

Научная статья / Research article

УДК/UDC 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-6-17

Александр Сергеевич Якобидзе-Гитман
Alexander Sergeyevich Jakobidze-Gitman

кандидат искусствоведения,
координатор образовательной программы в сфере искусств,
PhD in film studies, curriculum manager,
Университет Виттен/Хердеке (Германия)
Witten/Herdecke university (Germany)
Alexander.Jakobidze-Gitman@uni-wh.de

ПОЧЕМУ ЛЕНИН БЫЛ ГОТОВ СЛУШАТЬ КАЖДЫЙ ДЕНЬ «АППАССИОНАТУ» БЕТХОВЕНА WHY WAS VLADIMIR LENIN ALWAYS HAPPY TO LISTEN TO BEETHOVEN'S APPASSIONATA?

В статье анализируется рассказ Максима Горького о посещении В.И. Лениным в 1920 г. домашнего концерта и его экранизация режиссёром Ю. Вышинским 1963 года. Автор задаётся вопросом о возможных причинах особого пристрастия вождя к «Аппассионате» Бетховена (соната фа минор оп. 57). Основной предмет исследования – двойственность отношения Ленина к этой сонате для фортепиано: с одной стороны, он «готов слушать её каждый день», с другой, она вызывает в нём слишком человеческие эмоции, которые мешают его деятельности революционного вождя. В статье прослеживаются возможные источники, которые могли повлиять на восприятие Лениным музыки Бетховена, и сопоставляются некоторые структурные элементы «Аппассионаты» с ленинской диалектикой «стихийности-сознательности».

Ключевые слова: Максим Горький, музыка и литература, музыка и политика, лениниана, десталинизация, диалектика стихийности-сознательности, марксистско-ленинская эстетика, культ личности

Для цитирования: Якобидзе-Гитман А.С. Почему Ленин был готов слушать каждый день «Аппассионату» Бетховена // Артикульт. 2022. №1(45). С. 6-17. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-6-17

The article analyses Maxim Gorky's account of Vladimir Lenin's visit to a home concert in 1920 and its screen adaptation by director Yuri Vyshinsky (1963). The author questions the possible reasons for the Soviet leader's particular predilection for Beethoven's *Appassionata* (piano sonata op. 57). The main subject of the study is Lenin's ambivalent attitude towards this piano sonata: on the one hand, he is ready to listen to it every day; on the other hand, it evokes in him too human emotions that hamper his activities as a revolutionary leader. The article traces possible sources that may have influenced Lenin's perception of Beethoven's music and compares some structural elements of the *Appassionata* with the dialectic of spontaneity and consciousness from Lenin's revolutionary theory.

Keywords: Maxim Gorky, music and literature, music and politics, Leninism, de-Stalinization, the dialectic of "spontaneity-consciousness", Marxist-Leninist aesthetics, the personality cult

For citation: Jakobidze-Gitman A.S. "Why was Vladimir Lenin Always Happy to Listen to Beethoven's *Appassionata*?" *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 6-17. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-6-17

Живописцы Гитлер, Черчилль и Эйзенхауер, поэты Сталин, Муссолини, Мао Цзе-Дун и Саддам Хуссейн – складывается впечатление, что в XX веке любовь политиков, революционеров и военачальников к мусическим искусствам не знает территориальных и культурных границ. Мнимые или действительные успехи диктаторов в искусствах использовались для их прижизненного возвеличивания, а после их смерти становились объектами научных исследований. В величественной галерее кровавых любимцев муз Владимир Ленин обращает на себя внимание отсутствием серьезного интереса к каким-либо искусствам. Лидер большевиков не пробовал сам свои силы в сфере Прекрасного и не выказывал себя большим его знатоком. Даже тот якобы «огромный интерес», который Ленин проявлял как политик к кинематографу [Луначарский, 1924, с. 9], не шёл дальше лаконичных декларативных заявлений. Анатолий Луначарский пытался обратить этот изъян в добродетель: «У Ленина было очень мало времени в течение его жизни сколько-нибудь пристально заняться искусством, ... и так как ему всегда был чужд и ненавистен дилетантизм, то он не любил высказываться об искусстве» [там же, с. 5]. Однако потребность показать восприимчивость вождя к искусствам оказалась слишком велика. Центральную роль здесь сыграл не кинематограф, а музыка.

© Якобидзе-Гитман А.С., 2022

В своём очерке «Ленин» (1924) Максим Горький упоминает следующий эпизод:

«Как-то вечером, в Москве, на квартире Е. П. Пешковой, Ленин, слушая сонаты Бетховена в исполнении Исаа Добровейн, сказал:

– Ничего не знаю лучше «Appassionata», готов слушать её каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, детской, думаю: вот какие чудеса могут делать люди.

И, прищурясь, усмехаясь, он прибавил невесело:

– Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. А сегодня гладить по головке никого нельзя – руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми. Гм-м, – должность адски трудная» [Горький, 1952, с. 39-40].

Помимо многочисленных переизданий всего очерка в монументальных антологиях и собраниях сочинений, фрагмент про «Аппассионату» (по сути – самостоятельный мини-рассказ) цитировался отдельно в самых различных советских публикациях бесчисленное количество раз. Причины столь безудержного тиражирования лежат на поверхности: экзemplифицирующий характер рассказа, иллюстрирующий тонкую восприимчивость вождя к высокому искусству и способность на основе художественно-эстетических впечатлений делать «глубокие философские выводы». В первую очередь, мини-рассказ отлично иллюстрировал эпитет «самый человеческий человек», которым Владимир Маяковский наделил вождя в поэме «Владимир Ильич Ленин», опубликованной в том же 1924 году.

Однако каких-либо документов, подтверждающих хотя бы факт посещения Лениным домашнего концерта у сестры писателя, не говоря уже о приводимых Горьким словах вождя, не существует. В музыкальных кругах широко распространено представление, что Ильич на самом деле больше любил «Патетическую», поскольку её особенно эффектно исполняла его подруга Инесса Арманд – пианистка-любительница¹. Ссылаются и на слова Добровейна, который много лет спустя в эмиграции якобы «утверждал, в тот знаменательный вечер играл он вовсе не „Аппассионату“, а „Лунную“...» [Видре, 2005, с. 277-278]. Мы имеем дело не с историческим событием, а с апокрифом, или скорее даже с анекдотом в исконном значении этого слова – как занимательной (и не обязательно смешной) истории об известных людях². Мини-рассказ Горького имеет явное сходство с бесчисленными нарративами советской ленинианы о любви вождя к детям, его отзывчивости в общении с ходоками, рвении на субботниках и т.д., которые давно стали объектами насмешек.

Анекдоты о знаменитых композиторах и реакции исторических фигур на их произведения с недавних пор стали пользоваться вниманием музыковедов. Основания для пересмотра отношения к ним сформулировал ещё в 1980-е годы Карл Дальхауз, обратив внимание на следующий парадокс. С одной стороны, развитие научного жизнеописания композиторов было во многом мотивировано потребностью опровергнуть и дискредитировать практику цитирования анекдотов о них в качестве дополнения к исполнению их сочинений. Несмотря на все успехи науки в дискредитации анекдотов,

¹ «Его любовница Инесса Арманд была хорошей пианисткой... чаще всего она играла ему сонаты Бетховена – среди них «Патетическую», «Лунную», «Аппассионату». Из них особенно захватывала Ленина «Патетическая», о которой он говорил, что может слушать ее «десять, двадцать, сорок раз...» [Волков, 2018, с. 211-226].

² «Анекдот по точному смыслу слова значит «неизданное» (греч. *ἀνέκδοτος*), – замечает Михаил Петровский. – Первые следы употребления этого слова, как термина, мы находим в Византии. «Тайная История» византийского историка VI в. Прокопия, содержащая ряд интимных рассказов о царствовании Юстиниана, вскоре стала известна под названием «анекдотов» (*ἀνέκδοτα*). Это применение термина к историческому рассказу, передающему какую-нибудь интимную страницу биографии исторического лица, яркий эпизод, острое изречение и т. п., стало традиционным и сохранилось до сей поры. Мемуарная литература дает обычно особенно богатый анекдотический материал такого рода. Редкий историк не пользуется анекдотами, как иллюстрациями для своих характеристик» [Петровский, 1925, с. 51].

А.С. Якобидзе-Гитман *Почему Ленин был готов слушать каждый день
«Аппассионату» Бетховена*

последние доказывали снова и снова свою пригодность в качестве иллюстраций «духа» того или иного музыкального произведения или особенностей личности композитора. Научная биография хотя бы в силу своих жанровых особенностей не может выдерживать конкуренции с анекдотом в области популяризации музыки. Поэтому Дальхауз предложил анализировать музыкально-исторические анекдоты как нарративы, оставляя за скобками вопрос об их исторической достоверности, и поставить вопрос о том, какие именно особенности музыкальных произведений или личности композиторов они могут иллюстрировать, на каких основаниях и какими средствами [Dahlhaus, 2001, pp. 27-29]. Именно в таком ключе в данной статье и рассматривается анекдот про Ленина и Аппассионату – несмотря на то, что он не выдерживает даже самой снисходительной источниковедческой критики. Согласно тезису настоящей статьи, выбор Горьким «Аппассионаты» на роль одной из любимейших композиций Ленина оказался весьма точным. Как я постараюсь показать, в структурных особенностях этого произведения Бетховена можно найти аналогии, с одной стороны, с описанным в очерке Горького внутренним конфликтом вождя, а с другой стороны, с ленинской теорией диалектики «стихийности и сознательности».

В первом разделе статьи выявляются сходства в культах личности Владимира Ильича Ленина и Людвиг ван Бетховена. Затем разбирается фильм Юрия Вышинского «Аппассионата» и предлагается объяснение, почему фрагмент из очерка Горького был экранизирован именно в эпоху оттепели. В третьем разделе выдвигается предположение о том, что на действительное (или измышленное писателем) восприятие Лениным сонаты могли повлиять взгляды Льва Толстого на воздействие музыки Бетховена, известные по его повести «Крейцера соната». Наконец, в заключительном разделе диалектическая теория Ленина из работы «Что делать?» сопоставляется с так называемой «диалектикой музыкального мышления», которую находили в сонатной форме Бетховена музыковеды марксистского толка.

Ленин и Бетховен как страдающие бунтари и самоуглубленные мыслители

Симптоматично, что Карл Дальхауз высказал вышеприведённые мысли об исторических анекдотах в книге о Бетховене, композиторе, о котором ещё при жизни стало ходить множество анекдотов, ставших составными части культа его личности. Образ Бетховена был настолько востребован в литературе, публицистике, изобразительных и экранных искусствах, что уже к его столетнему юбилею вышла первая научная монография, посвящённая не его жизни и творчеству, а образу в культуре³. Культ личности третьего венского классика был создан ещё при его жизни. Основную лепту в него внесли писатели-романтики, и в первую очередь – Э.Т.А. Гофман, представивший композитора в главе из «Крейслерианы» титаном и мучеником, своими нечеловеческим страданиями искупающим грехи человечества⁴. Пятая симфония, рецензия на которую и была первоначальным вариантом текста Гофмана, повсеместно воспринимается как символизация сверхчеловеческих страданий и следующей за ними неслыханной победы [Taruskin, 2006, pp. 662-674]. Особую роль в героизации композитора играла, разумеется, его глухота.

Романтический культ Бетховена оказался поразительно созвучен героическому самоописанию социалистической революции, о чём свидетельствуют, например, многочисленные печатные высказывания А. В. Луначарского. Первый нарком просвещения рисует нам венского классика в рамках тоталитаристского дискурса как «вождя», которого «мы питаем нашими страданиями», вследствие чего он становится «важнейши[м] орган[ом] развивающегося, расцветающего коллектива» [Луначарский, 1972, с. 13]. Герой Бетховена, «которого вы чувствуете во всяком его

³ Schmitz A. Das romantische Beethovenbild: Darstellung und Kritik. Berlin: Dümmler, 1927.

⁴ «Инструментальная музыка Бетховена также открывает перед нами царство необъятного и беспредельного. Огненные лучи пронизывают глубокий мрак этого царства, и мы видим гигантские тени, которые колеблются, поднимаясь и опускаясь, все теснее обступают нас и, наконец, уничтожают нас самих, но не ту муку [в оригинале – «Schmerz», «боль»] бесконечного томления, в которой никнет и погибает всякая радость, быстро вспыхивающая в победных звуках. И только в ней – в этой муке, что, поглощая, но не разрушая любовь, надежду и радость, стремится переполнить нашу грудь совершенным созвучием всех страстей, – продолжаем мы жить и становимся восторженными духовидцами» [Гофман, 1991, с. 57] (курсив мой – А.Я.Г.).

произведении, до отчаяния борется со всевозможными врагами извне и внутри» [там же, с. 14]. Пусть эта сентенция Луначарского и выдаёт его крайне ограниченное знакомство с наследием композитора, в следующей за ней фразе нарком как будто описывает финал «Аппассионаты»: «Но в конце концов [герой] побеждает, побеждает иногда трагически, – через собственную индивидуальную гибель... но всегда побеждает» [там же].

По словам Марины Раку, образы Бетховена и Ленина начинают мифологически уподобляться уже при жизни последнего. «В чертах этого музыкального “отца” и “вождя”, чья “проповедь” скоро “начнет реять над головами миллионных масс”, находя “отклик в рабоче-крестьянских сердцах”, заметно сходство с отеческим обликом “вождя мирового пролетариата”» [Раку, 2014, с. 217]. Особенно любопытно и то, что это сопоставление «символически получает благословение самого вождя <...> В ноябре 1918 года Наркомпрос организует первый в Москве государственный квартет, которому присваивается имя В.И. Ленина. Зимой 1919 года руководитель квартета скрипач Л.М. Цейтлин, встретив Ленина на одном из митингов, сообщает ему о наименовании квартета. В ответ он слышит совет присвоить коллективу имя Бетховена» [там же, с. 218].

Кажущуюся несопоставимость исторического контекста большевистская риторика в лице Луначарского обходит со свойственной ей «диалектической» изворотливостью: «Пролетарская юность ближе к буржуазной юности, чем к буржуазной дряхлости. Вот почему Бетховен, который выражает эту буржуазную юность, нам близок» [Луначарский, 1972, с. 23]. В результате Бетховену присваивается «роль “Ленина вчера”, еще до того, как в роли “Ленина сегодня” утвердился Сталин»⁵ [Раку, 2014, с. 219].

Указание М. Раку на сходную функцию, которую выполняют в советской мифологии Бетховен и Сталин, не является всего лишь остроумным сопоставлением. Обратим внимание на ещё одно сходство Бетховена и Ленина – двойственность их натур: в советских массмедиа оба представлялись как страдающие бунтари, неукротимые борцы, и *в то же время* самоуглублённые мыслители. Однако если конкретизировать исторические периоды, то мы увидим, что подобный образ Ленина получает распространение лишь в период оттепели. Именно тогда становится важным показать Ленина глубокомысленным интровертом, то есть наделить его характеристикой, прежде зарезервированной за экраным Сталиным. В этом отношении оказывается чрезвычайно показательной экранизация горьковской байки режиссёром Юрием Вышинским, вышедшая в 1963 г., художественно-эстетические качества которой можно в лучшем случае охарактеризовать как посредственные. До сих пор Ильич предстал на экране сверхкипучим деятелем и... шутком. По наблюдению Евгения Марголита, в кинолениниане второй половины 1930-х «эксцентризм Ленина уравнился монументальностью Сталина. А эта модель, между прочим, была весьма характерна для государственного эпоса второй половины 1930-х гг., особенно для первых историко-биографических фильмов, где у центрального персонажа зачастую имелся его смеховой эксцентрический двойник. <...> На долю Ленина теперь выпадала, по существу, именно роль комического двойника...» [Марголит, 2017].

Хрущёвская десталинизация породила потребность в ревизии экранного образа Ленина. Любовь же к «Аппассионате» давала возможность показать его другую ипостась, Ленина – интроверта, переживающего титаническую борьбу в глубинах своего внутреннего мира. Несмотря на низкую оценку Марголитом фильма «Аппассионата», он намечает траекторию кинематографа второй половины 1960-х гг., где «на месте вождя-трибуна появился мыслитель, которого полное понимание сути происходящих – и грядущих – событий обрекало на одиночество»⁶. Оттепельный Ленин не столько выступил антитезой экранному Сталину, сколько апроприировал его функции. Характерным является пролог к фильму Вышинского: молчаливый Ильич с глубокомысленным прищуром едет в автомобиле через метель по пустынной сумеречной Москве, а его напряжённая

⁵ «Сталин – это Ленин сегодня» – статья-панегирик Анастаса Микояна 1939 г., опубликованная в газете «Правда» по случаю празднования 60-летия генсека.

⁶ Там же.

А.С. Якобидзе-Гитман *Почему Ленин был готов слушать каждый день
«Аппассионату» Бетховена*

мыслительная деятельность иллюстрируется суровым пунктирным ритмом экспозиции «Аппассионаты». Это незамысловатое кинематографическое решение предписанной партией драматургической задачи имеет поразительное сходство со вступительной частью киноленты Михаила Чиаурели «Клятва», в которой Сталин с таким же глубокомысленным молчанием переживает в одиночестве известие о смерти Ленина, шествуя по безлюдной заснеженной аллее (только вместо Бетховена звучит «Патетическая симфония» Чайковского) (рис. 1-2).



Рис. 1.

Кадр из к/ф «Аппассионата» (1963), к/ст. «Мосфильм», реж. Юрий Вышинский.



Рис. 2.

Кадр из к/ф «Клятва» (1946), к/ст. «Мосфильм», реж. М. Чиаурели.

Фильм «Аппассионата» даёт ещё одну подсказку для понимания особой любви Ильича к бетховенскому опусу 57. В начале домашнего концерта пианист исполняет «Революционный этюд» Фредерика Шопена, который оставляет вождя революции не вполне удовлетворённым. Ленин деликатно намекает на то, что исполнению пианистом этюда Шопена не доставало эмоциональной наполненности. Перед нами приём, типичный для драматургии социалистического реализма: партийный лидер даёт совет специалисту, в профессии которого мало смыслит, в результате чего

тот преображается и исполняет свою работу гораздо лучше прежнего (рис. 3). Однако в свете виртуозного блеска, суровой героики и бурного темперамента, с которыми этюд только что был исполнен на экране пианистом Рудольфом Керером (исполнителем роли Добровейна), критика Ильичём его исполнения выглядит неубедительной и нелепой. У зрителя остаётся впечатление, что на самом деле Ленину не очень понравился сам «Революционный этюд» Фредерика Шопена, что тем более странно ввиду того, что это произведение было воспето ещё Луначарским как созвучное идеалам социалистической революции [Луначарский, 1910, с. 48-49]. И дело явно не в персоне композитора, ведь Шопен в популярных нарративах также фигурирует как бунтарь и одновременно самоуглублённый (со)страдающий мыслитель.



Рис. 3.

Кадр из к/ф «Аппассионата» (1963), к/ст. «Мосфильм», реж. Юрий Вышинский.

Амбивалентность воздействия музыки Бетховена

Если сделать сопоставительный обзор *рецепции* Шопена и в литературе, и в массовой культуре, мы увидим важное отличие от рецепции Бетховена и Ленина. Хотя все три персонажа вызывали как одобрение, так и порицание, мы практически не найдём упоминания Шопена как возбудителя агрессивных эмоций, а тем более призывов к насилию (из отрицательных аффектов ему вменяли скорее угнетение). И здесь нельзя не вспомнить о другом популярном сочинении – «Крейцеровой сонате» (№9) для скрипки и фортепиано (ор. 47 ля минор), законченной Бетховеном на два года раньше «Аппассионаты». В одноименной повести Льва Толстого она также имеет экзemplифицирующий характер, иллюстрируя весьма амбивалентный эффект музыки, лишённой прикладных функций. Толстой полемически обрушивается на апологику «абсолютной музыки» романтиками вообще и культ личности Бетховена в частности:

«Они играли Крейцерову сонату Бетховена. Знаете ли вы первое престо? Знаете?! – вскрикнул он [Позднышев]. – У!.. Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом – вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит

А.С. Якобидзе-Гитман *Почему Ленин был готов слушать каждый день
«Аппассионату» Бетховена*

меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу. Я объясняю это тем, что музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося.

Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душой и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю. Ведь тот, кто писал хоть бы Крейцерову сонату, – Бетховен, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, – это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, для меня же никакого. И потому музыка только раздражает, не кончает. Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели мессу, я причастился, тоже музыка дошла, а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, – нет. И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует» [Толстой, 1984, с. 155].

Согласно толстовской теории заражения, воздействие музыки Бетховена заключается прежде всего в усилении индивидуальных и социально детерминированных склонностей слушателей. Она облагораживает, только если в слушателе уже культивировано благородство. Но что, если он склонен к похоти, агрессии или насилию?

Крайне маловероятно, что Ленин или Горький читали научные и эстетические книги о творчестве венского классика, но в том, что они хорошо знали рецепцию Бетховена «зеркалом русской революции», сомневаться не приходится. От меломана Горького вряд ли укрылось, что девятая соната Бетховена для скрипки и фортепиано чрезвычайно хорошо подходила для той функции, которую она выполняла в повести Толстого: бурный драматический характер первой части с её резкими контрастами, светло-мечтательная, изящная, местами игривая и даже кокетливая вторая часть, и неукротимое финальное рондо в ритме тарантеллы создавали эффектный фон для психологического исследования роковых страстей, скрывающихся за личиной хороших манер и светских приличий.

Для очерка о только что почившем вожде Горькому требовалась совсем другая музыка: суровая, героическая, ассоциирующаяся с титанической волей к борьбе. Среди практически всех сонат Бетховена, не только для скрипки или виолончели, но и для сольного фортепиано, теснее всех связаны с этой образной сферой именно «Аппассионата» и «Лунная» (последняя также звучит в фильме Вышинского, но за кадром – в финальной сцене возвращения вождя в Кремль). Можно ли предположить, что Горький подпал под влияние идеи Толстого об амбивалентном воздействии бетховенской музыки и допускал, что Ильич вдохновлялся с помощью «Аппассионаты» на насилие, террор, репрессии? Против этого, на первый взгляд, говорят вложенные писателем в уста вождя слова о том, что после такой музыки ему хочется делать «милые глупости». Насилие здесь предстаёт не тем, что внушает музыка, а как противопоставляемый ей категорический императив, который ленинское «сверх-я» мобилизует нечеловеческим усилием воли. Косвенно это как будто бы подтверждает и высказывание Исайи Добровейна (известное, впрочем, из столь сомнительных источников, как слова его 98-летней вдовы в пересказе Соломона Волкова), что Ленин считал это занятие «непроизводительной тратой энергии». Волков сопровождает эти слова собственным утверждением, что «Ленин фанатично пытался устранить из своей жизни всё, что могло бы помешать ему в деятельности политического лидера» [Волков, 2018, с. 211-226], в том числе эмоциональное воздействие (классической) музыки.

Однако имеются и противоположные (пусть и косвенные) свидетельства того, что Ленин умел черпать вдохновение в музыке Бетховена и для руководящей работы. Речь идёт о воспоминаниях начальника Особого отдела ВЧК М.С. Кедрова, товарища Ленина по эмиграции, который был пианистом-любителем и на швейцарских собраниях РСДРП играл по просьбе лидера большевиков

A.S. Jakobidze-Gitman *Why was Vladimir Lenin always happy to listen to Beethoven's Appassionata?*

бетховенскую музыку⁷. «Присланный в 1918 году на север России для предотвращения контрреволюционного мятежа и отличившийся в своей “профилактической” работе такой жестокостью, что был даже отозван в Москву для выяснения обстоятельств, [Кедров] именно по этому поводу оказывается на приеме у Ленина. Разговор, в результате которого чекист получил “индულгенцию” и возможность вернуться обратно для продолжения своей деятельности, завершается вопросом Ленина: “А вы продолжаете заниматься музыкой?”» – и пожеланием вождя снова послушать игру рафинированного садиста [Раку, 2014, с. 218].

Диалектика «стихийности-сознательности»

Теперь, чтобы дать эмпирическую базу этим спекулятивным рассуждениям, сопоставим ленинские слова из горьковского апокрифа с началом бетховенской сонаты. Из фразы Ильича следует, что музыка его настраивает на сострадательно-сентиментальный лад, недопустимый в текущей политической обстановке, и что «сверх-я» вождя повелевает ему усмирить этот душевный порыв. Но достаточно прослушать внимательно первые несколько тактов «Аппассионаты», чтобы убедиться в том, что всё не так однозначно: в музыке словно бы чередуются призывы «гладить» и «бить по головкам» (рис. 4-5).

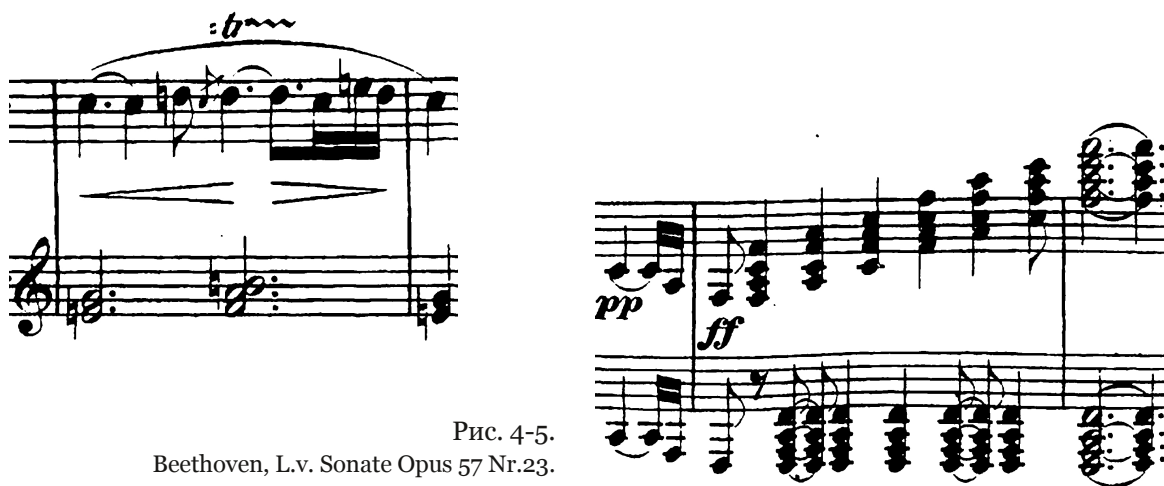


Рис. 4-5.
Beethoven, L.v. Sonate Opus 57 Nr. 23.

А в побочной партии финала особый музыкальный жест настойчиво повторяющихся терций с пунктирным ритмом словно символизируют вмешательство «сверх-я», которое сдерживает бурные страсти, не давая им выйти из берегов (рис. 6).



Рис. 6.
Beethoven, L.v. Sonate Opus 57 Nr. 23.

Мы видим, сколь проблематичным оказывается разделить приходящее извне и мобилизуемое изнутри; иными словами, граница между субъективным и объективным оказывается некоторым образом *снята*.

⁷ Воспоминания напечатаны в «Известиях Архангельского губернского комитета Р.К.П. [(6)]» от 23 апреля 1920 г. под заголовком «Ленин и Бетховен».

А.С. Якобидзе-Гитман *Почему Ленин был готов слушать каждый день
«Аппассионату» Бетховена*

Обнаруживаемая здесь родственность бетховенской музыкальной формы гегелевской диалектике была замечена исследователями уже давно. В числе других этому феномену посвящена монография Теодора В. Адорно (оставшаяся, впрочем, неоконченной)⁸. Основания для подобных рассуждений можно видеть в интересе композитора к философии (в молодости он посещал лекции в Венском университете, а в его библиотеке было обнаружено большое количество философских книг с «пометками гения»); впрочем, камнем преткновения остаётся факт полного игнорирования друг друга Гегелем и Бетховеном (родившимися в один год) [Dahlhaus, 1983, s. 341].

Тем не менее, уже ранняя рецепция бетховенских сочинений тем же Гофманом закладывает основания для поисков родственных связей: «Простая, но плодотворная, удобная для разнообразнейших контрапунктических оборотов, сокращений и т. д. певучая тема лежит в основании каждой фразы, а все остальные побочные темы и фигуры находятся в близком родстве с главной идеей, так что с помощью всех инструментов все стремится и приводится к высшему единству» [Гофман, 1991, с. 58]. Эту технику проще всего проиллюстрировать на примере экспозиции первой части «Аппассионаты». Согласно канону сонатной формы, основные две темы, называемые главной и побочной партиями, должны между собой максимально контрастировать. И, например, в «Аппассионате» они такими поначалу и *являются* слушателю. Однако внимательное наблюдение открывает нам, что они имеют общий структурный мотив, иными словами – в своей *сущности* оказываются идентичны (рис. 7).



Рис. 7.
Beethoven, L.v. Sonate Opus 57 Nr.23.

Любопытно, что «Лунная» соната, близкая «Аппассионате» по характеру, не использует этот формообразующий принцип.

Но если параллели с диалектикой Гегеля даже таких авторов, как Адорно, вызывали у оппонентов упреки в надуманности⁹, то как следует относиться к попытке идейного сближения Бетховена с теориями Ленина? Ведь серьёзно рассуждать о диалектике в связи с Лениным сегодня, пожалуй, не менее трудно, чем о его любви к музыке или детям. Применение же этого термина к музыке Бетховену было давно дискредитировано многочисленными высказываниями

⁸ Adorno T. W. Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte. Herausgegeben von Ralf Tiedemann. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.

⁹ См. например критику авторитетного музыковеда и пианиста Чарльза Розена: Rosen C. Should We Adore Adorno? // The New York Review of Books, October 24, 2002. [Электронный ресурс] URL: <https://www.nybooks.com/articles/2002/10/24/should-we-adore-adorno/>

подобного рода: «Почти в каждой строчке бетховенской музыки заложена идея борьбы и диалектического перехода от тьмы к свету» [Должанский, 1938, с. 2] (цит. по: [Раку, 2014, с. 250]).

И тем не менее, под конец своего обзора я позволю себе сопоставить «Аппассионату» с диалектикой стихийности/сознательности, впервые сформулированной в манифесте «Что делать?» (1903). Здесь Ленин в свойственной ему вульгарной манере заимствует у Гегеля идею поиска сходной сущности у несходных явлений:

«У “экономистов” и современных террористов есть один общий корень: это именно то преклонение пред стихийностью... На первый взгляд, наше утверждение может показаться парадоксом: до такой степени велика, по-видимому, разница между людьми, подчеркивающими “серую текущую борьбу”, – и людьми, зовущими к наиболее самоотверженной борьбе отдельных лиц. Но это не парадокс. “Экономисты” и террористы преклоняются перед разными полюсами стихийного течения: “экономисты” – перед стихийностью “чисто рабочего движения”, террористы – перед стихийностью самого горячего возмущения интеллигентов, не умеющих или не имеющих возможности связать революционную работу в одно целое с рабочим движением. Кто изверился или никогда не верил в эту возможность, тому действительно трудно найти иной выход своему возмущенному чувству и своей революционной энергии, кроме террора» [Ленин, 1963, с. 75].

Провозгласив первостепенной задачей социалдемократической партии борьбу со стихийностью, он при этом имел в виду, что стихийность надо не уничтожить, а – в гегельянской терминологии – «снять» (*aufheben*), – то есть освободить от незрелых и неэффективных внешних проявлений иррационального протеста и оставить лишь как внутреннюю движущую силу для планомерной и тщательной подготовки к революции.

Бетховен часто представляется в массовой культуре как ярко выраженная стихийная личность: всклокоченная шевелюра, бешеный взгляд, вызывающее поведение (отказ снимать шляпу перед королевской семьёй)¹⁰, ну и, конечно, вспышки неукротимого «холерического» темперамента, которыми полны его сочинения. Но, в отличие от композиторов-романтиков вроде Роберта Шумана, стихийность Бетховена неукротима только на первый взгляд. Все буйные порывы у него подчиняются строгой архитектонике формы, настолько чёткой, что музыкальные мотивы воспринимаются звучащими строительными блоками, а целая музыкальная форма – как произведение аудиоархитектуры. Более того, мотивы, оказываясь в различных комбинациях, как бы указывают (или «ссылаются») друг на друга, благодаря чему создается эффект автореференции, и даже самые стихийные вспышки ярости приобретают высокую степень рефлексии. И в этом можно усмотреть некоторый аналог ленинской «сознательности».

Заключение

Благодаря очерку Максима Горького «Аппассионата» стала одним из элементов культа личности вождя мирового пролетариата. Крошечный вставной рассказ Горького о прослушивании Лениным «Аппассионаты» обладает силой правдоподобия вне зависимости от своего соответствия или несоответствия реальным историческим фактам. В нём речь идёт не просто о способности жестокого диктатора на тёплые человеческие чувства, а даётся гораздо более глубокая и многомерная характеристика лидера большевиков. Эффект достоверности несомненно уменьшился бы, если бы на месте «Аппассионаты» оказалась какая-то другая популярная соната Бетховена, а тем более музыка других композиторов, которую согласно свидетельствам современников любил слушать Ленин. Оснований для проведения параллелей между реакцией Ленина на это музыкальное произведение и его политической деятельностью можно найти не меньше, чем, например, между юношеской поэзией семинариста Сосо Джугашвили и некоторыми особенностями правления «отца народов» товарища Сталина [Добренко, 2017, с. 61-129].

¹⁰ Этот необычайно популярный апокриф известен благодаря письмам Беттины фон Арним, познакомившей Бетховена с Гёте на курорте в Теплице. См.: Arnim B. von. Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Frankfurt am Main: Insel, 1984. Kap. 34.

А.С. Якобидзе-Гитман Почему Ленин был готов слушать каждый день «Аппассионату» Бетховена

ИСТОЧНИКИ

1. Видре К. Наш друг Федор Паторжинский // Нева. 2005. №5. С. 274-279.
2. Волков С. Большой театр. Культура и политика. Новая история. – Москва: АСТ, 2018.
3. Горький М. Собрание сочинений в тридцати томах. Том 17: Рассказы, очерки, воспоминания (1924-1936). – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1952.
4. Гофман Э.Т.А. Крейсериана. Из «Фантазий в манере Калло» // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений в 6 тт. Т.1. – Москва: Художественная литература, 1991.
5. Добровейн М.А. На рубеже двух эпох: Автобиографические записки. – Москва: Российский НИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, 2001.
6. [Должанский А.Н.] К концерту 22 марта 1938 г. Дом Коммунистического Воспитания Молодежи Куйбышевского района. Лекция-концерт Бетховен (1770 – 1827). Лектор – А.Н. Должанский. – Ленинград, 1938. – С. 2.
7. Дрейден С. Д. Ленин слушает Бетховена. – Москва: Советский композитор, 1975.
8. Из истории советской бетховенианы / Ред.-сост. Н.Л. Фишман. – Москва: Советский композитор, 1972.
9. Ленин В.И. Полное собрание сочинений. Т.6: Январь ~ Август 1902. – Москва: Государственное Издательство политической литературы, 1963.
10. Луначарский А.В. Ленин и искусство. (Воспоминания) // «Художник и зритель». 1924. № 2–3. С. 5-10.
11. Луначарский А.В. Статьи о Бетховене // Из истории советской бетховенианы / Ред.-сост. Н.Л. Фишман. – Москва: Советский композитор, 1972. – С. 11-30.
12. Луначарский А.В. Культурное значение музыки Шопена (К 100-летию юбилею) // «Наша заря». 1910. №3, март. С. 43-51.
13. Толстой Л.Н. Крейцера соната // Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 12 тт. – Москва: Художественная литература, 1984. Т. 11. – С. 97-173.

ЛИТЕРАТУРА

1. Марголит Е. Ленин. Спасибо, что живой // Блог журнала «Сеанс». 15 марта 2017. [Электронный ресурс] URL: <http://seance.ru/blog/leniniana-2/> (Дата обращения: 01.02. 2022).
2. Петровский М. Анекдот // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. Т. 1. – Москва; Ленинград: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – С. 51-52.
3. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. – Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
4. Dahlhaus C. *Hegel und die Musik seiner Zeit* // *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Hrsg. O. Pöggeler und A. Gethmann-Siefert (Hegel-Studien. Beiheft 22), Bonn 1983, S. 333-350.
5. Dahlhaus C. 19. Jahrhundert. Ludwig van Beethoven; Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte; Texte zur Instrumentalmusik. Herausgegeben von Hermann Danuser // *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften Bd. 6*. – Laaber: Laaber, 2001.
6. Dobrenko E. Stalin's Writing: From the Romantic Poetry of the Future to the Socialist Realist Prose of the Past // *Tyrants Writing Poetry* / Ed. K. Kaminskij and A. Koschorke. – Budapest–New York: Central European University Press, 2017. – Pp. 61-129.
7. Taruskin R. Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Oxford History of Western Music, Vol. II. – Oxford: Oxford University Press, 2006.

SOURCES

1. Dobrovejn M.A. *Na rubezhe dvuh epoh: Avtobiograficheskie zapiski* [On the turn of two eras: Autobiographical notes]. Moscow, Rossijskij NII kul'turnogo i prirodnogo nasledija im. D.S. Lihacheva, 2001. (in Russ.)
2. [Dolzanskij A.N.] K koncertu 22 marta 1938 g. Dom Kommunisticheskogo Vospitanija Molodezhi Kujbyshevskogo rajona. Lekcija-koncert Bethoven (1770-1827). Lektor – A.N. Dolzanskij. – L., 1938. p. 2. (in Russ.)
3. Drejden S. D. *Lenin slushaet Bethovena* [Lenin listens to Beethoven]. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1975. (in Russ.)
4. Gor'kij M. *Sobranie sochinenij v tridcati tomah* [Complete works in 30 volumes]. Vol. 17: Rasskazy, ocherki, vospominaniya (1924-1936). Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1952. (in Russ.)
5. Hofmann E.T.A. "Krejsleriana. Iz "Fantazij v manere Kallot"" [Kreislerian. From "Fantasy in the manner of Callot"]. Hofmann E.T.A. *Sobranie sochinenij v 6 tt.* [Collected works in 6 vols.]. Vol 1. Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1991. (in Russ.)
6. *Iz istorii sovetskoj bethoveniany* [From the history of Beethoven reception in the Soviet Union]. Red.-sost. N.L. Fishman. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1972. (in Russ.)
7. Lenin V.I. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete works in 30 volumes]. Vol. 6: January – August 1902. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1963. (in Russ.)
8. Lunacharskij A.V. "Kul'turnoe znachenie muzyki Shopena (K 100-letnemu jubileju)" [The cultural significance of Chopin's music]. *Nasha zarja* [Our dawn]. #3 (march 1910), pp. 43–51. (in Russ.)
9. Lunacharskij A.V. "Lenin i iskusstvo. (Vospominaniya)" [Lenin and art. (Memories)]. *Hudozhnik i zritel'* [Artist and viewer]. #2–3 (1924), pp. 5–10. (in Russ.)
10. Lunacharskij A.V. "Stat'i o Bethovene" [Articles on Beethoven]. *Iz istorii sovetskoj bethoveniany* [From the history of Soviet Beethoveniana]. Red.-sost. N.L. Fishman. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1972. Pp. 11-30. (in Russ.)
11. Tolstoj L.N. "Kreycerova sonata" [The Kreutzer sonata]. Tolstoj L.N. *Sobranie sochinenij v 12 tt.* [Collected works in 12 vols.]. Vol. 11, Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1984. Pp. 97-173. (in Russ.)

12. Vidre K. "Nash drug Fedor Patorzhinskij" [Our friend Feodor Patorzhinsky]. *Neva*. #5 (2005), pp. 274-279. (in Russ.)
13. Volkov S. *Bol'shoj teatr. Kul'tura i politika. Novaja istorija* [Bolshoy theater. Culture and politics. New history]. Moscow, AST, 2018. (in Russ.)

REFERENCES

1. Dahlhaus C. *Hegel und die Musik seiner Zeit*, in: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Hrsg. O. Pöggeler und A. Gethmann-Siefert (Hegel-Studien. Beiheft 22). Bonn, 1983, S. 333-350.
2. Dahlhaus C. "19. Jahrhundert. Ludwig van Beethoven; Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte; Texte zur Instrumentalmusik." Hrsg. Hermann Danuser. *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften Bd. 6*. Laaber, Laaber, 2001.
3. Dobrenko E. "Stalin's Writing: From the Romantic Poetry of the Future to the Socialist Realist Prose of the Past." *Tyrants Writing Poetry*. Ed. K. Kaminskij and A. Koschorke. Budapest–New York, Central European University Press, 2017. Pp. 61-129.
4. Margolit E. "Lenin. Spasibo, chto zhivoj" [Lenin. Thank you for being alive]. *Blog zhurnala "Seans"* [Seance magazine blog], 15 marta 2017. URL: <http://seance.ru/blog/leniniana-2/> (Accessed: 01.02. 2022). (in Russ.)
5. Petrovskij M. "Anekdot" [Anecdote]. *Literaturnaja enciklopedija: Slovar' literaturnyh terminov* [Literary encyclopedia: Dictionary of literary terms], 2 vol. Ed. N. Brodsky, A. Lavretsky, Je. Lunin, V. L'vov-Rogachevsky, M. Rozanov, V. Cheshihin-Vetrinsky. T. 1. Moscow; Leningrad, Izd-vo L. D. Frenkel'. 1925, pp. 51-52. (in Russ.)
6. Raku M. *Muzykal'naja klassika v mifotvorchestve sovetskoj epohi* [Musical classics in Soviet mythology]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. (in Russ.)
7. Taruskin R. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in *Oxford History of Western Music*, Vol. II. Oxford, Oxford University Press, 2006.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Кадр из к/ф «Аппассионата» (1963), к/ст. «Мосфильм», реж. Юрий Вышинский.
- Рис. 2. Кадр из к/ф «Клятва» (1946), к/ст. «Мосфильм», реж. М. Чиаурели.
- Рис. 3. Кадр из к/ф «Аппассионата» (1963), к/ст. «Мосфильм», реж. Юрий Вышинский.
- Рис. 4. Beethoven, L.v. Sonate Opus 57 Nr.23.
- Источник: Beethoven, L.v. Klavier-Sonaten: herausgegeben von B.A.Wallner. München-Duisburg: G. Henle-Verlag, 1953. C. 131.
- Рис. 5. Beethoven, L.v. Sonate Opus 57 Nr.23.
- Источник: Beethoven, L.v. Klavier-Sonaten: herausgegeben von B.A.Wallner. München-Duisburg: G. Henle-Verlag, 1953. C. 131.
- Рис. 6. Beethoven, L.v. Sonate Opus 57 Nr.23.
- Источник: Beethoven, L.v. Klavier-Sonaten: herausgegeben von B.A.Wallner. München-Duisburg: G. Henle-Verlag, 1953. C. 155.
- Рис. 7. Beethoven, L.v. Sonate Opus 57 Nr.23.
- Источник: Beethoven, L.v. Klavier-Sonaten : herausgegeben von B.A.Wallner. München-Duisburg: G. Henle-Verlag, 1953. C. 131, C. 140.