

Александр Черепнин и музыкальный Тифлис

Мара Киракосова.

Тбилисская Государственная консерватория

Кандидат искусствоведения

Старший научный сотрудник кафедры истории музыки.

Аннотация:

Статья посвящена тифлисскому периоду биографии выдающегося композитора XX века, блистательного представителя Серебряного века в истории русской культуры Александра Николаевича Черепнина. В грузинской столице отец и сын Черепнины оказались в результате эмиграции и провели здесь три года, совпавшие с эпохой Независимой Республики. Став студентом консерватории по классу фортепиано и композиции, юный Черепнин активно сотрудничал в русской прессе как музыкальный критик. Его талантливые публикации, открывающие современному читателю затерянные в политическом безвременье пласты культурной жизни, представляют ценное пособие для будущих музыковедов и культурологов.

Ключевые слова: Черепнин, Тифлис, музыкальная критика, концертная жизнь

Александр Черепнин остался в памяти своих тифлисских современников как «синеокий королевич», «златокудрый принц». Такими эпитетами награждали его восторженные почитательницы – курсистки, старшеклассницы из первой женской гимназии, студентки консерватории. В дни его клавирабендов угол Грибоедовской и Крузенштернской обрамлялся живой стеной из тех, кто, не сумев проникнуть в Малый зал, утешался возможностью лицезреть своего кумира хотя бы после концерта. И это продолжалось в течении трех лет пребывания в городе, который, оказавшись первым этапом вынужденной эмиграции Черепниных, прочно вписался в их семейную хронику. Новая встреча с Тбилиси состоялась лишь в 1967 году, когда маститый, признанный на всех континентах композитор, посетив Советский Союз, дал здесь авторский концерт, который был обставлен чрезвычайно скромно и прошел почти незаметно: негласная политика отторжения от общественной памяти культурных ценностей эпохи «меньшевиков» все еще имела силу. Александра Черепнина вернула русской культуре Л.Корабельникова, показав в своей книге «Александр Черепнин: долгое странствие.» - первой монографии, изданной на его родине – все значение этого выдающегося представителя эпохи Серебряного века. Во второй главе этой «документальной биографии» - «На холмах Грузии» - вступающий в свое третье десятилетие Александр Черепнин представлен на фоне музыкального Тифлиса, где его неумное дарование незамедлительно развернулось во всем блеска своих граней, где многоопытный и утонченный журналист В.А.Ананов безошибочно распознал масштабы его будущего и печатным словом возвестил об этом. Сюрпризом для историков музыкальной культуры явилось открытие Л.Корабельниковой А.Ч. как деятельного критика тифлисских периодических изданий. Не довольствуясь материалами, сохранившимися в Базельском архиве, Л.Корабельникова поручила автору этих строк продолжить свои розыски в тифлисской периодике. К сожалению, перед выходом книги в нашем распоряжении оказалась лишь газета «Борьба», чудом уцелевший в библиотеке исторического музея единственный экземпляр «Закавказского слова», где была напечатана первая статья В.С.

Ананова об А.Ч., а также несколько номеров «Кавказского слова» с рядом интересных сообщений. Но уже на этом уровне в отражении критики начал высвечивать малоизвестный, затерявшийся в политическом безвремении пласт культурной жизни, который необходимо реабилитировать, восполнив таким образом существенный пробел в культурологии 1918 – 1921 годов. Это стало возможным после возобновления доступа в библиотеку бывшего Института философии, где издания периода Независимой республики Грузия сохранились в наиболее удовлетворительном, хотя и неполном составе. С публикаций А.Черепнина мы намерены начать изучение музыкальной публицистики этих лет, которую направляли неустанная бдительность в отстаивании уровня художественной жизни, стремление предотвратить угрозу его колебаний, беспощадность в разоблачении виновников негативных явлений в культуре, нелицеприятность оценки, игнорирующей признанные авторитеты.

А.Ч. был известен читателям тифлисской прессы не только своими печатными выступлениями, но также по монографическим очеркам В.Ананова (к тем, которые приводятся в книге Корабельниковой, добавляется статья в газете «Слово» от 19 ноября 1919 года) и рецензии Ф.А.Гартмана в газете «Новый день» от 26 мая 1919 года. Творческий портрет возникает из впечатлений от двух клавирабендов – авторского вечера, где прозвучали две сонаты (одна из них № 12) и «Примитивы» - других произведений Гартман не называет – и концерта со смешенной программой (Рубинштейн, Прокофьев, Метнер; из оригинальных опусов – Поэма *Es dur*, Танец, *Andante maestoso* из Пятнадцатой сонаты, Ноктюрн *g moll*, о котором поведал В.Ананов.

В статье Гартмана определились черты композиторского стиля А.Ч., в очерке Ананова как композиторского, так и пианистического. В центре внимания обоих авторов жизнерадостность творчества этого неординарного музыканта, оптимизм его мироощущения. «Слово» рекомендует его как «большой, радостный талант», Гартман покидает зал, преисполненный впечатлений о юношеском пыле, дерзкой отваге, молодом задоре. «Быть может, он и в зрелые годы сумеет сохранить молодость творчества, молодость душевного восприятия – качества, всегда сопутствующие высокоодаренным натурам». Однако, если для Гартмана Саша Черепнин «милый юноша, еще не надевший тогу солидного композитора, Ананов, не скупясь на эпитеты, решительно заявляет о большом таланте, разрывающем границы школ и открывающем свои пределы, идущем большими шагами и по большому пути. «... какие безбрежные перспективы открыты этому ... титаническому размаху, вулканическому темпераменту, сатанинскому характеру! – захлебывается от восхищения критик.- Для этого ошеломляющего по смелости размаха ... каким должно быть стихийное ... чутье своего огромного дарования. Как рассматривать Александра Черепнина в рамках концерта и газетного отчета ... все в нем слишком стремительно, чтобы заключиться в моменте ... Это еще львенок, но все в нем львиное ...».

Ф.А.Гартман, ставший по прибытии в Тифлис педагогом А.Ч. по полифонии, отзывается о свежести гармонического языка, высокой технике письма и таком владении формой, когда авторские открытия вступают в органичный союз с традиционными приемами, не затушевывая при этом исторически сложившиеся приметы жанра. Надо сказать, что эти качества подметил В.А.Ананов уже в рецензии на первый авторский клавирабенд А.Ч., состоявшийся мая 1919 года. «... искания нового не сочетаются у него с огульным сокрушением старого ... Новое вступает в систему со старым ... познает себя в гармоничном развитии все тех же вечных начал». Одновременно Гартман ставит своему подопечному на вид известную риторичность, не всегда оправданную увлеченность виртуозными пассажами, а также «некоторый недостаток полифонического изложения». Неубедительным кажется рецензенту название «Примитивы», которое автор предпослал своему фортепианному циклу («для «примитивов» они, быть может, слишком сложны); составляющие цикл короткие миниатюры он воспринимает как «законченные музыкальные стихотворения».

Рецензия Ф.Гартмана затрагивает главным образом черты стиля, Ананов же вводит читателя в эмоциональную ауру композиций А.Ч. Свойственный его музыке обширный

диапазон эмоциональных состояний критик сводит к двум полюсам; это «пафос, демонизм, бурная кипучесть» и «нежная лирика, спокойная возвышенность чувства». Образец сочетания этих противоположностей прозвучавшая в исполнении автора поэма *Es dur*, где «мелодии болезненного оттенка перемежаются с бурной чертовщиной; истоки последней соотносятся с творчеством Листа, «Мефисто – вальсом», к исполнительским традициям которого и восходит пианизм А.Ч. Сатанинские взлеты автор статьи различает и в «Танце», подлинном «танце на Брокене». Этому противопоставляется «спокойное,

++возвышенное по чувствам, пианистически задуманное чрезвычайно оригинально» *Andante maestoso* из Пятнадцатой сонаты и *Ноктюрн cis moll* «глубоко лирический, отражающий скрябинскую умиротворенную смятенность.

Публикации В.С.Ананова единственный источник представления об исполнительском мастерстве А.Ч., свидетельство проникновенной музыкальности, совершенства технического аппарата, утонченной нюансировки, звукописной выразительности игры, богатства тембровой палитры. «... рояль для него ... неисчерпаемый источник красок и оттенков. То оркестральный гром, то исступление, то нежный лиризм и прозрачный звон, как, например, в изящной, точеной прелюдии *C dur* Прокофьева, написанной для арфы и дающей под пальцами Черепнина иллюзии серебристого перебора верхнего регистра». Вышесказанное подтверждает эмпирическую выверенность позиций А.Ч. - публициста, обоснованность известной категоричности его требований личным опытом исполнителя.

Заметки о концертной жизни в грузинской столице.

На поприще рецензента А.Ч. вступил со статьей «Первый квартетный вечер Грузинского музыкального общества» [1].

Квартетные собрания в составе местных сил не пользовались популярностью в Тифлисе и зачастую проходили при пустых аудиториях. К тому же нестабильность состава участников препятствовала регулярному проведению концертов и, соответственно, приобщению массового слушателя к непопулярному жанру. В то же время, концерты гастролирующих ансамблей охотно посещались – выступления Петербургского квартета герцога Мекленбургского, например, обычно проходившие в самом большом помещении – здании оперного театра, всегда сопровождалась аншлагами.

Название этой статьи за подписью «Платон Воланчал» свидетельствует о начале работы Грузинского музыкального общества, возникшего в результате реорганизации Грузинского филармонического общества. Стиль заметки с акцентом на образной содержательности программы, по-видимому, определился в соответствии с программой нового общества, поставившего во главу угла просветительские задачи. Так, в первой части ре-минорного квартета Шуберта внимание читателя направлено на «трагический и фатальный отпечаток», которым отмечена эта музыка – художественный результат предчувствия композитором близкой кончины. В его сонатном *Allegro* «так и слышится какой-то рок и прорицание», что усиливается впечатлением от последующей части.

В своих первых публикациях А.Ч. еще далек от выстраивания перед читателем целостной концепции исполняемых произведений - характеристика скерцо и финала квартета Шуберта ограничивается беглым сравнением с предыдущими частями, по сравнению с которыми «они носят более жизнерадостный характер».

Разбирая Квинтет Шумана, начинающий критик отзывается о дисбалансе функций непомерно развитой фортепианной партии и низведенного до аккомпанемента струнного квартета; время покажет, что наблюдения над чистотой жанра неотъемлемый элемент критической методологии А.Ч.

Рассуждая о музыке ми-минорного квартета Бетховена *op.59*, одного из трех квартетов, заказанных графом Разумовским и посвященных ему, А.Ч. указывает на несогласованность Трио, где цитируется русская подблюдная песня «Слава», с крайними частями «прелестного» и «задорного» скерцо. «Бетховен, по-видимому, не схватил ее (песни «Слава». – М.К.)

истинного характера, и то, что он сделал, мало гармонирует с теми представлениями, которые мы имеем об этой теме. Зато финал со своею стремительностью и величию снова являет всю силу и величие Бетховенского гения».

Особую привлекательность заключают для автора статьи членящие музыку первой части «творческие паузы», в чем можно усмотреть связь с возрастающей среди композиторов первой половины XX века интересом к выразительности пауз, тенденцией к новой интерпретации перерывов в звучании, что впоследствии находит теоретическое обоснование в труде Джона Кейджа «Молчание» (1961).

Новый квартет Грузинского музыкального общества в составе Фишберга, Бельского, Меламеда, Бендицкого публича «принимала горячо» и зал был почти что полон. «... нельзя не удивляться, - комментирует рецензент, - как такой молодой квартет уже с первого же своего дебюта достиг таких хороших результатов. В исполнении проглядывает внимательное отношение к деталям, стремление овладеть стилем, и будем надеяться, что эти чувства будут вести их все дальше и дальше в «бесконечном пути к совершенству».

Публикации А.Ч. сохранили сведения и о других камерных ансамблях, в основном в составе преподавателей Тбилисской консерватории – трио, дуэтах. В заметке «Вечер художественного ансамбля» [2] говорится о той ответственности, которую возлагает на исполнителей участие в камерных ансамблях, требующее «и высшего напряжения индивидуальных творческих сил и ограничения их подчинением общей художественной цели». Необходимые условия достижения высокого исполнительского мастерства – художественная чуткость, духовная близость и взаимопонимание артистов. Приветствуя талантливых дебютантов – А.Зейлигера, Я.Фишберга, В.Левьена – А.Ч. приравнивает новое трио к таким прославленным ансамблям, как квартет герцога Мекленбургского, квартет братьев Кадазезюсов, петербургский квартет им. Глинки. Но и при столь высокой оценке рецензент не может удержаться от критических замечаний – в исполнении Трио Чайковского он находит некоторую небрежность и считает необходимым продолжить работу над этим произведением (в программу концерта также вошли Трио Аренского и Пассакалия Генделя – Хальворсена).

В орбите критического внимания А.Ч. находится также инструментальный дуэт Ф.Гартмана и В.Захарова. В посвященной их дебюту статье с критических позиций рассматриваются и стилевые особенности исполняемых произведений и особенности их интерпретации [3]. На фоне обширной программы выделяются впервые исполняемые в Тифлисе Виолончельная соната Мясковского и Баллада для виолончели и фортепиано Прокофьева, «трактовка которых не всегда казалась основательной». И здесь, как и в своей первой рецензии, А.Ч. выступает в защиту чистоты жанра: непомерная активность фортепиано, считает он, подавляет виолончель, превращая ее в аккомпанирующий инструмент. «Замыслы Прокофьева в большинстве случаев пианистичны, - замечает критик, - и при этом пианистичны специфически»; в исполнении же Гартмана, «прекрасного пианиста, впервые представшего перед тифлисской публикой», стиль Прокофьева временами затушевывается его собственной индивидуальностью, вследствие чего «исполнение не понравилось». И такое категоричное заключение высказывается в адрес педагога и наставника, ближайшего друга семьи, к тому же одного из зачинателей библиографии А.Ч.

Зато прозвучавшая в концерте соната Мясковского оставила самое отрадное впечатление - и от игры Гартмана, «прекрасно и продуманно исполнившего партию фортепиано», и от игры Захарова, выявившей в «продолжение всей сонаты ... ряд счастливых моментов и любовно отделанных деталей». В этой созданной в период обучения в консерватории сонате в качестве примет, предвосхитивших поздний стиль,

выделяются «глубина содержания как результат исканий мятущейся души и характерная двухчастная форма».

Виолончельной балладе отводится особое место. По убеждению критика, в произведениях Прокофьева «нигде не сказалась так ярко противопоставление ... двух начал, которые составляют основу всякого художественного творчества и которые Ницше называет

дионисийским и аполлоническим». В то время, как в главной теме (как известно, она возникла на материале главной партии скрипичной сонаты, сочиненной Прокофьевым в 11-летнем возрасте – М.К.) автору заметки слышится Прокофьев еще времен Первого концерта (на самом деле этот концерт сочинен в 1911-12 г.г., незадолго до Баллады – М.К.), «вторая тема совсем хаотична, и пиццикато виолончели, перемежающееся с отрывочными нотами фортепиано, кажутся какими-то проблесками в тьме бесконечного хаоса». В целом же Баллада рекомендуется как произведение новаторское, так как приметы классического стиля проступают в ней «как-то отдаленно», «лишь формально».

Среди персоналий публицистического наследия А.Ч. видное место принадлежит выпускникам школы Ауэра, основательно утвердившимся в Тифлисе той поры. С пристальным вниманием следит он за выступлениями М.Р.Ледника, в классе которого занималась Иоланта Мириманова, подруга и партнер А.Ч. по камерным ансамблям, а также по спектаклям в Камерном театре, который основала в Тифлисе и стала его руководителем великая русская актриса Е.Т. Жихарева. Сохранились рецензии на два концерта этого скрипача при участии певицы Решимовой; регулярно устраиваемые ими вечера, по отзыву А.Ч., были проникнуты атмосферой «честного служения искусству». В первой рецензии Ледник охарактеризован как один из лучших представителей блестящей школы Ауэра[4]. Достоинства его игры – отчетливость и ясность фразировки, продуманность исполнения и тщательная отделка деталей. Как всегда, строгому контролю подвергается программа – на этот раз из произведений, авторы которых, независимо от художественной значимости их творческого наследия, были исполнителями международного класса (на вечере прозвучали «Сюита» Свиндинга, «Романс» Свендсена, «Колыбельная» Меллартина, «Горский танец» Фримана, «незначительные по музыке» (А.Ч.) вариации Эрнста), что вызывает возражение рецензента: «Хотелось бы увидеть в его исполнении такие вещи, в которых талант его мог бы развернуться во всю ширь». Надо сказать, что такой выбор вполне соответствует исполнительским традициям Ауэра. И.Стравинский вспоминает, что мастерская техника Ауэра, «как это часто бывает у виртуозов ... расходовалась на второразрядную музыку» [5, с.60]. Однако, судя по рецензии, в результате скрупулезного вникания в особенности стиля и характера исполняемой музыки, звучащий материал порой возвышался над композиторским текстом. Так, в стилизованной «под Баха» сюите Свендинга М.Р.Ледник «нашел тот холодный эпический тон, который выделил эту стилизацию и сделал ее более выпуклой и определенной». Критике подвергся и репертуар А.К.Решимовой – из-за отсутствия таких произведений, где ее «незаурядные голосовые данные получили бы настоящее применение». «Русский песенный стиль вовсе не в свойствах артистки» - заявляет 19-летний А.Ч. и рекомендует ввести в программу романсы Аренского и Мясковского.

Совместные выступления Ледника и Решимовой становятся традиционными. При возрастающей симпатии к Решимовой, Ледник все больше расхолаживает А.Ч. Звание профессора, которое с некоторых пор значится на афишах рядом с именем скрипача, становится объектом иронических укалываний; чувствуется, что критик усматривает пагубную зависимость между высоким служебным положением и необратимым снижением исполнительской эмоциональности, «Трудолюбие, знание, добросовестное отношение к исполняемому делают игру его именно профессорской. Профессор Ледник больше, чем артист. Профессорство взяло верх над артистизмом» [6]. Бесцветной и малоинтересной представлена читателю музыка сыгранной под первым номером сонаты Тартини. «Хорошо старое вино, - иронизирует критик, - но не хорош старый лимонад. Века не всегда прибавляют цену». Однако, именно здесь скрипач показал «разнообразие смычка и богатство звучности».

В концерте Глазунова, интерпретаторские традиции которого восходят к школе Ауэра, одобрение рецензента заслуживает лишь звучание финала, оживившее «несколько сухое, но точное» исполнение предшествующих частей; не увлекла его и «скучная» каденция», а пиццикато оставило «странное впечатление». Качества, утраченные Ледником (в первую очередь, артистизм), критик с удовлетворением находит в выступлениях Решимовой.

«Приятный, в особенности на низах, по тембру голос служит проводником искреннего чувства, У артистки есть переживание, и это переживание она может передать публике». При всей критичности рецензента, оба концерта имели большой успех, чему немало способствовали концертмейстеры М.Грикурова (мать Э.Грикурова, будущего дирижера оперных театров и профессора консерватории в Санкт-Петербурге), а также Н.Я.Выготский,

Один из самых обаятельных «героев» музыкальной публицистики А.Ч. профессор Государственной консерватории, солист и ансамблист Я.И.Фишберг. В обзорной статье «Музыкальный сезон» [7] он представлен как «артист с большой художественной индивидуальностью, соединенной с технической зрелостью и отличной школой» (Ауэра. – М.К.). Всегда придирчивый к исполнительскому репертуару, А.Ч. отзывается о «чрезвычайно благородно составленной» программе сольного концерта, где скрипач показал «все прекрасные свойства своего таланта». Однако, его участие в вечере сонат Бетховена вызвало более, чем сдержанное отношение рецензента; артист явно не вписался в рамки эстетического кредо автора статьи, предпосланного ей в качестве преамбулы. «Вечер сонат М.Миримановой и Фишберга» [8] полемическая заметка об эталоне исполнительской игры, открывающем доступ к постижению бетховенского феномена, определяющем право исполнителя на интерпретацию музыки Бетховена. Эталон этот высветился в призме двух поразивших А.Ч. визуальных впечатлений. Первое вызвано скульптурным портретом сидящего на табурете Бетховена – «нагого, всклокоченного, с остановившимся, смотрящим внутри себя взглядом»; второе – величаво-спокойной посмертной маской озаренного вдохновением философа-мыслителя. «Всклокоченный, нагой, возбужденный Бетховен – исполнитель, Бетховен передающий, провозглашающий, зажегшийся сам от себя ... Если так гореть, как возбужден первый исполнитель Бетховена Бетховен, то таким должен быть и всякий артист, зажигающийся и зажигающий Бетховена. Неистовое может быть передано только неистово, величавое только величественно, только тогда оно зажжет, только тогда достигнет души» - заверяет автор статьи.

Ни одна из составляющих программу сонат для скрипки и фортепиано (А dur, op.21; F dur, op.30; Крейцера, «чистое и неоскверненное» Анданте которой сопоставляется с «пасквилем» Л.Толстого) не прозвучала на удовлетворяющем рецензента уровне. В соответствии с его впечатлениями, присущий игре Фишберга «пылкий темперамент не переступает той черты, за которой начинается «белая страсть», «священное исступление».

Звуковым образом «изломанной, идеальной для передачи импрессионистов» Маргариты Миримановой также недоставало художественной убедительности. По словам критика, «нервная сила», «сила владения нервами» подменялась неврозностью исполнения. Заметим, что мнение А.Ч. о природе дарования Маргариты Миримановой близко характеристике, которую почти два года назад дал этой пианистке В.С.Ананов:

«... женственное, мягкое, нежное в ней выражено с непререкаемой определенностью... и в этом ее красота ... в лирических моментах, передаваемых в акварельных тонах мягкого тупе – лучшие моменты Миримановой» [9].

Незадолго до отъезда Черепнинных из Грузии состоялся один из самых удачных концертов Фишберга. Сообщая о «содержательной и интересной программе», А.Ч. не удерживается от язвительных замечаний о музыке Венгерского концерта Иоахима, который «настолько неинтересен и бессодержателен по музыке, что его не спасало даже хорошее исполнение», или «отнюдь не ценной «Пляске ведьм» Паганини, которая слушается лишь вследствие обилия технических приемов»[10]. Наибольшего одобрения удостоилось исполнение музыки старых французских мастеров; прозвучавшие сочинения представлены читателю как «модернизированный классицизм» (имеются в виду переложения Крейсера и Бурмейстера). Критик отзывается о задушевности исполнения «Ригодона» Рамо, пряности звучания «Сарабанды» Куперена, богатстве нюансировки и выразительной игре светотеней в «Охоте» Шартье, благородстве звучания примкнувшей к этому ряду арии Перголезе. Техническая виртуозность и темперамент скрипача выплеснулись в «Пляске ведьм» Паганини и Венгерском концерте Иоахима.

Французская культура, при всей разносторонности художественных интересов А.Ч., всегда была для него предметом благоговейного восторга. Присущая французскому народу «изысканность, утонченность чувства при необычайно остром уме, его благородстве» выдвигаются как устойчивые приметы от творчества Люлли до «представителей молодой французской музыки». «Меняются формы, но сущность остается одна и та же, - утверждает критик. – И правда: от утонченности «Le Rappel des Oiseau» Рамо вовсе не так далеко до импрессионизма «Баллады» Дебюсси» [11]. Поэтому вопрос соотношения программы с исполнительской индивидуальностью для критика в данном случае особенно трепетный. Так в выступлении солистки Государственного оперного театра О.Кепиновой он находит немало светлых моментов в связи с трактовкой старинной музыки. К бесспорной удаче относит критик исполнение французских народных песен в обработке Векерлена, однако считает ошибкой певицы обращение к современным авторам – не потому, что предъявляемые их музыкой требования «не отвечают данным ее симпатичного голоса», а потому, что она «не прониклась настроениями французов».

Самое отрадное впечатление рецензент выносит из выступления А.С.Воль-Левицкой (сопрано, примадонна оперы) с сочинениями Форе. «В каждой ноте, в каждом слове артистки чувствовалось, что она здесь у себя дома, что она знает и любит французских композиторов, прониклась французским стилем и в нем нашла себя» [12]. Ее партнер М.Р.Ледник, тогда еще не бывший профессором консерватории, представлен читателю как искусный исполнитель французской музыки; Канцонетту Годара и «изящное, зажигательное» Пиццикато Тома он сыграл «с большой легкостью и прозрачной чистотой».

Участие в концерте Н.Грикуровой, бывшей, как всегда, на высоте мастерства, еще раз подтвердило, что этой пианистке доступен любой репертуар.

«Отличным интерпретатором молодых французов» оказался пианист А.Зейлигер. Категорически отвергая в исполнительском искусстве претензии на псевдоноваторство – манерную изломанность, «рискованную педализацию», А.Ч. в очередной раз отстаивает простоту и естественность, которые он в избытке находит в игре Зейлигера. «... у него ко всему подход интуитивный, он искренен в достижениях, искренен и в ошибках». «Искренние ошибки» критик охотно прощает, остроумно замечая, что, к примеру, Баллада Дебюсси, лучший номер в репертуаре пианиста, «дает сама по себе поприще для рискованных и не всегда отвечающих творческому заданию композитора выдумок, которые прозвучали у Зейлигера мягко и колоритно». Одновременно А.Ч., со свойственной ему скрупулезностью, выискивает в технически безупречной игре эпизодические нарушения темпа, отклонения от ритма, неудовлетворительные нюансы, советуя в дальнейшем с большей продуманностью отнестись к исполнению вальса Дебюсси «La plus que lente». Очевидно, составляющая главное очарование этой пьесы недосказанность, которую «хочется скорее подчеркнуть, чем затушевать», оказалась за пределами исполнительского кругозора.

Имя А.Зейлигера, который впервые упоминается А.Ч. как участник Трио Грузинского музыкального общества, всплывает на одной из последних страниц его тифлисской публицистики в связи с участием в симфоническом концерте под управлением Н.Н.Черепнина, который вызвал скептическое отношение критика. Нонсенсом программы А.Ч. считает исполнение в течение одного вечера стилистически несовместимых концертов Сен-Санса и Листа. «Разница в технических приемах, разница в духовной сущности требует от пианиста такого широкого кругозора, такой разносторонности технического аппарата, какой найдется не у всякого мирового артиста. Если же этого нет ... либо Лист, либо Сен-Санс» [13].

Эта странное и спорное утверждение скорее всего способ оправдания неудачного выступления, хотя бы частичной реабилитации одного из ведущих тифлисских пианистов. Указывая на известную «элементарность» нюансировки в концерте Сен-Санса, критик находит его исполнение более удовлетворительным по сравнению с концертом Листа, где «все было сыграно, но мало что передано». «Для постижения духовной мощи»

этого опуса пианисту не доставало и темперамента, и «нервного напряжения», и «чисто физической силы» в соответствии с требованиями звучности.

Дирижировал концертом Н.Н.Черепнин. Статья А.Ч. выразительно дополняет информацию прессы о работе его отца с тифлисскими оркестрами. По каким только направлениям не растекалась неумная энергия этого артиста в бытность директором Тифлисской консерватории! Отзываясь на участие Николая Николаевича в первом спектакле открывшейся оперной студии, газета «Борьба» писала: «Пожелаем только, чтобы его пребывание в Тифлисе не было кратковременным». Но прислушаемся к впечатлениям критиков от его выступлений за дирижерским пультом. По инициативе Николая Николаевича в оперном театре были восстановлены «Снегурочка» и «Царская невеста».

«... хочется с большой благодарностью отозваться о Н.Н.Черепнине, немало поработавшем над воскрешением творений великого поэта-музыканта» - сказано в газетном сообщении о предстоящих премьерах. Однако, из рецензии С.Чемоданова на премьерный спектакль «Снегурочки» выясняется, что «все носило налет какой-то вялости и скуки ... оркестр не сумел дать и доли той красочности, которой так богаты оперы Римского-Корсакова. Быть может, отчасти виною тому сам г.Черепнин, работающий, видимо, больше со сценой, чем с оркестром. Кроме того, ему трудно, в силу особенностей его темперамента, захватить оркестр, выжать из него все музыкальные соки». В этом, по существу, негативном высказывании, выделяется наблюдение «работающий больше со сценой», спонтанно указывающее на качество, присущее немногим дирижерам. Вспомним, каким открытием был для Рахманинова тот контакт со сценой, который он обнаружил накануне дебюта в театре Мамонтова, слушая, как репетировал Эспозито «Жизнь за царя».

В газете «Борьба» сохранился отзыв В.Цеденбаума на исполнение в празднование юбилея П.И.Чайковского Шестой симфонии под управлением Н.Н.Черепнина, которое «не оставило должного впечатления ... носило какой-то элементарный характер, точно это был не концерт, а репетиция». Выговаривая за нарушение темпов I и III частей, бедность нюансировки (слабый повод для оправдания – малое количество репетиций), рецензент приходит к заключению, что «предыдущий концерт под управлением Столермана показал иные результаты». И в этот согласованный хор критиков вплетается голос молодого А.Ч.

Сравнения, которые проводятся в прессе между Н.Н.Черепниным и С.А.Столерманом, отнюдь не идут в пользу первого. Однако, напомним, какую ношу взвалил на себя Николай Николаевич в Тифлисе. Директор консерватории, руководитель оперной студии, дирижер оперных спектаклей и симфонических концертов, пианист, преподаватель по классу композиции... Проявляя большую ответственность по отношению к педагогическим задачам, Николай Николаевич, по словам А.А.Мелик-Папаева (сына знаменитого дирижера, который в течение короткого времени обучался в Тбилисской консерватории) обладал редким даром предвидения потенциальных возможностей и будущего своих учеников [14,с.19]. В условиях тяжелого экономического и неумолимо надвигающегося политического кризиса он устраивает авторские концерты, собирающие полный зал. А поставленные им «Тангейзер» и «Дон Жуан», дирижирование «Абесаломом и Этери» принадлежат к самым прекрасным страницам истории Тбилисского оперного театра.

Реплика Черепнина-сына в напечатанной за подписью Es в «Русской думе» статье «Музыкальный сезон», которая воспринимается как ответ на бестактную, хотя, судя по всему, и справедливую критику Цеденбаума, содержит попытку оправдать маститого дирижера. «Трактовка Черепниным Чайковского, - пишет он, - может быть оспариваема, но о ней не всегда можно было иметь правильное представление ввиду того, что те требования, которые предъявлял дирижер оркестру, переутомленному ежедневной театральной работой (в то время симфонические концерты проводились силами артистов оперного оркестра. – М.К.) и оттого утерявшему необходимую для хорошего концертного состава чуткость и восприимчивость, были ему не под силу» [7; заметим, что С.Столерман приступил к дирижированию оперным оркестром почти за год до приезда Н.Черепнина]. Однако спустя два с половиной года А.Ч. резко осуждает отца за выступление в концерте с Зейлигером:

«Вяло, иногда даже невнимательно были исполнены оркестром под управлением Н.Н.Черепнина грациозная, стройная Вторая симфония Сен-Санса и симфоническая поэма «Тассо»[13].

В публикациях на выступления гастролеров нет той нетерпимости к малейшим просчетам, которая проявляется по отношению к музыкантам, связавшим свою деятельность с грузинской культурой; быть может, критик видел в миссии последних особую ответственность? Так, в начале рецензии на концерт пианистки М.В.Сафоновой и певицы Юлии Мэри (артистический псевдоним Ю.Чикваидзе), он деликатно предупреждает, что некоторая односторонность программы мешает полноценному представлению об этих дебютантках[15]. Однако, по мере углубления в анализ исполнения, видимая сдержанность сменяется остро полемической интонацией.

Хорошая выучка, мягкое туше, музыкальность и осмысленность игры Сафоновой оказались недостаточными для того, чтобы вызвать благосклонность критика. Главный упрек – отсутствие той божественной искры, которая должна была оживить игру пианистки. «В исполнении классиков эту искру мог бы заменить стиль, но и стиля не было». Рецензент убежден, что программа концерта не в характере пианизма Сафоновой – «сочинения Баха, Моцарта, Скарлатти исполнялись одинаковым звуком, одинаковым туше, одинаковыми приемами». «Но разве можно играть стариков одинаково только потому, что их от нас отделяет более полутора столетий, и разве разница дарований ... стушевывается во времени?» - иронизирует критик. Такая нелюбовность проистекает из уверенности в положительном результате критики, говоря словами Некрасова, в том, что «в добрую почву попало зерно» - лишь в таких случаях Черепнин высказывается по большому счету. Допуская мысль, что первое впечатление может быть обманчивым, он желает послушать пианистку «в более разносторонней и обширной программе».

Сказанное подтверждается тем, что впечатления от выступления Юлии Мэри уместились в одном предложении с информацией о природных данных, профессиональных навыках, качестве исполнения. «... у нее небольшой, ясного тембра голос; в несколько однообразной передаче программы нельзя не отметить злоупотребление оттенков пиано, пианиссимо».

Из области хореографии. О претворении принципов системы Дельсарта и Жак-Далькроза в частных учебных заведениях Тифлиса. Студия декламации, ритма и пластики Србуи Лисициан и Школа эвритмики Жанны Матиньон – Зальцман.

В поле критического зрения А.Ч. попадают самые разнообразные явления художественной жизни Тифлиса. Критерии прекрасного, которые определяют не только уровень художественных явлений, но также этику повседневной жизни – искренность и непосредственность. С таких позиций дается оценка выступления учащихся частной Студии декламации, ритма и пластики. Это одно из первых подобного рода учреждений на территории бывшей Российской империи. Распространение эвритмического учения, пламенным пропагандистом которого был директор Петербургских императорских театров князь С.М.Волконский, автор работ по вопросам теорий Дельсарта и Жак-Далькроза, ознаменовалось учреждением в 1912 году в Петербурге курсов ритмической гимнастики; открытие в Москве и Петрограде Институтов ритма относится уже к 20-м годам, в то время как тифлисская студия, преобразованная в дальнейшем в Институт ритма и пластики, была создана в 1917 году.

Основатель Студии декламации, ритма и пластики в Тифлисе – г-жа Србуи Лисициан, в лице которой сочетались чтец-декламатор (в 1917 году она окончила Студию выразительного слова под руководством О.Е.Озаровской; основное же образование получила на высших курсах им.Герье), балетовед, режиссер-балетмейстер, ученый историк и этнограф, впоследствии – доктор исторических наук. Произнесенное ею на вечере вступительное слово, судя по рецензии, было связано с разъяснением положений научной теории

основоположника эвритмического учения Дельсарта. Исходя из названия студии, а также той роли, которая в течение вечера отводилась декламации, следует заключить, что во главе процесса обучения стояла задача приложения приемов системы Дельсарта к художественному слову, воспитания средствами эвритмики мастеров художественного чтения. Высокий результат такого синтеза продемонстрировала сама Србуи Лисициан. Ее декламация в сочетании с пластическими движениями стала «предметом самых восторженных оваций как со стороны переполнившей зал публики, так и своих учениц» [16]

Рецензия подводит к выводу о том, что налаженная в студии система обучения способствовала максимальному раскрытию природных способностей учащихся, активизации творческой инициативы, раскрепощению фантазии. «Ученики не повторяют заученные па, - делится своими впечатлениями рецензент, - а творят, или просто отдаются во власть того или иного настроения, их жесты искренни и непосредственны». (Разрядка моя. – М.К.).

Публицистика А.Ч. сохранила свидетельство о существовавшей в Тифлисе в течение двух лет Школы эвритмики Жанны Матиньон-Зальцман, показ достижений которой состоялся спустя неделю после вечера Србуи Лисициан [17].

Александр Зальцман и Жанна Матиньон-Зальцман представляли в цепочке художественных связей Тифлиса то звено, через которое осуществлялось сообщение с центром мировой эвритмики. В газетном сообщении о назначении А.Зальцмана главным художником оперного театра упоминается о его сотрудничестве с Жак-Далькрозом в Хеллерау (близ Дрездена), где женевский маэстро основал в 1910 году Школу музыки и ритма. Именно профессиональную оснащенность имеет в виду А.Ч., когда сообщает, что «декоративная и световая часть вечера находились в верных руках Зальцмана».

Должно быть, А.Ч. было хорошо известно отношение к учению Далькроза выдающегося балетмейстера XX века М.М.Фокина, который сблизился с Н.Н.Черепнинным во время постановки его балетов «Павильон Армиды» (1907) и «Эхо и нарцисс» (1910). В опубликованной в 1915 году в «Петербургских биржевых новостях» статье «Ритмическое суеверие» хореограф предупреждает об опасности универсального использования вошедшей в моду системы Далькроза. «Пускай сторонники ритмической гимнастики развивают музыкальность, слух, чувство ритма, воспитывают душу и тело в строгой дисциплине. Когда же они подходят к искусству, пусть помнят, что здесь не только теория, здесь опыт многих сотен лет, пусть не торопятся разрушить все, что создано до них, в угоду вновь построенной теории, пусть не отвергают всего, в чем не успели еще разобраться» [8, 356]. И, наверно, разделяя эту позицию, А.Ч., придававший системе Далькроза всеобъемлющее значение, не связывает ее с балетным жанром.

Со свойственной ему пылкостью, переходящей грань, за которой начинается максимализм, излагает А.Ч. положения учения Жак-Далькроза. «...вся его система находится на такой степени развития, когда центр тяжести должен быть сосредоточен на приобретении учениками ритмического чувства, через которое они смогут найти свое место в общей ритмике движения вселенной. Ритмическое чувство является первой частицей того шестого чувства, которое мы называем мышечным чувством, чувством, непосредственно выражающим наши внутренние переживания, чувством, сглаживающим перегородку между душой и телом и создающим танец как самодавлеющее искусство. (Разрядка моя.- М.К.). Приучить человека к ритмике, приучить его мыслить и выражать свои чувства ритмично – вот первая и пока главная задача системы Далькроза».

В статье ставятся на вид те методические принципы Жанны Матиньон-Зальцман, которые отклоняются от системы Далькроза, а иногда открыто противоречат ей. Отрадный результат работы хореографа-танцовщицы критик видит в том, что она не поддалась всеобщему гипнозу, не стала слепой подражательницей теории Далькроза; глубоко восприняв творческие принципы его системы, она представила их в сочетании с элементами новейших хореографических течений. «Если бы Жак-Далькроз мог бы присутствовать на вечере Жанны Матиньон-Зальцман, - пишет А.Ч., - то вряд ли бы он мог сказать: « Vous voyez ici la ritme» (фраза, произнесенная в Москве во время демонстрации силами своих

учеников приемов ритмической гимнастики. – М.К.), он сказал бы: «Vous voyez ici la danse», при этом танец не самодавяющий, о котором было говорено выше и который явился бы конечным и непосредственно индивидуальным, импровизированным итогом, постигнутым шестым чувством ритмики, а превосходно выученный танец, плод фантазии опытного балетмейстера ... все свелось к демонстрированию целого ряда прекрасно выученных массовых и сольных танцев,

могущих сделать честь любому балету ... от Далькроза эти упражнения отступают; танец больше подходит к Дункан (воинствующим противником которой был Далькроз. – М.К.); система Гюрджиева больше подходит к шведской гимнастике и способствует мускульному развитию, приобретению физической силы, чего ... Далькроз, смотревший на гимнастику как на средство приобретения ритма или тренировку для синтеза души с телом, не имеет в виду».

В концерте принимал участие Ф.А.Гартман, который произнес вступительное слово, а также «с большим вкусом давал фортепианное сопровождение пластическим образам» (упоминается лишь Музыкальный момент Шуберта); среди них на первом месте «грациозно поставленная Пастораль».

О художественной и общественной деятельности композиторов – эмигрантов. Ф.Гартман и Общество им. Комитаса, Впечатления от первой постановки оперы А.Тиграняна «Ануш».

Вечер Ж.Матиньон-Зальцман один из фрагментов культурной панорамы, на фоне которой вырисовывается портрет замечательного деятеля эпохи Независимой республики Грузия Фомы Александровича Гартмана – о нем уже говорилось как о пианисте, преподавателе консерватории, музыканте-просветителе и публицисте. Гартману-композитору посвящен опубликованный в скором времени после его прибытия в Тифлис из Петербурга монографический очерк А.Черепнина [19], по словам которого, известность этого 33-летнего композитора шагнула далеко за пределы России. Характеризующие его письмо «красочность и декоративность», преодолевая влияние Глазунова, впервые заявили о себе в раннем балете «Аленький цветочек», поставленном в Мариинском театре. Как сообщает юный биограф, во время пребывания Ф.Гартмана в Мюнхене, где он стажировался по дирижированию в «вагнеровском и классическом репертуаре» у Феликса Моттля (в то время - генерал –музик –директор придворного театра. – М.К.), под впечатлением знакомства с Ал. Заххаром, он загорается идеей воссоздания античного мужского балета. Первым шагом к осуществлению этого намерения были «Пластические танцы» - по-видимому, здесь и следует искать корни интереса Гартмана к тифлисской студии Жанны Матиньон-Зальцман.

Проведенные за границей два года рассматриваются в очерке как период интенсивного изучения современных течений европейской музыки и поиска самостоятельных путей в композиции. При этом, указывая, что главным объектом творческого внимания Гартмана был французский импрессионизм, А.Ч. замечает, что в становлении его творческой индивидуальности решающее значение имели не столько музыкальные новшества Равеля и Дебюсси, сколько художественные открытия Гогена или Ван Гога.

В завершающей этот период хореографической поэме «Фра-мино» на сюжет Анатоля Франса «Святой сатир» А.Ч. видится освобождение Гартмана от влияния школы и окончательное выявление облика композитора – импрессиониста. «Интересно, - комментирует А.Ч., - что этому выявлению не помешали даже занятия со жрецом идей классицизма Сергеем Танеевым, учеником и горячим поклонником которого состоял Фома Гартман».

Гартман представлен также как секретарь Танеева, внесший немалую лепту в работу над книгой о каноне, которая должна была выйти под его, совместно с Яворским, редакцией.

«Гартман не из тех композиторов, - говорится в заключении, - которые, достигнув чего-нибудь, остаются на месте всю жизнь, разрабатывают один материал, - он непременно движется, его талант эволюционирует, и, будем надеяться, что тифлисский период его деятельности будет плодотворным, и Тифлис хорошо примет этого талантливого и передового артиста».

Это пророчество незамедлительно воплотилось в реальность. Став профессором консерватории по классам композиции и полифонии, Ф.Гартман интенсивно концертирует как пианист. По приезде в Тифлис, находясь под свежим впечатлением премьеры «Абесалом и Этери», он публикует журнальную статью «Захарий Палиев» [20, 6]. Это первое исследование музыки Палиашвили на русском языке содержит меткие наблюдения над предпосылками становления художественной индивидуальности Палиашвили, попытки к обоснованию жанровой природы и стиливых особенностей его первой оперы, пронизательные высказывания о грузинском церковном пении и грузинской народной песне, изложенные в широком культурологическом контексте. Наряду с З.П.Палиашвили, Н.Н.Черепниным, С.А.Столерманом, Ф.А.Гартман вошел в число заведующих музыкальной частью оперного театра, затем – в редколлегия журнала «Орион», возглавил возникший на базе музыкальной школы им. Перцова Музыкальный институт, где его заместителем по должности директора стал Х.С.Кушнарв, наконец, взялся за руководство открывающегося общества им.Комитаса.

Личность Комитаса, его творчество и деятельность носящего его имя общества становятся очередным предметом критического внимания А.Черепнина. Однако, срок, которым располагал автор, оказался недостаточным для того, чтобы вникнуть в незнакомую культуру, и в публикацию на эту тему вкрались неточности.

О том, что Ф.Г. возглавил организованное в Тифлисе общество Комитаса, взявшего на себя «заботу о сохранении и поддержании здоровья Комитаса, который в настоящее время находится в Париже в больнице по нервным заболеваниям и, по заявлению докторов, подает надежды на выздоровление», сообщает «Кавказское слово»: «Гартман не раз отмечал в своих статьях о высоком уровне дарования Комитаса, и о тех его заслугах, которые должна оценить армянская интеллигенция». Целью своей общество провозгласило исполнение музыки Комитаса, сохранение и распространение его изданных и неизданных произведений.

21 мая в зале Тифлисского артистического общества при полном аншлаге состоялся концерт из произведений Комитаса, который был повторен 29 мая. В двух рецензиях А.Ч. – на страницах газет «Кавказское слово» и «Новый день» - Комитас представлен как ревностный поборник народной песни, «один из наиболее выдающихся собирателей армянского песенного материала». Нельзя не отметить неполноценность такой характеристики. Периодически выступая как с публичными лекциями, так и в печатных изданиях Берлина и Парижа, Комитас еще в начале века приобрел известность ученого-этнографа.

Тифлисские публикации А.Ч. обнаруживают удивительную для его возраста осведомленность в вопросах российской и европейской культур. На этом фоне особенно очевидна недостаточная подготовленность по отношению к культуре тех народов, историческим оплотом которых был Тифлис, прочно вписавшийся в биографию будущего композитора.

Для коренного петербуржца, не предполагавшего о грядущей эмиграции, тем более о ее географических параметрах, простительно незнание эпоса «Давид Сасунский» или книги «Скорбных песнопений» Григория Нарекаци.

Вполне допустимо и то, что изданная в Москве В.Брюсовым антология «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней» прошла мимо его внимания. Однако, при своей редкой начитанности, он должен был иметь представление о культуре Армении хотя бы на примере царствования Тиграна II, имя которого значится в заглавиях и перечнях персонажей 24 европейских опер – прославленного поборника науки и культуры, который как писал Брюсов, «умел Эллады // гармонию и чары чтить, // в стихах Гомера знал усладу».

Между тем, Армения, в недавнем прошлом пережившая самый тяжелый геноцид (1915 год), автору статьи видится в числе «тех небольших народностей, которые в итоге войны получили возможность «развить зачатки своей культуры, выявить свое национальное «я». «Какие ... из этих народов готовы принять искус независимости, - спрашивает А.Ч., у каких из этих народов есть что выявить ... какие из них действительно обладают своим духовным миром, который мог бы послужить основанием в постройке здания национальной культуры?»

«Зачатки культурных возможностей нации», к которым, очевидно, сводилось представление А.Ч. о духовном феномене армян, по его убеждению, с наибольшей отчетливостью обнаруживается в народной песне, этом «синтезе души и мысли, музыки и поэзии», и идею создания общества им. Комитаса, которая принадлежала любимому ученику Комитаса Спиридону Меликяну, он связывает с интересом к армянской народной песне как главному показателю духовной культуры нации. Однако, вряд ли ему было известно, что первые из дошедших до нас записей поэтических текстов армянской народной песни – представляющие эпоху языческого культа «Рождение Ваагна» и «О царе Арташесе» - произведены Григорием Магистросом в V-м веке. В зачаточном состоянии находились не «культурные возможности нации», а очаги распространения культуры, действие которых было парализовано политическим безвремением Армении.

В своем вступительном слове, посвященном проблемам гармонизации народных мелодий, Ф.Гартман назвал Комитаса первым армянским композитором. Однако, многочисленные его заслуги перед национальной культурой, глубоко творческий подход к задаче обработки песенного материала, по мнению А.Ч., не является достаточным основанием для причисления его к когорте композиторов. «Под композитором я привык понимать человека, имеющего свой духовный мир. Комитас же не столько выявил свой духовный мир, как ставил духовный мир армянского народа в наиболее благоприятные условия (разрядка моя. М.К.). И в этом отношении, быть может, еще большая заслуга Комитаса перед армянской нацией ... подвижничество, достойное духовного лица – пожертвовать своим ради общего».

При всей доброжелательности отношения, сделанное заявление отдает недопониманием. Неправомерно противопоставление «личного» и общего». Эстетическое кредо Комитаса, философские параметры его музыкального и научного сознания находятся в гармоническом соответствии с духовным обликом нации; в спонтанности этого единства предпосылки той глубины проникновения в этнический феномен, с которой Комитас представил армянскую песню России и Европе, где ее до того времени знали по искажающим характер и дух музыки записям. Должно быть, именно это имел в виду А.Ч. в своем полузагадочном выводе о художественном подвиге Комитаса, поставившего духовный мир армянского народа в наиболее благоприятные условия. «...вы имеете дело с подлинным народным творчеством, - говорится в его статье, - вы можете быть уверены, что Комитас не позволит себе изменить ни одной нотки, ни одного созвучия ... То же самое в хорах, где у Комитаса неисчерпаемый запас приемов гармонизации ... творчески обоснованных, продуманных».

Характеризуя авторский почерк Комитаса, А.Ч. отмечает наличие «столь необходимых для композитора, и, тем паче, для этнографа», техники и выучки. Читатель ставится в известность, что уже в сане архимандрита Комитас отправляется для продолжения образования в Германию, где на протяжении четырех (на самом деле трех – М.К.) лет занимается в частной консерватории Рихарда Шмидта (добавим, что при этом он был регулярным слушателем лекций по философии, эстетике, всеобщей истории и истории музыки в Берлинском университете). В книге Шавердяна о Комитасе приводится выдержка из письма композитора на родину: «Премного доволен я своим педагогом, который за год дал мне столько в музыке, сколько не получают даже за шесть лет в Королевской консерватории». Рихард Шмидт по достоинству оценил «благородный и оригинальный» стиль ученика, характеризуя его «как новшество для музыкального мира» [22,46-47]. Однако,

по убеждению Шавердяна, в общении со Шмидтом была и теневая сторона. Написанные по указанию наставника «достаточно безликие сентиментальные Lied., а также фортепианные пьесы салонного склада» свидетельствуют о том, что «уроки Шмидта не только способствовали формированию оригинального музыкального стиля, но подчас сбивали его ученика на путь ремесленного сочинительства» [22, 47]. По-видимому, именно этот парадокс шлифования этнически самобытной индивидуальности отработанными методами европейских школ тонко подметил юный критик, когда писал: «Техника приобретена, и теперь, на вершине технических знаний и выучки, Комитас, свободный и властный, отказывается от нее и подходит к народной песне чисто импрессионистически» [«имеется в виду не стилевое направление, а непосредственность впечатления» - предупреждает Л.Корабельникова . 33, 48].

Понятие «импрессионизм» в применении к музыке Комитаса у А.Ч. встречается неоднократно. Его наблюдения приводят к выводу о том, что «неистощимая фантазия Комитаса временами вынуждает его пренебрегать техникой и давать совершенно импрессионистическое сопровождение». Прозвучавшая в превосходном исполнении Тер-Аракеляна «Антуни» (песня изгнанника, бездомного скитальца – М.К.), по словам А.Ч. выполнена «совершенно импрессионистически» и «по красоте своего сложения может быть поставлена наряду с произведениями французских импрессионистов».

Как очевидно, в данном случае импрессионизм отождествляется с импровизационностью, этим архаичным пластом мышления творцов армянской народной музыки, и заявление о возможности поставить «Антуни» в один ряд с сочинениями современных французских авторов не следует соотносить с эстетическим уровнем песни. В тончайших оттенках ее эмоционально-образного строя, едва уловимых переливах звукописи распознается совпадение с теми приметами, которые в концентрированном виде составили основу эстетического кругозора импрессионистов.

Чрезвычайно ценна информация об исполнительском потенциале основанного в 1912 году Спиридоном Меликяном Армянского хорового общества, деятельность которого прошла почти бесследно для прессы. Хоровые песни Комитаса, сообщает критик, прозвучали «музыкально стройно, сильно»; хор под управлением талантливого ученика и продолжателя Комитаса Спиридона Меликяна ... был точным проводником идей и заданий Комитаса». При этом не излишне вспомнить, что, провожая в свое время Спиридона Меликяна в Берлин для продолжения учебы в той же консерватории Шмидта, Комитас всячески старался оградить своего духовного крестника от опасностей пройденного им самим пути. «Комитас как учитель мой и руководитель, - вспоминал впоследствии Спиридон Меликян, - будучи весьма озабочен тем, чтобы я не подался немецким влияниям, дал мне переписать и взять с собой весь сборник собранных им песен как неиссякаемый источник армянских тем» [23].

Публикации А.Ч., выразительно запечатлевшие энтузиазм и воодушевление переполнившей зал Тарто публики, донесли до наших дней реплику Ф.Гартмана: «...если психическая болезнь вообще излечима, Комитаса должен исцелить успех концерта».

Еще один армянский композитор в числе персоналий тифлисской публицистики Армен Тигранян. Рецензия на первую постановку оперы «Ануш» свидетельствует о том, каким тернистым и извилистым был путь ее автора к признанию [24]. Премьера состоялась во время юбилейных торжеств, посвященных 50-летию Ованеса Туманяна, автора сюжета, и, по существу, «утонула» в лучах славы поэта, Создается впечатление, что постановка была задумана как штрих творческого портрета Туманяна, деталь, дополняющая его художественный облик, «Театр был переполнен. Представление оперы прерывалось овациями по адресу любимого поэта, - пишет А.Ч. – После второго действия были произнесены приветствия на английском, армянском и русском языках, на которые г.Туманян отвечал в блестящей и прочувствованной речи».

Это описание дает остро почувствовать всю тяжесть положения А.Тиграняна, композиторские опыты которого в течение долгого времени не воспринимались общественностью всерьез. Опера была поставлена наспех, любительскими силами, и, судя

по качеству исполнения («Что касается до хоров, ансамбля и оркестра, то я до сих пор не слышал более не налаженного и недисциплинированного исполнения» - А.Ч.), почти без репетиций. Не имея выбора, композитор, не располагающий опытом, вынужден был стать за дирижерский пульт, что, по мнению А.Ч., сильно повлияло на успех. «Остается удивляться, - комментирует критик, - как г. Казарян (постановщик оперы, - М.К.), имея под руками такой сырой материал, достиг таких относительно хороших результатов». Надо сказать, что впечатление А.Ч. от музыки «Ануш» во многом совпадает с тем, которое он вынес после посещения выставки грузинских художников с картинами Пиросмани. Примитивизм в искусстве народов Закавказья неприемлем для этого музыканта. «Сначала его картины, его милые, наивные примитивы кажутся чем-то оригинальным и художественным, - пишет он о Пиросмани, - но так ли это? Пришел ли Пиросмани к примитиву, или у него примитив недоучки?» [33,51].

Магнетическое воздействие личности О.Туманяна, по-видимому, не обошло и А.Ч., когда он высказывается о музыке, лишь иллюстрирующей сюжет. «Музыка эта очень проста и беспретенциозна, - считает критик, она элементарна». Отдавая должное мелодической напевности, составляющей главное достоинство оперы («...она поется, она хорошо выходит в голосах»), рецензент выделяет лишь один, заслуживающий, по его мнению, внимания номер – ставшую впоследствии знаменитой арию Саро из IV акта «Высокие горы»: «И музыка здесь трогательная, и оркестровка не такая шумная». Надо сказать, что замечания в отношении оркестровки и фактуры вполне обоснованы – автору «Ануш» в то время, действительно, не хватало ни профессиональных знаний, ни навыков. Однако, эта опера с ее пронзительной эмоциональностью, с прекрасными по музыке

сольными и ансамблевыми номерами с первых же исполнений покорила слушателей.

Мелодии ее прочно запали в память массовой аудитории, и, как это часто случается, распевались как народные (заметим, что в самой опере фольклорные цитаты почти отсутствуют, что послужило очередным поводом для недовольства критика: «...богатейший народно-песенный материал в общем остался неиспользованным, а когда и использованным, то, в лучшем случае необработанным»). В дальнейшем, основательно переработанная автором при участии С.Шатирияна и А.Тер-Гевондяна, опера «Ануш» навсегда утвердилась в репертуаре Ереванского оперного театра

Рецензия А.Ч. сохранила сведения о первоначальном варианте оперы, которая проходила «под знаком фантастики» (А.Ч.) в обрамлении пения и танца фей, оплакивающих судьбу Ануш и Саро. Впоследствии ее сменил вокально – симфонический пролог, где звучащий за сценой хор возвещает о трагических последствиях сюжета.

Н.Н.Черепнин

19 января 1919 года состоялся авторский вечер Н.Н.Черепнина. Для историка грузинской музыки рецензия А.Ч. на этот концерт прежде всего ценна сведениями о явлениях, выпавших из культурной памяти. Рецензент сообщает, что вечер проходил в зале Народной консерватории. О таком учебном заведении в печатных материалах советского периода нет никаких сведений, и поначалу кажется, что название указано ошибочно, Однако, аналогичное название всплывает и в конце статьи, когда А.Ч.делится впечатлениями о слушательской аудитории впервые посещаемого им зала Народной консерватории. «Скажу откровенно, нигде в Тифлисе публика не слушала так внимательно музыку. Истинное удовольствие должен испытывать артист, когда его сочинения встречают такой внимательный и вдумчивый прием» [25].

Еще одна публикация А.Ч. свидетельствует не только об автономии этого учреждения, но также о том, с какой миссией оно вступило в музыкальную жизнь Тифлиса; Народная консерватория, наряду с Грузинским обществом и Грузинской консерваторией, называется в числе трех главных очагов распространения музыкальной культуры в Грузии [7]. С какого же времени она начала функционировать? В газете «Кавказское слово» (3.09.1918, № 186)

мы обнаружили объявление о начале приема в Народную консерваторию в классы нотной грамоты «бесплатно» и «без ограничений». Цель нового учебного заведения, открытого при Народном университете, в здании которого должны были проходить занятия (Михайловская улица, в дальнейшем проспект Плеханова, д.91; впоследствии здесь разместился кинотеатр «Комсомолец») «распространить музыкальное просвещение среди демократической массы Тифлиса и сделать его наиболее доступным». В преподавательский состав вошли профессора Грузинской консерватории, ведущие свободные художники Петроградской и Московской консерваторий, а также солисты оперного театра. Из обзорной статьи «Музыкальный сезон» следует, что Народная консерватория со всей ответственностью выполняла возлагаемые на нее задачи. Сведения А.Ч. по этому поводу восполняют существенный пробел в хронике музыкального образования в Грузии.

Отзыв на авторский концерт Н.Н.Черепнина добавляет новые штрихи к известным портретам музыкальных деятелей. Профессор И.С.Айсберг, например, который остался в памяти тифлисских старожилов как композитор, дирижер, концертирующий пианист, предстал перед слушателями как музыкант-просветитель со вступительным словом, посвященным художественным истокам и стилевым особенностям творчества Н.Н.Черепнина.

Заслуживает внимания сообщение об изменении в составе квартета Грузинского общества: место Фишберга за пультом первой скрипки заступил еще один ученик Ауэра – Ф.С.Кац.

Внимание читателя обращено также к одному из самых удивительных деятелей эпохи Независимой республики Грузия, в данном случае руководителю Народной консерватории А.А.Ценовскому. Имя его почти забыто, оно значится лишь в списке дирижеров и хормейстеров в книге Ш.Кашмадзе «Тбилисский оперный театр»[26]. Между тем, в русской прессе рассматриваемого периода встречается обстоятельный разбор дирижерского дебюта Ценовского в «Фаусте» [27], сообщается о его участии в качестве органиста в концерте духовной музыки [28]. Выходец из Одессы, военный врач и доктор медицины, он с юношеских лет приобрел известность музыкального критика, соперничавшую с популярностью пианиста. В концерте Н.Н.Черепнина этот неутомимый жрец музыки не только дирижировал хоровыми дуэтами «Весна» и «Осень», но также исполнил сюиту из балета «Павильон Армиды» в четыре руки с ее автором.

С большой теплотой отзывается А.Ч. о выступлении И.Шмидт (лирико-колоратурное сопрано), вложившей в исполнение романсов («Словно ангел белый», «Звезды ясные», «Я б тебя поцеловала», «Царскосельское озеро») «много неподдельного чувства, показав при этом отличный по тембру и звуку голос».

Существенное качество художественного стиля Н.Черепнина, главную тайну его сочинений А.Ч. находит в совмещении «двух, казалось, несовместимых начал»; «в его творчестве, проникнутом интимной и изящной субъективностью, одновременно присутствует и глубокое переживание, и, вместе с тем, какое-то созерцательное отношение к своему переживанию». В этом определении сполна отразилось то, что отделяет пост-кучкизм от предшествующих течений в русской музыке.

Большой интерес присутствующих вызвали Шесть эскизов к «Сказке о рыбаке и рыбке». С этим сочинением Н.Черепнин выступал в последний раз с В.И.Качаловым, который включил декламацию сказки Пушкина в программу персонального концерта незадолго до завершения продолжительных гастролей МХАТа в Тифлисе (конец октября 1920 года).

«Произведение это, будучи глубоко русским, - говорится в рецензии, - в то же время являет совсем новый подход к материалу, оно является большим шагом вперед против ставшего трафаретом кучкизма».

Еще одно сочинение, с которым Н.Черепнин познакомил публику в тот вечер – изящно сыгранный на бис «очень эффектный» «Генерал» из иллюстрации к «Азбуке в картинках» А.Бенуа.

Оперная критика. О премьеры оперы З.Палиашвили «Абесалом и Этери». Палиашвили и Черепнины.

Оперной критике принадлежит незначительное место в тифлисской публицистике А.Ч. Но даже самые короткие заметки содержат ценную информацию. Так, в отклике на бенефис Евгения Вронского в опере «Таис», которая «не вплетает новых лавров в венок творца», однако, содержит хороший материал для раскрытия исполнительских возможностей певцов и интересна в сценическом отношении, говорится о недовольстве артистов, вызванном заменой оригинальной оркестровки. По-видимому, к подобным экспериментам принуждала вызванная тяжелым экономическим положением театра затруднительность приобретения партитур, вследствие чего оркестровые голоса приходилось выводить из клавирауцуга (такую работу обычно производил С.А.Столерман). По мнению А.Ч., новая оркестровка совершенно лишена характерных для Массне ясности и прозрачности.

Заметка сохранила имя концертмейстера первых скрипок В.Бродского, превосходно исполнившего соло в Интермеццо второго акта.

Особый смысл содержит сообщение о том волнующем впечатлении, которое оставило выступление в заглавной роли О. Шульгиной-Бахуташвили. Утверждению ее на сцене Тифлисской оперы (1909 год) предшествовало триумфальное участие в оперных труппах Москвы, Киева, Харькова. Однако, рассчитывая на свой уникальный диапазон, певица, злоупотребляя выбором репертуара, беспощадно эксплуатировала свой голос, что привело к печальным последствиям; по утверждению оперного режиссера М.Квалиашвили, в описываемый период ее пение не доставляло былой радости [30, с.52]. Заметка А.Ч., опубликованная за месяц до премьеры «Абесалома и Этери», где О.Шульгиной-Бахуташвили предстояло дать путевку в жизнь сценическому образу Этери, свидетельствует о неувядаемости артистического обаяния и нерастраченности голосовых возможностей певицы.

Премьера «Абесалома и Этери», это, быть может, непревзойденное по своему значению событие в истории грузинской культуры, вызвала двукратный отклик А.Ч. Но прежде – о связях между З.П.Палиашвили и семьей Черепниных, сведения о которых в литературе о грузинском композиторе не обнаруживаются.

22 сентября 1918 года худсовет Тифлисского Государственного театра принял решение о постановке рекомендуемой комиссаром и главным режиссером А.Р.Цуцунава оперы «Абесалом и Этери». Присутствовавший при этом Я.Львов, член худсовета и известный публицист по вопросам литературы и искусства, сообщает, что танцевальные и ансамблевые номера были представлены в исполнении Н.Н.Черепнина на фортепиано (пребывание Черепниных в Тифлисе к этому времени насчитывало около двух месяцев).

Издание музыки «Абесалома» началось с арии Этери из 1-го акта («Мачеха»); она вышла в 1919 году в переложении для голоса с фортепиано с текстом на двух языках; автор русского варианта – А.Ч.

Известно, что Палиашвили, продирижировав первыми спектаклями, передал оперу Столерману, дарование которого высоко ценил. Однако, этому намерению решительно воспротивилась жена дирижера, известная взбалмошностью характера и непомерной распущенностью в поступках. Разорванная ею партитура спровоцировала совершенное в состоянии аффекта убийство [31]. Столерман предстал перед правовыми органами, а дирижирование оперой было поручено Черепнину. Его дебют состоялся 24 марта 1920 года, спустя неделю после завершения судебного процесса над Столерманом, который был единодушно оправдан. Он совпал с бенефисом молодой певицы Манденовой, с проникновенностью и большим артистизмом исполнившей партию Этери (эта артистка, представлявшая во время премьеры Наану, мать Мурмана, в дальнейшем почему-то не вошла в список исполнительниц главной роли). «В спектакле впервые дирижировал не сам автор, - писал Сергей Чемоданов. – За эту работу взялся г.Черепнин ... Она была проведена весьма

успешно» [32]. Выступления Н.Н.Черепнина за дирижерским пультом не всегда вызывали одобрение прессы, и, если учесть тогдашнее состояние хора и оркестра, дирижированию «Абесаломом» предшествовал большой труд.

Выступление в «Абесаломе» упрочило дружественные отношения автора оперы с Н.Н.Черепниным. В книге Л.Корабельниковой приводится письмо З.П.Палиашвили к Н.Н.Черепнину: «Дорогой Николай Николаевич! Вы мою «Абесалом и Этери» знаете очень хорошо ... Вы даже дирижировали ею ... она, кажется, нравилась Вам настолько, что, когда Вы отсюда уезжали, просили меня снабдить Вас если не клавиром, то хоть некоторыми отрывками». Письмо содержит просьбу о содействии в исполнении этой музыки в Европе [33, 53].

Первым на постановку «Абесалома и Этери» откликнулся И.Э.Зурабишвили [34]. Признанный писатель, блестящий журналист, патриот в самом высоком значении этого слова, он сразу сделался пламенным почитателем оперы, не пропуская ни одного спектакля. Не имея специального образования, в трех статьях на страницах грузинской газеты «Сакартвело» («Грузия», 20, 21 и 25 февраля) в широком культурологическом контексте он дает обстоятельный разбор оперы, обнаруживая при этом незаурядные познания в области русского и европейского музыкального театра. Одновременно в «Закавказском слове» появились две статьи А.Ч., которые почему-то оказались за пределами внимания биографов Палиашвили. Между тем, они ценны не только интересными наблюдениями автора, пребывание которого в Тифлисе насчитывало столь малый срок. Публикации А.Ч. представляют единственный объективный источник информации для русскоязычного населения; им предстояло увести читателя от злобной клеветы автора напечатанной в выходящей в Тифлисе на русском языке газете «Грузия» разгромной рецензии с пророчеством, что «опера сама себя доконает» [35].

«Историк музыки, - пишет И Зурабишвили, - начало 1919 года отметит золотыми буквами. Именно в этом году грузинская музыка явила свой подлинный лик ... для этого нужно было только одно – чтобы зазвонил колокол свободы». «Хочется верить, - вторит ему А.Ч., - что дата 21 февраля ... день первого представления оперы – останется запечатленной в летописях грузинского искусства ... Грузинская музыка живет, существует и развивается. И опера «Абесалом и Этери» является ценным вкладом в молодую грузинскую музыку, ей суждено, быть может, вместе со «Сказанием о Шота Руставели» (опера Д.Аракишвили, поставленная несколько раньше «Абесалома и Этери» - М.К.), стать исходной точкой для целого ряда будущих грузинских композиторов».

Рецензенты пересказывают содержание оперы. Для А.Ч., не владеющего грузинским языком, незнакомого с грузинским эпосом, было непросто вникнуть в сюжет. Непонятно, например, какой эпизод священного писания имеет он в виду, сообщая, что в основе либретто библейская легенда, действие которой происходит в Грузии. Повод для такого истолкования могло дать участие в сюжете Белиара, демонического существа из Ветхого завета, духа небытия, лжи и разрушения. Ошибочно истолкована и причина гибели Абесалома. Не горе и отчаяние от сознания того, что исцеленная Мурманом Этери не принадлежит ему, доконали царевича. Исходя из версии А.Ч., он умирает, отравленный Мурманом. (В упомянутой статье «Захарий Палиашвили» Ф.А.Гартман поясняет неизбежность трагической развязки сюжета словами Гейне: «Оба должны были умереть, так как слишком любили друг друга»).

Сюжетная фабула в передаче И.Зурабишвили намеренно схематична. «Приняв зелье, Этери вянет, чахнет, меркнет ее красота, из-за чего Абесалом удаляет ее. Этери находит приют у Мурмана. Разлученный с Этери, Абесалом заболевает и умирает». Лишь под конец сухой пересказ оживляется романтической кодой, заимствованной из популярного в народе варианта этой истории; согласно преданию, на могиле Абесалома и Этери выросли две розы, а между ними – колючий терновник, который не давал им сблизиться.

«Деэмоционализация» сюжета в изложении И.Зурабишвили имеет свои предпосылки. Первая из них проистекает из отношения автора статьи к либретто. Считая его неудачным,

критик высказывается о незамедлительности выявления огрехов. По его мнению, «Абесалом» как поэма любви в передаче П.Мирианишвили «теряет присущие ей прозрачность и лиризм. Вопросы-ответы порой слишком архаичны, грубы и тяжеловесны. Но что поделаешь, - констатирует рецензент, - такова всеобщая судьба оперных либретто. По-настоящему талантливые писатели редко берутся за либретто; тесные рамки оперной драматургии их не удовлетворяют. Только в данном случае для нас важно не столько либретто, сколько сама музыка, этот краеугольный камень музыкальной драмы».

В то же время, И.Зурабишвили видится, что главная линия сюжета – любовь «Абесалома и Этери» - как будто отодвинута на задний план, уступая место тому, что, по существу, должно быть лишь окружением этой лирической поэмы; что сочинение Палиашвили больше повествует о стойкости и героизме эпических персонажей, чем о сердечных муках влюбленных. Очевидно, эти впечатления и наложили на пересказ И.Зурабишвили любовной истории отпечаток сухости.

А.Ч., не имея возможности вдаваться в подробности словесного текста, заостряет внимание на том, что стоит над ним; «она (опера. – М.К.) не есть произведение, основанное только на быте; центр тяжести лежит на живом драматическом действии, развивающемся в пяти актах». «Живость драматического действия» следует понимать как преодоление вялости, статичности, к которым так предрасполагает либретто, не всегда, по словам А.Ч., сценичное, в «некоторой расплывчатости» которого он видит один из главных «дефектов оперы».

Отзываясь о композиции, оба рецензента указывают на досадные длиноты, «требующие большой выносливости исполнителей и затрудняющие восприятие оперы» (А.Ч.). При этом И.Зурабишвили решительно настаивает на купюрах, которым в первую очередь должен быть подвергнут третий акт. По замыслу либреттиста, здесь вступает в силу новое лицо - Белиар-эшмаки (черт Белиар), которому Мурман, в обмен на приворотное зелье, продает свою душу вместе с душой матери. «... Палиашвили вознамеривался эпизодический персонаж превратить в одного из главных героев и почти в течение всего III действия занят осуществлением своего намерения» - пишет Зурабишвили. И Зурабишвили и Черепнин считают, что этот образ выпадает из общего семантического строя, нарушая его целостность. «Веселый насмешник, безобидный шутник, игривый вертопрах ... Подобный черт не станет посягать на большие дела – волновать, а потом усмирять стихию, бороться со светом, вступать в спор с богом» - таков, по описанию Зурабишвили, Белиар-эшмаки, двойник черта из «Черевичек», вступающий в действие с хвастливой арией «Тьму превращаю в свет». Однако, если черт Чайковского, как утверждает Зурабишвили, наделен приметами домового из русских сказок, Белиар-эшмаки начисто лишен национальной самобытности, что, впрочем, не ставится в упрек автору оперы: «В изображении стихийных явлений или сверхъестественных существ композитору обычно трудно бывает сохранить национальный характер». В рецензии А.Ч. говорится о несоответствии образа такого черта, черта в кавычках, с общим серьезным характером музыки, что отрицательным образом сказалось и на работе режиссера. «Во всяком случае, - пишет А.Ч. - мне кажется, что черту вовсе незачем, для показания своего чертовского происхождения, украшать себя рогами и время от времени подпрыгивать да подскакивать». В свою очередь, отмечая, что партия Белиара (басовая) написана очень высоко и затруднительна для исполнения, Зурабишвили упоминает о чрезвычайно слабом сценическом раскрытии роли артистом Лорткипанидзе.

Рассуждения вокруг Белиара, этого несостоявшегося духа тьмы, имеют особую значимость. Прислушиваясь к голосу критиков, Палиашвили подверг свою оперу основательным сокращениям, в результате чего, наряду с отдельными номерами, был изъят весь третий акт. Между тем, оперная партитура в ее первоначальном варианте безвозвратно утеряна, и сведения о том, какой она была, можно почерпнуть лишь из первых рецензий – именно таким путем стало известно, что первоначально в числе персонажей был Белиар – эшмаки. Наличие этого образа позволяет заключить об устойчивости интереса композитора к мотиву вмешательства в любовные отношения оперных героев потусторонних сил.

Соперники главных героев его опер – Мурман, Киазо со своей арией «Злой дух» («Даиси») по своей природе двойники. При всей глубине и возвышенности их чувства, фанатизм, с которым они его отстаивают, граничит с бесовской одержимостью. Образ Белиара-эшмаки – продукт отторжения и материализации «черной стороны», инфернальных свойств натуры Мурмана.

Очередной моделью в выделенном направлении оказался персонаж из пьесы С.Шаншиашвили «Латавра», на сюжет которой написана последняя опера Палиашвили со знаменательным именем – Инкубус (как известно, в средневековой мифологии инкубы – демоны, помогающие женской любви). «Слабая это была пьеса, - вспоминает Т.Цулукидзе, первая исполнительница заглавной роли, - надуманная, напыщенная. Все персонажи сугубо условные ... Латавра – царица какого-то призрачного царства, олицетворение Добра и Света. Контрастом ей ... Инкубус – не то человек, не то Вельзевул, - какое-то оперное исчадие ада» [36, 129]. По словам этой актрисы, талантливый Ушанги Чхеидзе, которому была поручена роль Инкубуса, приходил в отчаяние от беспомощности выстроить сценическую концепцию этого непонятого, отвлеченного злодея. Однако, горький опыт Аракишвили, автора «Сказания о Шота Руставели», одним из либреттистов которого был Шаншиашвили, не послужил для Палиашвили предостережением, и последняя его опера оказалась сценически нежизнеспособной. Что касается образа Инкубуса, фантазия композитора и здесь не возвысилась над его литературным прообразом; подобно Белиару-эшмаки, он представлен в жанровом преломлении, и связанная с его характеристикой музыка начисто лишена инфернальных примет. Последние утвердились в музыке Палиашвили лишь в сочетании с контрастирующими свойствами двойнической натуры таких персонажей, как Мурман или Киазо. Суммируя вышесказанное, становится очевидным, что удаленный по рекомендации критиков из партитуры «Абесалом и Этери» Белиар – эшмаки находился у истоков направления, оказавшегося, как подтвердила последующая практика, чуждым творческой натуре композитора.

В числе номеров оперы, которые при исполнении опускаются, ария Этери из V акта, включенная, однако, во все издания. Восхищаясь проникновенностью мелодии, утонченно инструментованным аккомпанементом, рецензенты относят эту музыку к прекраснейшим страницам партитуры. Не пора ли принять к сведению, почти с вековым опозданием, впечатления первых критиков и, пересмотрев традицию, вернуть оперной героине лучшее украшение ее партии?

И Зурабишвили и А.Ч. уделяют большое внимание обращению композитора с фольклорным материалом. Оценка А.Ч. творческого процесса Палиашвили обнаруживает устойчивость его эстетических критериев: художественная убедительность достигается при условии вживания творца в звуковой материал, органичном сращении с его образностью; созерцательная же позиция, участие автора как бы «со стороны» соответствующим образом влияет на эмпатию воспринимающего субъекта. «Музыкальная сторона, - пишет А.Ч., покоится на обработке народного материала, причем палиевская обработка отличается особым искренним лиризмом, она даже не обработка в собственном смысле – так много в ней искренности, неподдельного чувства и творчества. У Палиева подход к народному материалу чисто интуитивный, он сам как бы вышел из народа, он переживает, и его переживания выражаются в народном духе. Когда плачет палиевская Этери, вы чувствуете, что она действительно плачет, а не рассказывает о том, что она плакала; когда царевич Абесалом объясняется Этери в любви, вы чувствуете, что он действительно ее любит, а не рассказывает о том, что он ее любит – в этой искренности и правдивости образов и кроется главная прелесть палиевской оперы».

Рецензия свидетельствует об оригинальной сценографии А.Зальцмана : декорации к спектаклю были вставлены в специальные рамки. Поощряя инициативу художника, А.Ч. предлагает пересмотреть живописную сторону, сомневаясь, верно ли найден цвет рамок, «не слишком ли он пестр и отвлекает внимание, и не лучше было бы его заменить другим, более сдержанным и однородным, хотя бы даже и светлых тонов». Ответ давал сам спектакль. В

описании художественного оформления оперы с прекрасным царским дворцом, живописными окрестностями хрустального замка Мурмана И.Зурабишвили задерживается на детали, которой всегда внимательный А.Ч. не придавал значения: в IУ-м акте господствующий в перспективе осеннего пейзажа желтый цвет распространяется на задний ряд рамок, превращая их из пестрых, «цветастых» (И.Зурабишвили) в однотонные, что давало возможность критику проверить целесообразность своей рекомендации.

Постановку «Абесалома и Этери» в значительной мере осложняло обилие массовых сцен, и, соответственно, хоровых номеров, ощутимо преобладающих над сольными. Эту задачу мастерски решил А.Р.Цуцунава, показавший «много умения и изобретательности» (А.Ч.). Оперный хор, обычно бывший объектом самой строгой критики, на этот раз обнаружил высокий результат работы как над музыкальным, так и над словесным текстом (по свидетельству Зурабишвили, не только среди участников хорового состава, но и среди солистов мало кто знал грузинский язык), в чем была большая заслуга хормейстера Коршона, незадолго до этого прибывшего из Одессы. «Видна была срепетированность хора, внимательно аккомпанировал оркестр под управлением автора» - заключает А.Ч.

О направлениях музыкальной публицистики газеты «Борьба» и участии А.Черепнина в этом издании. Сведения о «товарищеских объединениях в художественных кругах Тифлиса. Размышления о конкурсе на создание гимна Грузинской Республики.

Последние печатные выступления А.Ч. связаны с газетой «Борьба», где тон задавал С.Чемоданов, в то время профессор Государственной консерватории, лектор по истории музыки. Выходившее под девизом «Пролетарии всех стран соединяйтесь!» (показательно участие С.Чемоданова в состоявшемся в Малом зале консерватории диспуте с докладом «Расцвет искусства в будущем царстве социализма», где К.О.Зеленский противопоставил ему слово «Гибель искусства в будущем царстве социализма»), это издание сохранилось полностью.

Значительно уступая, вследствие шероховатости лексики и ощутимой бедности терминологического словаря, таким журналистам, как В.Ананов, Я.Львов, В.Цеденбаум, Чемоданов выделяется воинствующей целенаправленностью позиций, что, должно быть, и привело А.Ч. в стан сотрудников этой, по существу, чуждой его идеологии газеты.

Из публикуемых материалов следует, что в спонтанно сложившейся на страницах газеты «Борьба» системе формирования массовых музыкальных вкусов на первом месте требование к соблюдению меры, нетерпимость к перегибам, к любому проявлению максимализма. Так Чемоданов заявляет, что сопрано Воль-Левицкая, одно из главных украшений оперной труппы, порой «принимает поистине необузданный характер ... заменяя пение возбужденной декламацией» [37]. Этому созвучны критические замечания А.Ч. в адрес актерской интерпретации образов главных героев оперы «Дубровский». Троекурова в исполнении Дроздо-Поляева он находит несколько шаржированным; в партии Дубровского-отца в исполнении выдающегося грузинского певца Леона Исецкого «... много утрировано, производит впечатление надуманного, а не продуманного» [38]

Приведенные реплики отражают головную позицию тифлисской музыкальной прессы. Интеллектуальное осмысление исполняемого материала есть только часть проблемы; «заклинивание» на этом этапе отрицательно воздействует на эмоциональную ауру, в формировании которой решающее значение принадлежало фактору перевоплощения. Так, гастролирующую в Тифлисе Давыдову С.Чемоданов упрекает в том, что в ее Любаше «не чувствовалось интуитивного проникновения в глубь образа, все было от разума, все продумано, все заучено», в результате чего «образ Любаша много потерял в отношении простоты и безыскусственности» [39]. Отзываясь о Шумановском вечере Льва Пышнова, «холодному и головному пианизму которого столь чужд дух Флорестана», В.Ананов

находит, что свойственный ему «чисто умственный подход» к исполнительским задачам на этот раз был выявлен с особой настойчивостью; в результате все свелось «к цепи замыслов, порой интересных и остроумных, но лишенных души, биения внутренней жизни ... без чего искусство мертво». Сказанному чрезвычайно близки строки А.Ч.: «Пышнов - недюжинный пианист с огромной техникой, с отличной школой, но в его игре больше выдумки, чем творчества, больше рассудка, чем страсти, и поэтому исполнение им Листа нельзя назвать удачным» [7].

Новинкой для музыкального Тифлиса той поры стали сольные выступления открывшейся в 1917 году Государственной консерватории. Подобные мероприятия обычно вызывали большую настороженность критиков. «Не всегда их результаты утешительны, - писал А.Ч. - Дело в том, что художественное значение такие концерты могут иметь только в том случае, если ученик-концертант обладает тем или иным качеством, делающим его исполнение артистичным ... В противоположном случае ... концерт становится ученическим вечером».

Критику таких концертов А.Ч. начинает с вопроса: соответствуют ли природные данные и уровень образования исполнителя выбору программы, сможет ли он ее осилить? Положительная оценка дается природным способностям и профессиональной подготовке ученика Ледника Льва Бендицкого, взявшего в программу концерты Паганини и Брамса. В рецензии заостряется внимание на особенностях исполнительских задач, которые ставят эти произведения. «В концерте Паганини может развернуться во всем блеске технический аппарат ... Легкость двойных нот, виртуозность пассажей, подвижность правой руки предрешают успешное исполнение». Что касается концерта Брамса, рецензент считает, что здесь «техника ... подразумевается. Центр тяжести - в музыкальном содержании, требующем от исполнителя большого интеллекта». Если уровень аппарата начинающего скрипача вполне подходил к виртуозным пассажам Паганини, интерпретация музыки Брамса грешила не только отсутствием «интеллектуального понимания», недостаточным вниманием к подробностям нотного текста («...существенное передавалось незначительно, детали ускользали»), но порой и технической слабостью. Однако, критик на сей раз милосердно прощает этого «очень молодого исполнителя», питая надежду, что он «еще много передумает и переживет, прежде, чем этот концерт воплотится в его исполнении из мертвого мира звуков в живой музыкальный организм». [40].

В то же время, отношение А.Ч. к концертирующим дебютантам временами становится неоправданно суровым, и критика его не всегда направлена по адресу. Почему, например, за выбор программы должны были отвечать учащиеся, а не их педагоги - прославленный профессор по классу фортепиано Трусовский, учитель Юзи Фидельмана, или наставник его брата Фимы высоко ценимый А.Ч.-ым Фишберг. В то же время, публикации этого жанра - хотя бы на концерт братьев Фидельман - в очередной раз подтверждают единодушные тифлисских рецензентов, непровольную солидарность их критических позиций. «Трудно сказать сейчас что-либо определенное об этих двух юнцах, - говорится в заметке А.Ч., - ...с их стороны было ошибкой выставлять напоказ незавершенное тело своего развития» [41]. В отличие от А.Ч., Ананов через газету «Слово» [42] обрушивает упреки на тех, кто выбирал и готовил с учениками программу. «...поручать зеленым юнцам исполнение таких величайших созданий человеческого духа - это заведомо обрекать их на демонстрацию того, чего они сыграть не смогут». Подобные просчеты, считает Ананов, могут оказаться роковыми для дальнейшей судьбы едва вступивших на свой путь музыкантов. «Соната Аппассионата не удалась Гофману. Над ней задумывался Рубинштейн. И Юзя Фидельман, едва осиливающий техническую сторону сонаты, не передает ее внутренней сущности. Не появились у него темперамент и увлечение, необходимые для «Мефисто-вальса» Листа, когда есть еще сомнение в передаче самого музыкального текста. Какой смысл, наконец, играть этюд Скрябина, когда он не идет технически и не постигнут интеллектуально - кипятится А.Ч. - То же в отношении Фимы Фидельмана, способного юноши ... Концерт Глазунова написан не для учеников, Чакон Баха ... требует напряжения всех сторон дарования» [41]. Ананов же,

заверяя читателя, что программа концерта приобретет интерес тогда, когда Юзя будет играть как Гофман, а Фима как Крейслер, цитирует проект Ницше с предложением установить «полицию нравов, следящую за тем, чтобы зря не тревожить великой тени» [Бетховена. – М.К.,42].

Описываемый период характеризуется формированием и распадом сменяющих друг друга товарищеских объединений, творческих союзов, клубов, студий. Экстравагантные названия большинства из них – «Алькрэ», «Павлиний хвост». «Привал комедиантов», «Кривой Джимми» - вызывают сомнение как в серьезности намерений организаторов, так и профессиональном уровне участников, В сентябре 1918 года открылась студия «Ладья аргонавтов», заявившая о задаче следовать направлению кружка «Павлиний хвост», который к тому времени прекратил свою деятельность. По сообщению «Кавказского слова», «Ладья аргонавтов» сосредоточила вокруг себя «всю даровитую и активную творческую молодежь Тифлиса – от философской мысли до лукавого куплета». О том, насколько это соответствовало действительности, можно судить по статье А.Ч. «Музыкальный сезон» [7]. В числе проведенных за короткий срок вечеров – авторский концерт из неизданных произведений Н.Н.Черепнина (по данным анонса в «Кавказском слове», в программу концерта вошли сцена из «Жуазели» по Метерлинку, отрывки из балета «Царевна Улыба», «Фейные сказки», квартет «Пуншечная чаша», а также инсценированные романсы с декорациями Кирилла Зданевича), вечер вальсов в исполнении Л.Пышнова. Ценно сообщение об «интересном и проникновенном» исполнении солистом оперы Балабаном 2-й картины из «Скупого рыцаря» Рахманинова с «вдумчивым сопровождением даровитого пианиста Зейлингера». Известно, что партия Барона одна из самых неблагодарных и трудных в басовом репертуаре, и Шаляпин, отказавшись от участия в премьере, никогда не исполнял эту роль на театральной сцене. Если опера «Алеко» с 1904 года входила в репертуар оперного театра, знакомство тифлисских меломанов с музыкой «Скупого рыцаря» состоялось через «Ладью аргонавтов».

Среди новых объединений особое место занимал Профессиональный союз Тифлисских оркестровых музыкантов, взявший на себя задачи не только по организации музыкальной жизни столицы, но также социально-экономического порядка. В статье А.Ч. «Симфонический концерт под управлением Льва Пышнова» [43] дается оценка его деятельности, которая привела к негативным результатам; меры по социальной защите оркестровых музыкантов оказали пагубное влияние на их профессиональный уровень. «...казалось, что первой и неотложной задачей ... должно быть создание организованного, художественного зрелого оркестра ... Профессиональный союз Тифлисских оркестровых музыкантов, озабоченный тяжелыми материальными условиями ... способствует распылению музыкантов по ресторанам, клубам, садам, кинематографам ... Подумайте только, сколько усилий стоило Л. Пышнову заставить играть вместе это собрание разношерстных музыкантов, сколько ненужной энергии должен был затратить г.Пышнов ... артист мог бы сказать что-нибудь новое, что-нибудь свое, но, наибольшее, что ему удастся, это заставить вспомнить контуры исполняемых произведений, заставить вспомнить старые, дремлющие в душе впечатления».

Необходимость незамедлительной стабилизации состава участников диктовалась также нарастающим интересом публики к симфонической музыке – описываемый вечер собрал многочисленную аудиторию.

На рубеже 1920-1921гг. в тифлисской прессе встал вопрос о необходимости реорганизации системы проведения концертов; за основу предполагалось взять чередование камерных и симфонических вечеров в соответствии с историко-хронологическим принципом . Инициатор этой идеи С.Чемоданов; о ее предпосылках позволяет судить статья А.Ч. «Боровский и Белоусов, По поводу их отъезда» [44]. Гастроли пианиста Боровского и виолончелиста Белоусова были главным событием прошедшего сезона, на которое откликнулась вся музыкальная пресса. Однако, только А.Ч. сообщает о том, что за четыре

месяца артисты дали 43 концерта, на которых прозвучала музыка «всех эпох и народов от Баха до Прокофьева», и «Бах ожил также, как Прокофьев».

А.Ч. довелось быть свидетелем конкурса на создание гимна Грузинской Демократической республики. В этом исторически первом конкурсе грузинских музыкантов ощутимо дали знать о себе пробелы в академическом образовании, слабость профессиональной подготовки. Именно это имел в виду А.Ч., когда писал: «Не забудем, что, только подведя европейский фундамент под народно-песенный материал, - как бы драгоценен сам по себе он ни был, - можно выявить истинный дух нации» [7]. Задача соревнующихся композиторов определена критиком как «выявление в звуках идеи молодой грузинской республики»; необходимое условие ее осуществления - наличие высокохудожественного поэтического текста. В соответствии с этим, он считает преждевременным проведение такого ответственного мероприятия «... конкурс ... был объявлен ранее, чем словотворчество нашло ясную и незыблительную формулу, которую композитор как бы призван утвердить своим искусством». К этому факту подводится неучастие в конкурсе «таких почтенных и уважаемых грузинских артистов», как М.Баланчивадзе, Д.Аракишвили, З.Палиашвили, что должно было «поразить каждого», кто знаком с грузинским музыкальным миром.

К утверждению своего эстетического кредо А.Ч. пришел, минуя нигилизм, «огульное сокрушение старого» (В.Ананов). Начало творческого пути А.Ч. совпало с пышным расцветом русского модернизма, который, по определению В.Ананова, был для него «не модный наряд ... а свой родной задушевный язык». Поэтому по приезде в Тифлис А.Ч. так естественно вписался в Цех поэтов Сергея Городецкого (собрал поначалу поэтов «всех толков и направлений», это объединение вскоре раскололось на акмеистов, осевших в музыкальной студии Бендицкого, и футуристов, основавших «Фантастический кабачок»).

А.Ч. охотно участвовал в декадентских мероприятиях. В облике музыканта из «Богемы» Мюрже (так воспринял Я.Львов, известный публицист по вопросам искусства его появление на Весеннем празднике футуристов), он сопровождает Торжественную лекцию В.Каменского импровизациями Встречальности. Звучальности. Венчальности. Однако, подобного рода маскарады остались за пределами его публицистики. На фоне фантазмагорических изощрений членов Футурвсечуища (университет футуристов) со смакованием биологических процессов, корректированием привычных представлений посредством физиологических ассоциаций (посвященный творчеству Крученых доклад Татьяны Вечерки «Слюни черного гения», или ее стихи «Календарь весенний», «В кинематографе», где царит «неприкрашенная вульгарность, делающая их совершенно недостойными печати» [Ю.Даген, 45,84]; описания А.Крученых «Я прожарил свой мозг», И.Терентьева «Отращу косматый себе желудок»; статья Г.Харазова «Сон Татьяны», где сюжетная символика эпизода из «Онегина» непристойным образом подводится под «фрейдизм»); когда муза Крученых – «музыка», И.Зданевича «гоп –сестра», а Терентьева – «сукина дочь» [46,597]; среди парада алогизмов футуристов-заумников «46-й градус» кристальный голос А.Ч. провозглашает критериями прекрасного простоту и правдивость, искренность и неподдельность чувств, «продуманность», вопреки «надуманности». В отличие от своего выдающегося современника и сверстника В.Набокова, который в своих романах не только отвернулся от высоких традиций русской литературы, но и подверг их беспощадной иронии, А.Ч. последовательно сохранял верность заветам Золотого века.

С настороженностью воспринимал А.Ч. такую примету времени, как нарастающее внимание к совершенствованию технического аппарата, возведение виртуозности в главный показатель профессионализма. Как бы желая предотвратить кризис эмоциональности, он выдвигает такие категории исполнительского откровения, как «белая страсть», «священное исступление».

В то время, как в «горькие и тяжкие дни» декабря 1918 года В.С.Ананов, бесперебойно отзывающийся на все культурные события, отклоняет просьбу редактора журнала «Ars» дать новый материал [«Нет, об искусстве что-то не пишется». 45,84], А.Ч. зорко стоит на страже

художественной жизни Тифлиса. Предвидя угрозу застоя, он бьет тревогу, заявляя о безответственной заторможенности инициативы, нерастраченных творческих силах, а, главное, о пагубной для нации недооценки собственных возможностей и настойчиво призывает к творческой активности. « ... эта осень показала, что Тифлис, предоставленный самому себе, не учитывает еще своих сил, не умеет ими пользоваться ... еще не сознает, что, став культурным центром, он должен создавать, а не ждать прихода варягов, посторонних сил, что должен утилизировать свои силы. И мне кажется, что эти свои силы здесь имеются, они лишь разрознены, и, пока не будет объединения ... нельзя ждать серьезных художественных достижений и сознательной музыкальной жизни» [45,28].

Музыкальная публицистика А.Ч., вписавшая ценные страницы в грузинскую культурологию, проникнута тем глубоким осознанием своей миссии, которое постепенно утрачивается и которое так необходимо вернуть музыкальной критике столь сложной и противоречивой нашей эпохи.

Использованная литература:

1. Первый квартетный вечер Грузинского музыкального общества. «Кавказское слово», 1918, 3 февраля, № 23.
2. Вечер художественного ансамбля, «Кавказское слово», 1919, 5 декабря, № 93.
3. Сонатный вечер Ф.Гартмана и В.Захарова. «Кавказское слово», 1919, 9 апреля, № 65. 4. Концерт М.Р.Ледника при участии А.К.Решимовой. «Кавказское слово», 1918, 12 ноября, № 244.
4. Игорь Стравинский. Диалоги.Л.,1971.
5. Концерт Ледника и Решимовой. «Слово», 1920, 27 ноября, № 271.
6. Музыкальный сезон. «Русская дума», 1918, №7.
7. Вечер сонат М.Миримановой и Я.Фишберга. «Слово», 1919, 3 ноября, №1.
8. В.Ананов.Концерт Маргариты Миримановой. «Кавказское слово», 1918, 4 января, №4
9. Концерт Я.Фишберга. «Борьба», 1921, 8 февраля, № 29.
10. Вечер французской музыки О.Кепиновой и А.Зейлингера. «Закавказское слово», 1919, 16 марта, №8.
11. Концерт А.С.Воль-Левицкой. «Закавказское слово»,1919, 15 апреля, №7
12. Симфонический концерт. «Борьба», 1921, 12 февраля, №33.
13. А.А.Мелик-Пашаев. Звучание жизни. М., 1989.
14. Концерт М.В.Сафоновой и Юлии Мэри. «Слово», 1920, 24 апреля, № 91.
15. Вечер пластики и танца Србуи Лисициан. «Кавказское слово», 1919, 13 июня, №113
16. Вечер ритмической гимнастики, пластики и танца Жанны Матиньон-Зальцман. «Кавказское слово», 1919, 21 июня, № 120.
17. М.Фокин. Против течения. Воспоминания балетмейстера.Л.- М.,1962.
18. Фома Гартман. «Закавказское слово», 1919, 11 февраля, №20.
19. Журнал «Орион», 1919, №2
20. «Кавказское слово», 1919, 24 мая, №99; «Новый день», 26 мая, №5.
21. А.Шавердян.Комитас .М ., 1989.
22. Там же.
23. “Ануш”, опера г.Тиграняна. Театр «Арто». «Закавказское слово», 1919, 11 марта, №42.
24. Вечер из сочинений Н.Н.Черепнина. «Закавказское слово», 1919, 21 января , №2.
25. Шалва Кашмадзе. Тбилисский театр оперы и балета, ч.1 (на грузинском языке).Тб., 1950.
26. «Кавказское слово», 1919, 11 марта, №185.
27. «Борьба», 1921, 17 января, №17.
28. «Таис», бенефис г.Вронского. « Закавказское слово», 1919, 23 января, №4.
29. М.Квалиашвили. По трудному пути.Воспоминания режиссера. Тбилиси, 1969.
30. Материалы следствия по делу Столермана опубликованы в газете «Борьба», 1920, №№ 51, 52, 53.
31. «Борьба», 1920, 26 марта, № 65.
32. Людмила Корабельникова. Александр Черепнин: долгое странствие. М., 1999, с.53.
33. Илья Элевтерович Зурабишвили главный герой рассказа И.Андроникова «Мой дядя».
34. А.В-н. «Абесалом и Этери» (опера З.Палиашвили). – «Грузия», 1919, 21 февраля, №20.
35. Тамара Цулукидзе. Всего одна жизнь. Тбилиси, 1983.
36. «Борьба», 1919, 12 декабря, № 284.
37. «Борьба», 1921, 24 января, №18.
38. Концерт Льва Бендицкого. «Борьба», 1921, 25 января, №17.
39. Концерт братьев Фидельман. «Слово», 1921, 16 февраля, № 36.
40. В.Ананов. Концерт братьев Фидельман. «Слово», 1921, 16 февраля, №36.
41. «Кавказское слово»,1919, 28 июля, № 152
42. «Борьба», 1921, 23 января, № 16
43. Журнал «Агс». Тифлис, 1919, №1
44. Т.Л.Никольская. Муза футуристов. – Сб. «Ново-Басманная, 19».Составитель Н.Богомолов.М., 1990

Статья получена: 2005-04-16