за любезно предоставленные ноты сочинения.

¹⁹ Джордж Грос (George Grosz; настоящее имя — Георг Эренфрид Гросс, Georg Ehrenfried Groß, 1893–1959) — немецкий живописец, график и карикатурист, близкий экспрессионизму. Ему посвящена *Symphonia germanica* («Dem Maler und Dadaisten George Groß in Herzlichkeit zu eigen!» — «Художнику и дадаисту Джорджу Гросу сердечно»).



Иллюстрация 5. Эрвин Шульхоф. «Symphonia germanica» (1919). Начальный фрагмент рукописи (пояснения автора статьи отмечены красным цветом).

Основной раздел нотирован в виде своеобразной партитуры для всех частей тела. Голова поет пародию на немецкий гимн «Deutschland, Deutschland über alles»²⁰ с сатирически измененным текстом. Далее идут партии остальных частей тела в такой последовательности: левая рука — правая нога — левая нога — правая рука — нос. Руки продолжают по очереди вдальбивать дадаистские квинты, а помещенные между ними ноги играют встречное глиссандо, в результате чего окончательно запутываются и закручиваются волчком. Нос же выделяет глиссандо и трели, завершающиеся громким чиханием (Иллюстрация б).

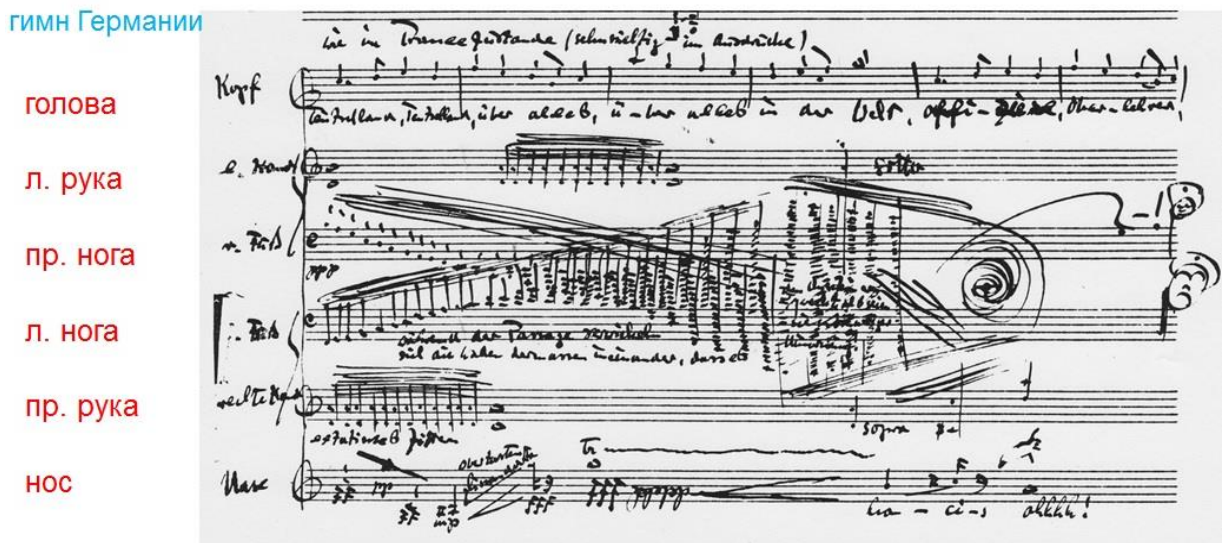


Иллюстрация 6. Эрвин Шульхоф. «Symphonia germanica» (1919). Фрагмент рукописи с цитатой мелодии гимна Германии (цветом отмечена расшифровка обозначения партий).

На следующей странице осуществляется типичный дадаистский коллаж — много позже подобный прием напомним о себе в полистилистике у А. Шнитке. Во всеобщую какофонию добавляются другие цитаты, в том числе интернационального характера: друг за другом проходят «Марсельеза», солдатская песня «У меня был друг» («Ich hatt' einen Kameraden»), переходящая в английский национальный гимн, на который накладывается середина траурного марша Шопена. Оставшиеся части тела — обе ноги и нос —

²⁰ «Германия, Германия превыше всего» (нем.) — Прим. ред.

сопровождает описанное неистовыми глissандо и трелями, при этом левая нога играет трели большим и вторым пальцем. В конце пьесы ноги в очередной раз перекрещиваются и, безусловно, запутываются, а нос, очевидно, оказывается окончательно расквашенным, поскольку завершающая нота в его партии исполняется на шесть форте (Иллюстрация 7).

гимн Германии

марсельеза

гимн Германии

солдатская песня/
английский гимн

траурный марш Шопена

Иллюстрация 7. Эрвин Шульхоф. «Symphonia germanica» (1919). Фрагмент окончания рукописи.

Применение некоторых цитат в «Symphonia germanica», вероятно, имеет французские корни: Дебюсси так же использует отзвуки «Марсельезы» в прелюдии «Фейерверк», а Сати во второй пьесе из цикла «Засушенные эмбрионы» («Эдриофтальма») проводит ту же мелодию Шопена с вводящим в заблуждение комментарием: «Цитата из знаменитой мазурки Шуберта» [8, 104].

Отдельную историю цитирования в XX веке имеет гимн Германии. Виктор Ульман использует его в своей опере-притче «Император Атлантиды», написанной в нацистском концлагере в 1943 году (см.: [12, 167-168], а в 1980 году Хельмут Лахенман прибегает к постмодернистской деконструкции этой темы средствами разработанной им «инструментальной конкретной музыки» в своей известной «Танцевальной сюите с гимном Германии» (см. [1, 296]).

«Symphonia germanica», по-видимому, осталась неисполненной при жизни композитора — впрочем, как и все остальные дадаистские опусы Шульхофа. Попытка реализации столь странной партитуры была предпринята в 1997 году в Берлине Готфридом Эберле [8, 100], впоследствии сочинение было записано голландским ансамблем современной музыки «Ebony Band» — но для иного состава, нежели указано

автором²¹. Композиция может рассматриваться в качестве прообраза будущих сочинений в жанре инструментального театра, а задействование в исполнении всех частей тела напоминает ряд партитур для дирижера — это и сочинения Дитера Шнебеля, и известное «Valetto» Виктора Екимовского.

Несмотря на обоюдную симпатию Шульхофа и дадаистов, а со стороны композитора даже преклонение, их творческие контакты были недолгими. Шульхоф, великолепный концертный пианист, имеющий академическую выучку композитор, был определенно чужим в дадаистских кругах, поскольку музыка в глазах дадаистов была «слишком искусством» (см.: [13, 14]), отчего на дадаистских мероприятиях она никогда не звучала самостоятельно, ей отводилась лишь роль шумового сопровождения. Кроме того, Шульхоф не разделял дадаистское неприятие экспрессионизма — он словно бы сидел меж двух стульев, отдавал должное и тому, и другому. Дольше же всего продлилось его увлечение джазом. Однако и оно в конце концов изжило себя, когда Шульхоф понял, что танцевальная джазовая музыка, которая виделась главным стимулом обновления, быстро превратилась в коммерческое искусство.

При всем обилии творческих связей Шульхоф, в сущности, чувствовал себя одиноким в Европе 1920-х годов. Но и сама Европа стремительно менялась, все больше и больше попадая под власть национал-социалистической идеологии. В этой ситуации он выбрал, как ему казалось, сильнейшее противоядие нацизму — идеологию коммунизма.

Шульхоф никогда не скрывал своей левой ориентации — с социалистами он сблизился еще в годы Первой мировой войны, а в дрезденский период активно вмешивался в политические дебаты и однажды даже угодил в тюрьму. Новую актуальность социалистические идеи приобрели в 1930-е годы, когда Шульхоф обосновался в Праге, поскольку Германия, став на путь фашизма, тогда уже была для него закрыта. Сам он в качестве отправной точки для смены мировоззрения называет 1931 год, когда он безоговорочно порвал со своим прошлым: это расторжение контракта с венским издательством «Universal Edition», кризис в отношениях с первой женой, разрыв с родителями, состоятельными и консервативными буржуазами, которые не разделяли левых взглядов сына и уже давно и не без основания подозревали в нем большевика, наконец, его собственная критика всего того, во что он верил прежде и что он сочинил. Оставаясь сторонником джаза, он более не использует его в своих сочинениях. Вот запись из дневника 1941 года: «сегодня я не пишу ни одной ноты, как раньше, не сочиняю никакой современной музыки по международному шаблону, никаких формалистических забав или звуковых безделиц. Моя музыка <...> свободна от декадентского лиризма и истерических выпадов. Она стала твердой, безжалостной и бескомпромиссной!» [5, 126]

Под влиянием пражских друзей-социалистов Шульхоф знакомится с марксизмом и решает писать музыку на текст «Манифеста коммунистической партии». Это сочинение, посвященное 50-летию со дня смерти Карла Маркса, было предназначено для четырех солистов, двойного смешанного хора, детского хора и духового оркестра²². Шульхоф мыслил исполнение оратории на открытом воздухе, на площади — отсюда выбор состава. Он задумал осуществить идею пространственной музыки [5, 126]: оркестр, разделенный на три состава, каждый со своим дирижером — как в «Группах» Штокхаузена — координируется посредством трех зеркал. Слушатели, по замыслу автора, прогуливаются по площади, поэтому музыка окружает их со всех сторон, причем она сопровождается световыми лучами на темном ночном небе: их предложил использовать последователь Мейерхольда архитектор Зденек Пезанек (Zdeněk Pešánek) (впрочем, идея синестезии

²¹ В исполнении участвует солист и ансамбль ударных, цитируемые темы даны в аудиозаписи. См.: Erwin Schulhoff: Solo and Ensemble Works : [CD]. Vol. 2 / Ebony Band Amsterdam, conductor Werner Herbers. Herwijnen: Channel Classics, 1997. (CCS 9997).

²² Komunistický manifest (1932). Oratorium pro čtyři sólové hlasy, chlapecký sbor, dva smíšené sbory a velký orchestr dechových nástrojů.

волновала Шультхофа еще с дадаистских времен (см.: [5, 127]). Музыка оратории выдержана в абсолютно ином стиле, нежели более ранние опусы композитора. Все сочинение пронизывают лапидарные маршевые ритмы, далекие от джазовой экзотики (Иллюстрация 8).

The image shows a musical score for the first part of Erwin Schulhoff's 'Communist Manifesto' (1932). It consists of two systems of music. The first system includes vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), and a Piano accompaniment. The lyrics are in Czech and German. The score includes dynamic markings like 'p ben ritmico' and 'p'. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment.

System 1:

- S.:** Rok o - sm - a - čty - ři - cá - tý. Chodí svě - tem v ro - ce
Achtzehn - hundertacht - und - vierzig, in Euro - pa, acht - zeh - n
- A.:** Rok o - sm - a - čty - ři - cá - tý. Chodí svě - tem v ro - ce
Achtzehn - hundertacht - und - vierzig, in Euro - pa, acht - zeh - n
- T.:** Cho - dí stra - ši - dlo, chodí svě - tem. Chodí stra - ši - dlo, chodí stra - ši - dlo, chodí
Ein Gespenst geht um in Euro - pa, ein Gespenst geht um, ein Gespenst geht um, ein Ge -
- B.:** Cho - dí stra - ši - dlo, chodí svě - tem. Chodí stra - ši - dlo, chodí stra - ši - dlo, chodí
Ein Gespenst geht um in Euro - pa, ein Gespenst geht um, ein Gespenst geht um, ein Ge -

System 2:

- S.:** čty - ři - cá - tém os - mém, cho - dí zas, chodí
hun - dert - acht - und - vier - zig, das Gespenst, das Ge -
- A.:** čty - ři - cá - tém os - mém, cho - dí zas, chodí
hun - dert - acht - und - vier - zig, das Gespenst, das Ge -
- T.:** stra - ši - dlo, chodí E - vro - pou a svě - tem. Vro - ce
spenst geht um in Eu - ro - pa, in Eu - ro - pa, acht - zeh - n -
- B.:** stra - ši - dlo, chodí E - vro - pou a svě - tem. Vro - ce
spenst geht um in Eu - ro - pa, in Eu - ro - pa, acht - zeh - n -

Иллюстрация 8. Эрвин Шультхоф. «Коммунистический манифест» (1932). Часть I. «Настало время».

С 1931 года Шультхоф вместе с популяризатором четвертитоновой музыки, композитором Алоисом Хабой становится членом чехословацкого «Левого фронта», сотрудничает в рабочем театре. В мае 1933 года он едет в Москву на Интернациональную олимпиаду рабочих театров, дает концерты в Москве, Ленинграде и Харькове. О поездке в Россию сведений немного: в начале немецкой оккупации Чехии Шультхоф уничтожил свой дневник [5, 129]. Известно, что он принимал участие в заседаниях, осматривал город, фотографировал. И горячо принял популярную в советском искусстве теорию соцреализма, адептом которой отныне становится. Будучи в СССР, он хлопотал о судьбе своего детища — «Коммунистического манифеста». Шультхоф представил свое сочинение в Союз композиторов, но оно не вызвало интереса. Дальнейшая судьба этого опуса,

созданного за несколько лет до «Кантаты к двадцатилетию Октября» С. Прокофьева, складывалась непросто — при жизни Шульхофа он не был исполнен.

Когда в 1939 году чешское государство исчезло с лица земли, Шульхоф задумался об эмиграции в Европу или США. Но подписание Сталиным и Гитлером пакта о ненападении оставило ему лишь один путь отступления из гитлеровской Европы — в Советскую Россию. 26 апреля 1941 года он получает советское гражданство, 13 июня — выездные визы для всей семьи. Ему не хватило буквально нескольких дней, чтобы покинуть Чехию. 22 июня он был арестован как советский гражданин, в декабре в числе чешских, польских и немецких евреев депортирован в крепость Вюльцбург в Баварии. Последним его сочинением стала Восьмая, «Героическая» симфония, которая призывала к борьбе под знаменем Маркса, Ленина и Сталина. Оно осталось неоконченным — 28 августа 1942 года автор умер от туберкулеза.

Мы не знаем, какая участь была бы уготована Шульхофу в СССР, куда он переправил все самые ценные свои партитуры и среди них «Коммунистический манифест». На долгие годы след оратории потерялся. Когда по окончании Второй мировой войны в Праге задумали исполнение, отыскался лишь клавишник, который был оркестрован заново для симфонического оркестра — вопреки авторскому замыслу. В таком виде в 1962 году и состоялась пражская премьера сочинения. Оригинальная партитура вернулась в Чехословакию уже после премьеры — благодаря содействию Д. Шостаковича [5, 124].

Творческий путь Шульхофа отмечен неизменным стремлением плыть против течения. Он говорил, что «никогда не играл для современников и не писал для них, но *всегда против них!!!*» (цит. по: [11, 152]). Пройдя через экспрессионистские и дадаистские искушения молодости, джазовые соблазны, он обращается к традиции и добровольно заключает себя в тиски соцреалистической доктрины. Восстав против канона, он сам же и подчиняется ему — во имя Революции. Столь неожиданный поворот не означал предательства идеалов молодости. Изменилась лишь форма, но не существо бунта. В ситуации нацистского «Götterdämmerung»²³ коммунизм многим виделся реальной оппозицией, действенной силой протеста, что, возможно, оказалось иллюзией. К коммунистическим идеям тем или иным путем приходят любимый ученик Шёнберга Ханс Эйслер, театральный режиссер Эрвин Пискатор, наконец, еще один чешский авангардист Алоис Хаба. Однако было бы неверным полагать, что логика развития искусства определяется исключительно сменой режимов и их идеологий. Есть и внутренние закономерности, обуславливающее движение маятника истории искусств в ту или иную сторону. Судить о них трудно, но, тем не менее, необходимо — без этого невозможно выявить смысл музыкальных революций.

²³ «Закат богов» (нем.); слово, отсылающее к названию оперы Вагнера «Гибель богов», в данном случае использовано в ироничном ключе. — *Прим. ред.*

Литература

1. *Акопян Л.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 856 с.
2. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. Тексты, иллюстрации, документы / Отв. ред. К. Шуман. М.: Республика, 2002. 558 с.
3. *Калужский М.* Репрессированная музыка. М.: Классика-XXI, 2007. 54 с.
4. *Седельник В. Д.* Дадаизм и дадаисты / Учреждение Российской академии наук, Институт мировой литературы имени В. М. Горького РАН. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2010. 551 с.
5. *Bek J., Chadraba R., Schröder-Nauenburg B.* Erwin Schulhoff: Leben und Werk. Hamburg: von Bockel, 1994. 268 S. (Verdrängte Musik, Bd. 8).
6. *Berghius H.* Das Lachen Dadas: die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Gießen: Anabas-Verlag, 1989. 426 S. (Werkbund-Archiv, 1980; 19).
7. *Bösch K., Vojtech I.* Der Briefwechsel zwischen Erwin Schulhoff und Alban Berg // Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. 1993. № 4. S. 27–78.
8. *Eberle G.* Der Vielsprachige: Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik / Musica Reanimata. Saarbrücken: Pfau-Verlag, 2010. 214 S. (Verdrängte Musik, Bd. 20).
9. Erwin Schulhoff: die Referate des Kolloquiums in Köln am 7. Oktober 1992, veranstaltet von der Kölner Gesellschaft für Neue Musik und Musica Reanimata / Hrsg. von G. Eberle; Kölner Gesellschaft für Neue Musik. Hamburg: von Bockel, 1993. 125 S. (Verdrängte Musik, Bd. 5).
10. Erwin Schulhoff. Schriften / Hrsg. von T. Widmaier. Hamburg: von Bockel, 1994. 137 S. (Verdrängte Musik, Bd. 7).
11. *John E.* Musikbolschewismus: Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1994. 437 S. (Metzler Musik).
12. *Krause A.* Kritischer Bericht // Ullmann V. Der Kaiser von Atlantis oder die Tod-Verweigerung : Spiel in einem Akt von Peter Kien ; op. 49, (1943/44) = The emperor of Atlantis or Death's refusal / V. Ullmann [Komponist]; P. Kein [Librettist]; ed. by H. Brauel; Engl. trans. by S. Lyndon; pref. and critical notes by A. Krause. London, Mainz, Madrid, New York, Paris, Prague, Tokyo, Toronto, Zürich: Ernst Eulenburg Ltd., 2015. S. 161-181.
13. Oberstdada Colonel Schulhoff von Dadanola: Poesien, Texte und Briefe des Dadakomponisten Erwin Schulhoff (1894-1942) / Hrsg. von J. Goergen. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen, 2001. 83 S. (Vergessene Autoren der Moderne, 74).
14. *Vojtech I.* Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg: Unbekannte Briefe an Erwin Schulhoff // Miscellanea musicologica. 1965. T. XVIII. S. 31–80.
15. "Zum Einschlafen gibt's genügend Musiken": die Referate des Erwin-Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf im März 1994 / Hrsg. von T. Widmaier. Hamburg: von Bockel, 1996. 139 S. (Verdrängte Musik, Bd. 11).