

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АНТИ-АКАДЕМИЗМ В ДЕКЛАРАЦИИ АВЕНИРА МОНФРЕДА

В 1923 году на страницах петроградской газеты «Жизнь искусства» была опубликована «Декларация» молодого композитора, выпускника петроградской консерватории Авенира Генриховича Монфреда.

Авенир Монфред (1903–1974) — композитор, перепробовавший в своем творчестве многие техники искусства XX века — от додекафонии, джаза, неоромантизма до создания своего собственного стиля, вобравшего в себя полифонические принципы преобразования музыкального материала в сочетании с алеаторикой.

Авенир Генрихович родился в Петрограде, в 10 лет был отдан на обучение в консерваторию [3, л. 1–5]. Формирование его музыкально-эстетических взглядов происходило в стенах Петроградской консерватории и в композиторских объединениях Петрограда: «Кружок друзей камерной музыки» при Зубовском институте и консерваторский композиторский кружок. Известно, что Монфред обучался у М.О. Штейнберга, В.М. Беляева, В.П. Калафати, Н.Н. Позняковской и Ф.М. Блумменфельда. В 2013 году коллективом авторов из Петербургской консерватории была опубликована трехтомная работа

«Шостакович в Ленинградской консерватории», где в главе «Друзья-приятели» помещена краткая заметка о личности Монфреда [15, 156]. Г.Я. Юдин в своих воспоминаниях характеризует Монфреда как «сноба и жуткого модерниста, чьи джазовые импровизации пародировал Шостакович» [18, 505].

Рис. Н. Л.



Авенир Т. Манфред.

Анонимный шарж на Авенира Монфреда // «Жизнь искусства». 1923. № 29

На вечерах кружка, о которых сохранились воспоминания участников [14, 106; 17, 258], о Монфреде нет ни слова. Его присутствие подтверждено только официальными документами-программами концертов «Кружка друзей камерной музыки» [7, 428].

Монфред не был близким другом Шостаковича, общение двух композиторов, вероятно, началось с того момента, когда Монфред стал общаться и сотрудничать с любимцем кружка — А.А. Кенелем. Известно, что композиторы планировали совместно сочинить оперетту [10, 59].

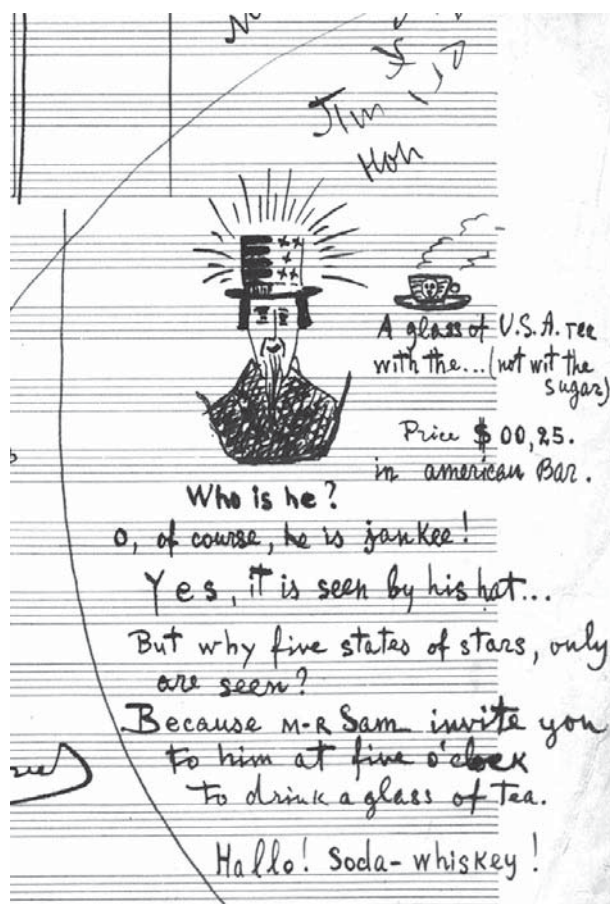
Автор одной из обзорных газетных статей о деятельности молодых композиторских кружков использует такую формулировку как «<...> талантливые молодые композиторы вроде Шостаковича и Монфреда» [6, 37]. Рецензия на концерт из произведений Монфреда, прошедший в Малом зале консерватории в апреле 1923 года, была положительной, с отдельными замечаниями [1, 13].

В 1924 году композитор эмигрировал во Францию, где с 1925 по 1926 годы продолжил свое обучение в Schola Cantorum у Венсана Д'Энди, а также брал частные уроки у М. Равеля. Парижский период творчества композитора — время сотрудничества с кинорежиссерами (Валериан Боровчик, Жорж Форгеот), время увлечения джазовой музыкой и легкой музыкой кабаре. Известно, что в 1930-е годы композитор был участником масонской организации «Свободная Россия». С 1953 года Монфред жил в США. Итог американского периода творчества Авенира Генриховича — книга «The new diatonic modal principle of relative music», опубликованная нью-

йоркским издательством Чарльс Скрибнерс в 1970 году.

Наследие композитора: 2 симфонии (1955, 1957), программные симфонические сочинения, фортепианный концерт, балет, 2 струнных квартета, инструментальные сонаты, джазовые пьесы, пьесы для фортепиано, органа и хора.

В России сохранились некоторые архивные документы петроградского периода творчества композитора, свидетельствами его активной деятельности в Петрограде служат и газетные статьи. На данный момент этот период представлен наибольшим количеством источников для исследования.



Фрагмент рукописи музыки к спектаклю «Внешторг на Эйфелевой башне» ФЭКС, датированный 24 мая 1923 года // РГАЛИ. Ф 3016. Оп.1. Ед.хр.56. Л.2 об.

Центральным событием для Монфреда этих лет явилась публикация в 1923 году в газете «Жизнь искусства» его Декларации [10, 8]. К сожалению, неизвестно, была ли она замечена бывшими консерваторскими педагогами Монфреда и какой была реакция на этот документ. Этот документ — воплощение ранних музыкально-эстетических взглядов и планов композитора.

Во многом Декларация перекликается с высказываниями деятеля французского анти-академизма — Жана Кокто. Вероятно, Монфред был знаком с его работой «Петух и Арлекин» и новейшими явлениями западно-европейского и американского искусства. Косвенное тому подтверждение — осведомленность композитора о жизни США, которую Авенир Генрихович продемонстрировал, разрисовывая свои нотные рукописи к спектаклю «Внешторгу на Эйфелевой башне» Фабрики эксцентричного актера под руководством Л. Трауберга и Г. Козинцева (далее ФЭКС) [9]. Нотная бумага рукописей — редкая для Петрограда 1920-х годов бумага нью-йоркского издательства «Ширмер».

Еще до Декларации, в Петрограде, в 1921 году был опубликован манифест «Эксцентризм» ФЭКСа с авторством Л. Трауберга, Г. Козинцева, Г. Крыжицкого и С. Юткевича [5]. При сопоставлении этих документов и французского манифеста анти-академизма «Петух и Арлекин» Жана Кокто видна их идейно-эстетическая связь. Все три манифеста содержат оценки современного искусства с разных точек зрения. Жан Кокто сетует на потерю самобытности французской музыки, чрезмерное влияние на нее немецкого

и русского искусства. Русские же манифесты наоборот агитируют к рассмотрению искусства вне национальных контекстов. Создатели ФЭКСа озвучивали свое предпочтение «вчерашней культуре Европы» техники Америки, ритма производства [5, 2]. Пропагандируемая ФЭКСом американизация театра явилась и его анти-академизацией. Свойственное академическому театру образное перевоплощение или трансформация были заменены азартом и трюком. «Драматург — певщик трюков» — так определили функцию драматурга авторы манифеста [5, 1]. Трюк и азарт в своем театре ФЭКСовцы возвели во главу угла, а Декларация Монфреда провозглашала использовать плоды современности как дополнительные средства выразительности в искусстве. Монфред выступал за «житейскую современность 1923 года с небоскребами, электродомкратами, кино, авто и аэро» [10, 8]. Кокто же, по свидетельству Алехо Карпентьера, «потешаясь, сбивал с толку последователей ...». И далее: «Вы не найдете у него ни малейших признаков поклонения Всемогущей Технике, ни од небоскребам, ни поэм динамомашинам» [4, 795].

Монфред декларирует господство житейской современности, простоту музыкально-выразительных средств и в то же время «обаятельную неискренность изложения музыки», ее изящество и элитарность. Юный композитор довольно резок в своей оценке не только новейших веяний музыки, но и сочинений признанных композиторов.

В стремлении к простоте содержания предметов искусства солидарны все

авторы этих манифестов. Эксцентрики прописными буквами пишут: «Все двести томов философии немецкого экспрессионизма не дадут нам выразительности циркового плаката!» [5, 14] Вероятно, и Монфред, нападавая на религиозно-божественную мистику Скрябина, считал его увлечение философскими идеями Е. Блаватской чрезмерным. По этому поводу Авенир Генрихович пишет: «Любая гениальная продукция вне изящных или экстравагантных форм выражения — нуль. Романтизм вне эксцентризма — нуль. Мистицизм — нуль. Даже, как приклад. Единственное оправдание — объективный подход. Религиозная и божественно-скрябинская мистика — два нуля (Скрябин — величайший гений. Вплоть до мистики, не включительно. Начальные звучания Прометейя — гениально переданные звучания телеграфных столбов. “Экстаз” — гениальная экстравагантность; Божественная поэма — почти нуль)» [10, 8].

Из стремления к содержательной простоте искусства исходит и представление Кокто и Монфреда о целесообразности сложных элементов в музыке. Кокто пишет: «У поэта всегда слишком много слов в словаре, у живописца слишком много красок в палитре, у музыканта слишком много нот на клавиатуре». [4, 611] Эксцентрики тоже выразили свою позицию в провокационной фразе: «Двойные подошвы американского танцора нам дорожке пятисот инструментов Мариинского театра». [5, 3] Монфред упоминает простоту сразу в нескольких контекстах и в разных пунктах

своей декларации. Например: «Музыка, как средство выражения внешней стороны жизни. Следствие этого принципа: отрицание “внутренней” красоты, уничтожение ее за ненужностью и возведение в квадрат и куб красоты». [10, 8] Или следующий тезис: «Элегантная изысканная простота мелодического рисунка». [10, 8] Однако во всех упоминаниях простота связана с изящностью и элегантностью, что восходит к дендистской эстетике Равеля. «Обаятельная неискренность изложения, как образцу светскости. Неискренность нарочито изысканная. Или — изысканно простая. (Тривиальность мелодики — сильное средство — клад — золотой путь к достижению идеала — изящной внешности)» [10, 8].

Любопытно, что Декларация резко контрастирует с более ранними увлечениями Авенира Генриховича. В своей книге «The NDM principle of relative music» он рассказал забавную историю, связанную с прослушиванием А.К. Глазуновым его атональной фортепианной сонаты [20, XIV]. Александр Константинович, чрезвычайно деликатный и аккуратный в обращении со студентами, сравнил двенадцатитоновую технику А. Шенберга с добровольно надетой смирительной рубашкой и посоветовал Авениру Генриховичу ее снять и начать изучение средневековой музыки. Этот совет возымел действие спустя много лет, однако в то время, сразу после «снятой смирительной рубашки», Монфред надел на себя маску «обаятельной неискренности» [10, 8], которую, вероятно, Глазунов мог бы оценить приблизительно так же, как и атональную сонату.

Одним из последних ярких свидетельств пребывания Авенира Генриховича в России стала совместная работа с ФЭКСом под руководством Трауберга и Козинцева. Премьера спектакля под названием «Внешторг на Эйфелевой башне» состоялась 4 июня 1923 года в театре Музыкальной комедии в Петрограде. Спектакль был своеобразным политическим апгрейдом балета «Новобрачные на Эйфелевой башне» французской шестерки [2, 12]. Вероятно, к сотрудничеству с Монфредом Трауберга и Козинцева подтолкнула именно опубликованная Декларация, созвучная с манифестом «Эксцентризм». В фондах РГАЛИ г. Москвы сохранились лишь небольшие музыкальные фрагменты — автографы Монфреда к спектаклю [9, 1–3].

После эмиграции в 1924 году Авенир Генрихович, судя по его джазовым сочинениям и пьесам-кабаре, продолжал воплощать провозглашаемую им в Декларации простоту и ясность музыки в легких жанрах.

Некоторые юношеские мысли Монфреда и влияние на него Кокто отразились в его НДМ книге позднего американского периода. Например, его отношение к музыке Шенберга. Как и для Кокто, писавшего что «Шенберг главным образом музыкант черной картины» [4, 611], для Монфреда, все же прислушавшегося к советам Глазунова, Шенберг, как и вся атональная музыка, остался монохромным композитором, даже спустя полвека после осязаемой смены вектора внимания с содержания музыки на технику ее сочинения. В 1970 году Монфред пишет: «Атональная хроматическая музыка Шенберга лишена цвета (красочности) и свободы» [19, 1].

Общим положением с манифестом «Петух и Арлекин» в книге «The NDM principle of relative music» осталось стремление к балансу свободы и ограниченности в творчестве композиторов.

Кокто, сравнивая Баха и Бетховена, упрекает Бетховена в снотворности и недальновидной работе лишь над формой, а не идеей, подобно Баху [4, 611]. Монфред, уже будучи автором НДМ принципа, в своей книге обвиняет, пусть и более корректно, чем в юности, композиторов послебаховской эпохи, в том числе и Бетховена, в ограничении свободы развития музыки [19, 1].

Однако стоит отметить, что даже в США, Монфред был композитором анти-академичным, то есть противостоящим сложившейся в американской композиторской школе традиции: в начале 1960-х в музыке США на пике популярности была экспериментальная музыка, сериализм, минимализм [8, 543], а Авенир Генрихович призывал вернуться к ограниченной «ладовой алеаторике» и использовать достижения вроде двенадцатитоновой системы Шенберга только в ограниченных количествах [19, 9].

Распространенность сочинений Монфреда даже в наше время небывалой информационной доступности сводится к нескольким роликам на видеохостинге и наличию десятка экземпляров нотных изданий из 1940-х годов в национальных библиотеках Франции и США. Последователей творческого принципа Монфреда не было, о чем не без сожаления писал американский друг Монфреда, Иосиф Яссер, в своем обозрении для одной из Нью-Йоркских газет [22, 67–68].

ЛИТЕРАТУРА

1. Б. К. (псевдоним) Малый зал консерватории (Концерт А.Г. Монфреда) // Жизнь искусства. 1923. №15.
2. Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... канд. иск. Саратов: СГК им. Собинова, 2009. 47 с.
3. Дело Авенира Монфреда, 1913–1918. // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп.1. Ед.хр. 2753.
4. Жан Кокто. Петух и Арлекин. СПб: Кристалл, 2000.
5. Козинцев, Крыжицкий, Трауберг, Юткевич. Экцентризм. Петроград: 5-я Гос. тип., 1922. 15 с.
6. Краснуха Г. Петроград. Музыкальные кружки // Музыкальная новь. 1923. № 3.
7. Крюков А.Н. К сведению будущих летописцев // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000.
8. Манулкина О.Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб: Из-во Ивана Лимбаха, 2010.
9. Монфред А. «Внешторг на Эйфелевой башне». Отрывки из музыки к спектаклю, поставленному Л.Э. Траубергом и Г.М. Козинцевым // РГАЛИ. Ф.3036. Оп.1. Ед.хр.56.
10. Монфред А.Г. Моя декларация // Жизнь искусства. 1923. №26.
11. Мунц Н.О. Путешествие из Ленинграда в Москву с пересадками. М., 2012.
12. Русское зарубежье, 1917–1994: каталог изданий из фондов Архива Русского Зарубежья. М.: Дом-Музей Марины Цветаевой, 2002. Вып.2.
13. Списки председателя экзаменационной комиссии и депутатов от правительства. // ЦГИА. Ф.361. Оп.8. Ед.хр.119. Л. 123 об., л.130 об., л. 1030, л. 1044.
14. Трусова Е. Страницы воспоминаний // Советская музыка. 1977. №9.
15. Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930: [в 3 томах]. СПб: Композитор, 2013. Т. 2.
16. Экзаменационные листы абитуриентов.// ЦГИА. Ф.361. Оп.6. Д.24.
17. Юдин Г.Я. За гранью прошлых лет // Музыкальное наследство: сборники по истории музыкальной культуры СССР. М.: Музгиз, 1966. Т.2. Ч.1.
18. Юдин Г.Я. Разрозненные страницы: из воспоминаний о Д.Д.Шостаковиче // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. М.: Антиква ГЦММК, 2000.
19. *Monfred A.H. de. The NDM principle of relative music. New York: Charles Scribner's sons, 1970.*
20. *Slonimsky N. Bakers Biographical dictionary of musicians. New York: Schirmer books, 1978.*
21. *Slonimsky N. Music since 1900: Fifth edition. New York Schirmer books, 1994.*
22. *Yasser J. The Modern «Catholica»// The New-York Organist. 1959. February.*