

И. Ф. Двужильная



ПАМЯТЬ О ХОЛОКОСТЕ В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ
БЕЛАРУСИ, УКРАИНЫ, РОССИИ

И. Ф. Двужильная

ПАМЯТЬ О ХОЛОКОСТЕ
В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ
БЕЛАРУСИ, УКРАИНЫ, РОССИИ

Министерство культуры Республики Беларусь
Учреждение образования
«Белорусская государственная академия музыки»

И. Ф. ДВУЖИЛЬНАЯ

ПАМЯТЬ О ХОЛОКОСТЕ В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ
БЕЛАРУСИ, УКРАИНЫ, РОССИИ



Минск 2022

УДК 78.04:341.485(470+476/477)
ББК 85.310
Д 25

Печатается по решению ученого совета
Белорусской государственной академии музыки.

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор *И. С. Воробьёв*,
доктор искусствоведения, профессор *О. В. Дудионова*,
доктор искусствоведения, профессор *Р. И. Сергиенко*

Двужильная, И. Ф.

Д 25 Память о Холокосте в академической музыке Беларуси, Украины, России / И. Ф. Двужильная. — Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2022. — 259 с.: ил.

ISBN 978-985-7187-74-4.

Монография посвящена исследованию академической музыки Беларуси, Украины, России, в которой нашла отражение память о Холокосте — трагедии, приведшей к уничтожению в период Второй мировой войны около 6 млн евреев Европы. Автор рассматривает степень изучения темы Холокоста в музыковедении и ее становление в культуре СССР, особенности раскрытия темы в произведениях на разных уровнях музыкального содержания: на общехудожественном, возвращая к местам памяти, к личностям, ставшим символом Холокоста; на музыкально-тематическом, погружая в ашкеназскую музыкальную культуру; на экзистенциальном, выявляя доминирующие смысловые коды опусов.

Книга предназначена как для специалистов в области истории и теории музыки (издание может использоваться в курсах учреждений высшего образования «История белорусской музыки», «Актуальные направления развития современного музыкального искусства», «Теория современной композиции», «Теория музыкального содержания» и др.), так и для широкого круга читателей, интересующихся вопросами сохранения памяти о Холокосте.

УДК 78.04:341.485(470+476/477)
ББК 85.310

ISBN 978-985-7187-74-4

© Учреждение образования
«Белорусская государственная
академия музыки», 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Аналитический обзор литературы.....	11
Музыковедческие исследования 1960–2000-е гг.....	12
Музыковедческие исследования 2011–2021 гг.	17
ГЛАВА 1. ПАМЯТЬ О ХОЛОКОСТЕ В КУЛЬТУРЕ И МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ, УКРАИНЫ, РОССИИ.....	22
1.1. Память о Холокосте в культуре 1943–1961 гг.	24
1.2. Возрождение еврейского культурного самосознания в музыкальном искусстве 1961–1991 гг.....	32
1.3. Мемориальные опусы композиторов восточнославянских стран в 1991–2021 гг.	44
ГЛАВА 2. ТЕМА ХОЛОКОСТА В МУЗЫКЕ: ОБЩЕХУДОЖЕСТВЕННЫЙ УРОВЕНЬ	54
2.1. Исторический срез.....	56
2.1.1. Киев. Бабий Яр (сентябрь 1941 г.) (Д. Шостакович, Д. Клебанов, Е. Станкович, Е. Кривицкий) ...	56
2.1.2. Ростов-на-Дону. Змиёвская балка (август 1942 г.) (И. Левин) ...	71
2.1.3. Чехия. Гетто Терезин (ноябрь 1941 г. – май 1945 г.) (Д. Кривицкий, А. Гуров).....	75
2.1.4. Варшавское гетто (октябрь 1940 г. – 16 мая 1943 г.) (М. Вайнберг, С. Беринский).....	81
2.1.5. Концлагерь Освенцим (20 мая 1940 г. – 27 января 1945 г.) (М. Вайнберг)	87
2.2. Личностный срез	92
2.2.1. Анна Франк (12.06.1929, Франкфурт-на-Майне, – 12.03.1945, концлагерь Берген-Бельзене) (А. Вустин, Г. Фрид, Б. Тобис, М. Броннер)	92
2.2.2. Януш Корчак (22.06.1878, Варшава – 07.08.1942, лагерь смерти Трешлинка) (А. Галич, С. Беринский)	102

ГЛАВА 3. ЗНАКИ АШКЕНАЗСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ: МУЗЫКАЛЬНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ		110
3.1.	Элементы синагогального пения (Э. Тырманд, М. Вайнберг, Г. Вагнер, Д. Клебанов, Р. Боярская, Д. Кривицкий, С. Беринский, М. Броннер, М. Глуз)	113
3.2.	Идишская песня (М. Гнесин, М. Броннер)	131
3.3.	Клезмерская музыка (Д. Шостакович, С. Беринский, М. Вайнберг)	139
3.4.	Контакты культурных традиций (И. Шварц)	147
ГЛАВА 4. ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕИ В СОДЕРЖАНИИ МУЗЫКИ: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ УРОВЕНЬ		157
4.1.	Экзистенциал «бытие-к-смерти» (М. Броннер, О. Подгайская)	158
4.2.	Экзистенциал «боль» (Р. Боярская, И. Левин)	166
4.3.	Экзистенциал «одиночество» (Э. Тырманд)	170
4.4.	Экзистенциал «воля» (Д. Клебанов, Л. Абелиович)	174
4.5.	Экзистенциал «свобода» (Д. Шостакович)	181
4.6.	Экзистенциал «надежда» (М. Глуз)	191
Заключение		197
Приложения		207
1.	Глоссарий	207
2.	Холокост: историческая справка	211
3.	Перечень произведений композиторов (жанровый и хронологический принципы)	215
3.1.	Оперы	215
3.2.	Оратории, кантаты, произведения для хора	217
3.3.	Симфонии, концерты	219
3.4.	Симфонические картины, поэмы, иные жанры	221
3.5.	Камерная вокальная музыка	222
3.6.	Камерная инструментальная музыка	222
4.	Модальная основа ашкеназской музыки	224
4.1.	Литургические модусы еврейской музыки	225
4.2.	Штейгеры клезмерской музыки, хасидских нигунов, идишских песен	226
Указатель имен		229
Список литературы		233
Об авторе		259

ВВЕДЕНИЕ

Холокост был не просто еврейской проблемой и не просто одним из событий одной лишь еврейской истории. Холокост возник и случился в нашем современном обществе, на наивысшей стадии нашей цивилизации, на пике культурных достижений человечества, и по этой причине это проблема общества, цивилизации и культуры.

Зигмунд Бауман

Холокостом (от древнегреческого «Голокаустис» — всесожжение, сожжение огнем) называют политику нацистской Германии, ее союзников и пособников, направленную на преследование (изгнание из страны) и полное уничтожение евреев в 1933–1945 гг. [см.: 15, 50, 51, 160, 161, 169, 186, 253], определенную как геноцид (Приложение 1.10) европейского еврейства¹. Для решения поставленных задач были применены невиданные ранее организационные и технические ресурсы, выстроена система убийства людей, что привело к огромным людским потерям — около 6 млн человек (треть еврейского народа мира). На территории СССР было уничтожено 2 млн 733 тыс. евреев [см.: 14, 16, 17, 23, 27, 59, 112, 137, 194, 240]².

Трагедия, постигшая европейское еврейство, продемонстрировала последствия крушения общественных норм и структур, стала опытом дегуманизации [см. 73]. И сегодня ее осознание остается за пределами человеческого разума, ибо весь механизм уничтожения человека зародился в высокоразвитой стране с глубокими культурными традициями и осуществлялся на глазах всех европейцев [см.: 100, 181].

Уже в годы Второй мировой войны в литературе и искусстве появились первые произведения, раскрывавшие события происходящей катастрофы. Так начиналось формирование темы Холокоста³ как художественного феномена. Многочисленными опусами разных жанров представлена она и в музыке композиторов разных стран, в том числе Беларуси, Украины, России [см.: 34-А, 36-А]. Однако долгое время данная тема находилась в тени

¹ Этапы Холокоста см.: Приложение 2. Холокост: историческая справка.

² В Беларуси было уничтожено около 800 тыс. евреев (24 — 34% от общего количества населения республики) [83]; в Украине — 1,5 млн (17,3 — 20%), что составило около 50% всех евреев СССР; в России — около 433 тыс. (около 1%) [см. 241].

³ В данной книге понятия «тема Холокоста в музыке» и «память о Холокосте в музыке» выступают как синонимы.

культурной жизни СССР, а появлявшиеся музыкальные произведения нередко после своей премьеры исчезали из концертных программ либо не исполнялись. Ситуация изменилась после распада СССР и была обусловлена рядом причин: политикой суверенных государств, активизацией гражданской позиции, появлением просветительских и образовательных центров, призванных через уроки Холокоста воспитывать у населения толерантность, эмпатию. Неслучайно именно в этот период значительно возросло количество научных исследований историков по разным проблемам Холокоста, началось становление историографии темы [см.: 6, 15, 51, 132, 136]. Подобные явления происходили и в музыковедении; на смену периоду накопления материала пришло время его обработки. В исследованиях обозначились два вектора: изучение музыки Холокоста (песни концлагерей и гетто) и анализ музыкальных произведений, связанных с памятью о его жертвах. Западные исследователи свое внимание сконцентрировали на музыке периода Холокоста – песнях концлагерей и гетто, музыкальном искусстве показательного гетто Терезин. В работах восточноевропейских ученых это направление долгое время практически не было представлено, интерес к нему возник в последние годы. Среди работ назовем диссертационное исследование А. Федусовой «Музыка в концентрационном лагере Терезиенштадт» [219], публикацию И. Томашевского о драматургии и роли тембровых решений оркестровки детской оперы «Брундибар» Г. Красы [216].

Второй вектор исследования был направлен на изучение конкретных музыкальных произведений, в том числе и тех, что созданы на территории СССР и постсоветского пространства. Однако изучались они в контексте творчества отдельного композитора: Д. Шостаковича (монографии С. М. Хентовой, К. Мейера, статья В. П. Бобровского), М. Вайнберга (работы Л. Д. Никитиной, Д. Фаннинга, В. Могль, А. Клоковой, Е. Дубинец, Е. В. Хаздан), Г. Фрида (монография А. М. Цукера и А. Я. Селицкого), Л. Абелиовича (статьи А. А. Друкта, Т. А. Щербо), М. Гнесина (публикации Дж. Лёффлера, Е. В. Хаздан), С. Беринского (статьи Т. Н. Лево́й), Д. Кривицкого (статьи Г. В. Крауклиса, Ю. Е. Ащепкова). Созрела необходимость комплексного исследования музыки о Холокосте композиторов Беларуси, Украины и России как целостного художественно-культурологического феномена, так как со временем музыка утрачивает свои смысловые опоры. В таком ключе тема Холокоста рассматривается впервые.

Материалы исследования формировались на протяжении ряда лет. Автором были найдены, систематизированы, введены в научный контекст десятки сочинений композиторов СССР и постсоветского пространства, сохранившие память о Холокосте. Многие из них находились в виде рукописей.

Круг композиторов, обратившихся к этой теме, не столь широк. Для некоторых композиторов – Льва Абелиовича, Эди Тырманд, Мечислава Вайнберга, Генриха Вагнера – она напрямую была связана с трагедией родственников, узников гетто Варшавы, Вильнюса, погибших во время Второй

мировой войны. Самим авторам посчастливилось выжить: бывшие студенты Варшавской консерватории в сентябре 1939 г. смогли пересечь восточную границу и были направлены для обучения в Белорусскую государственную консерваторию. Дальнейшую свою судьбу они связали с Беларусью (Л. Абелиович [5-А, 38-А, 45-А], Э. Тырманд [8, 197, 18-А, 39-А, 44-А], Г. Вагнер [156, 3-А, 13-А]) и Россией (М. Вайнберг [49, 268, 281, 17-А, 18-А, 26-А, 27-А, 35-А, 37-А, 43-А, 44-А]). Красной нитью тема Холокоста пройдет через творчество М. Вайнберга и раскроется во многих произведениях разных жанров [275, 276, 6-А, 33-А]. Отдельными опусами почтут память невинно уничтоженных евреев Л. Абелиович, Э. Тырманд, Г. Вагнер. Во время войны в эвакуации в Ташкенте в 1943 г. умер единственный сын Михаила Гнесина [см. 226, 280], что послужило толчком для работы над трио «Памяти наших погибших детей» и выражения своей позиции по отношению к происходящим событиям на оккупированной территории. Болью в сердце отозвалась трагедия украинских евреев в песне «Колыбельная Бабьему Яру» (1953) Ревекки Боярской, уроженки Киевской губернии. Участниками Великой Отечественной войны были Дмитрий Клебанов [см. 43], Григорий Фрид [см.: 183, 220, 222, 28-А], Исаак Шварц [см.: 116, 143]. Каждый из них с горечью пережил трагедию европейского еврейства и сохранил память о ней в музыке разных лет: Д. Клебанов – в Симфонии № 1 «Мученикам Бабьего Яра» (1945), Г. Фрид – в моноопере «Дневник Анны Франк» (1969), И. Шварц – в концерте для оркестра «Желтые звезды» (2000). Среди авторов назовем также композиторов-евреев, рожденных во время или после войны: Давид Кривицкий [см.: 12, 111], Борис Тобис, Александр Вустин [см. 254], Сергей Беринский [см.: 24, 25, 118, 119], Михаил Глуз [28-А], Игорь Левин [15-А], Михаил Броннер (Россия) [см.: 170, 171, 195], Аарон (Аркадий) Гуров (Беларусь – Израиль). Все они сочли своим долгом увековечить память об уничтожении европейского еврейства, их нации. Тема Холокоста раскрывается и в творчестве композиторов, которые не были евреями, но высказали свою гражданскую позицию (Дмитрий Шостакович, Евгений Станкович, Ольга Подгайская).

Жанровый спектр сочинений, в которых нашла воплощение память о Холокосте, разнообразен: масштабные произведения (симфонии, симфонические поэмы, концерты, оратории, оперы) и камерные (трио, фортепианные циклы и отдельные пьесы, песни), вокальные и инструментальные. Безусловно, данная тема нашла выражение в музыке, связанной со словом. В числе мемориальных жанров первую позицию занимает рекем (рекем «Памяти Януша Корчака» С. Беринского с канонизированным латинским текстом). Однако в жанровом миксте кадиш-рекеме «Бабий Яр» Е. Станковича на слова Д. Павлычко (на украинском языке) и «Еврейском рекеме» М. Броннера (иврит, идиш) рекем уходит от своих истоков и синтезируется с традицией еврейской культуры. Поэтическое слово воздействует на симфонию, расширяя ее исполнительский состав через включение хора или солистов (Симфония № 13 Д. Шостаковича, Симфонии № 6 и 8 / «Цветы

Польши»/ М. Вайнберга). Обращаются к поэтическому тексту и в жанре симфонической поэмы («Боль Земли» И. Левина). События периода Холокоста воссоздаются в кантате («Голоса Терезина» Д. Кривицкого, «Из Дневника Анны Франк» Б. Тобиса), в произведении для хора («Мы яшчэ жывыя» О. Подгайской), в вокальном цикле («Еврейские песни», 1-я тетрадь/ М. Вайнберга, «Три стихотворения Моисея Тейфа» А. Вустина), в песне («Колыбельная Бабьему Яру» Р. Боярской и др.). В иерархии музыкальных жанров высшую позицию занимает опера. Анализируемая нами тема находит выражение в моноопере «Дневник Анны Франк» Г. Фрида, в опере-оратории «Бабий Яр» Д. Кривицкого, в произведении для хорового театра «Долгое возвращение (Книга песен)» М. Броннера, частично – в опере-драме «Пассажирка» М. Вайнберга. Тема Холокоста отражена и в инструментальной музыке. Для большого симфонического состава написаны Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра» Д. Клебанова, Симфонии № 13, 16, 21 («Кадиш») М. Вайнберга, концерт для оркестра «Желтые звезды» И. Шварца, симфоническая поэма «Вечно живые» Г. Вагнера, симфонические картины «Атиква» («Надежда») М. Глуза, «Большая сарабанда Терезина» А. Гурова. Память о трагедии хранят и произведения для камерного исполнительского состава: Трио М. Гнесина, Фортепианное трио № 2 Д. Шостаковича, фортепианный цикл «Фреска 1» Л. Абелиовича, «Элегическая импровизация» для скрипки и фортепиано Э. Тырманд, «Еврей. Жизнь и смерть» и «Кадиш уходящему веку» для виолончели и фортепиано М. Броннера, соната-фантазия для фортепиано «Колокола Варшавы» С. Беринского, «Не тот город» для цимбал, клавирина и камерного оркестра О. Подгайской.

В *первой главе* монографии охвачены все вышеназванные произведения. Участие в зарубежных стажировках в образовательных центрах Холокоста, музеях разных стран (России, Израиля, Украины, Германии, Франции), личная встреча с занимающимися этой проблемой историками, социологами, изучение их работ позволили автору книги систематизировать знания по истории данного феномена и выполнить *культурно-историческую реконструкцию* вхождения этих произведений в общественную жизнь обозначенного географического региона.

Анализ музыкальных произведений, апробация полученных результатов на многочисленных международных форумах в разных странах мира (Беларусь, Украина, Россия, Израиль, Литва, Латвия, Австрия, Польша, Великобритания), обсуждение их с музыковедами (М. А. Якубовым, Л. П. Казанцевой, Е. В. Хаздан, Е. Н. Дуловой, О. В. Дадиомовой, Л. Н. Гнатюк, И. Д. Назиной, Д. Слеповичем, И. Лобераном), композиторами (Э. Тырманд, Г. Фридом, И. Левиным, М. Броннером, О. Подгайской, М. Глузом) и их родственниками (семьи М. Вайнберга, Д. Кривицкого, Г. Вагнера, И. Шварца), исполнителями (В. Альтшулером, Ю. Милкисом, Б. Либерман) позволили предложить новый подход к раскрытию художественного феномена «тема Холокоста в музыкальном искусстве» через многоуровневое осознание его

музыкального содержания, «выразительно-смысловой сущности музыки» (определение В. Холоповой [243, с. 17]). Теоретической платформой в данной монографии выступила иерархическая система понятия «тема» Л. Казанцевой, разрабатываемая ею в ряде исследований [см.: 84–87]: нижний уровень (музыкальные темы, обладающие исключительно музыкальной специфичностью), средний уровень (общехудожественные темы, роднящие музыкальное творчество с другими видами искусства), высший уровень (общечеловеческие темы, специфичность которых лежит в пространстве духовного опыта человека). Этим обусловлены последующие главы монографии.

Во *второй главе* анализируются произведения, в которых тема Холокоста находит выражение на *общехудожественном уровне*, наиболее доступном для ее осознания. Как предмет рассуждения она объединяет все произведение, но при этом не становится фрагментом текста. Ракурс темы исследуется через исторический и личностный срезы. Место памяти Холокоста выявляет исторический срез. В музыке композиторов им становятся Бабий Яр (Киев), Змиёвская балка (Ростов-на-Дону), гетто Варшавы и Терезина, концлагерь Освенцим. Личностный срез в раскрытии темы возвращает в музыкальных произведениях имена, ставшие символом Холокоста — Анны Франк и Януша Корчака.

В *третьей главе* в центре внимания оказываются произведения, в которых тема Холокоста проявляется на *нижнем, музыкальном уровне*, определяющем использование композиторами элементов идишской культуры, столетиями формировавшейся в условиях галута (Приложение 1.9) в культурной среде соседних народов. Включение авторами музыки в произведения элементов синагогального пения, клезмерского музицирования, цитат идишских народных песен обогатило их художественное содержание, свидетельствовало о мемориализации трагедии именно еврейского народа.

В *заключительной главе* предпринята попытка выявления темы Холокоста на *экзистенциальном уровне* — через смысложизненные комплексы, генеральные идеи автора музыки, выражающиеся путем доминирования определенных экзистенциалов. Они обрели в сфере культурной адаптации особую значимость и получили разработку в трудах философов и искусствоведов. В раскрытии темы Холокоста на общечеловеческом уровне ими становятся экзистенциалы «бытие-к-смерти» (М. Хайдеггер) («Мы еще живые» О. Подгайской, «Еврей. Жизнь и смерть» М. Броннера), «боль» («Бабий Яр» Р. Боярской, «Боль Земли» И. Левиной), «одиночество» («Элегическая импровизация» Э. Тьрманд), «воля» (Симфония № 1 Д. Клебанова, «Фреска 1» Л. Абелиовича), «свобода» (Симфония № 13 и Фортепианное трио № 2 Д. Шостаковича), «надежда» («Атиква» М. Глуза).

Нередко тема Холокоста раскрывается в произведениях на разных уровнях, чем обусловлен анализ одного и того же опуса в разных главах книги. В этом случае сопроводительный текст сноски поможет вернуть читателя к указанным страницам и составить целостное представление о произведении.

Избранный подход в анализе музыки композиторов России, Беларуси, Украины как памяти о Холокосте позволил увидеть ее целостным художественным феноменом в культурных реалиях современной действительности и открыл в восточноевропейском музыкознании новую специализированную тематику.

* * *

Выражаю благодарность официальным рецензентам исследования: доктору искусствоведения, профессору Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова И. С. Воробьеву; доктору искусствоведения, заслуженному деятелю искусств Республики Беларусь, профессору О. В. Дадиомовой; доктору искусствоведения, профессору Белорусской государственной академии музыки Р. И. Сергиенко.

За предоставленные рукописи произведений и иные материалы искренне признательна и благодарна композиторам (Григорию Фриду, Михаилу Броннеру, Евгению Станковичу, Игорю Левину, Ольге Подгайской, Михаилу Глузу), их семьям (Мечислава Вайнберга, Давида Кривицкого, Исаака Шварца, Генриха Вагнера), их коллегам и соратникам (композитору Марине Шмотовой, заслуженному деятелю искусств России, доктору искусствоведения, профессору Ирине Эдуардовне Горюновой), Международной ассоциации «Дмитрий Шостакович» в Париже.

Выражаю искреннюю признательность всем, кто содействовал написанию этой книги: доктору искусствоведения, профессору Е. Н. Дуловой; доктору искусствоведения, профессору Астраханской государственной консерватории, заведующему Проблемной научно-исследовательской лабораторией музыкального содержания, академику Международной академии информатизации и Российской академии естествознания Л. П. Казанцевой; кандидату искусствоведения Е. В. Хаздан; основателю и сопредседателю научно-просветительного центра «Холокост», кандидату исторических наук, профессору Российского государственного гуманитарного университета И. А. Альтману; доктору технических наук, профессору Владимирского государственного университета, заслуженному изобретателю Российской Федерации Е. А. Оленеву; кандидату искусствоведения, доценту Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского Л. Н. Гнатюк; доктору искусствоведения, профессору Белорусской государственной академии музыки Н. В. Шиманскому; моим коллегам кафедры теории музыки, кафедры истории музыки и музыкальной белорусистики, редакционно-издательского и научно-исследовательского отделов Белорусской государственной академии музыки, Гродненского государственного музыкального колледжа; моим друзьям из разных стран — С. Ковшик, В. Месамеду, Г. Рейхману, Л. Миркину, Б. Либерман, З. Искандеровой, С. Шпагину и всей моей семье, без поддержки которых не было бы возможным осуществление издания.

АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ¹

В научное поле искусствоведения понятие «Холокост» («тема Холокоста») вошло в конце 1970-х гг.; апеллируя к этому понятию, ученые не предложили его трактовку. Однозначным остается факт исследования к этому времени Холокоста как исторически свершившегося события, в котором были определены действующие лица трагедии (исполнитель, жертва, свидетель), способы уничтожения евреев и пути сопротивления людей, попавших в нечеловеческие условия существования, другие проблемы, отраженные в исторических трудах.

Холокост получает осмысление в литературе и искусстве, формируется понятие «тема Холокоста в искусстве, литературе» («тема Холокоста в музыке») – художественно-культурологический феномен, многоаспектное содержание которого раскрывается с учетом устоявшихся знаний о трагедии европейского еврейства 1933–1945 гг. Через конкретные произведения, мемориальные проекты он призван способствовать формированию культурно-исторической памяти общества в противостоянии дегуманизации, насилию, дискриминации личности.

Сосредоточим внимание на анализе работ исследователей о музыкальных произведениях, раскрывших тему Холокоста. Такие опусы появились еще в период Второй мировой войны; в последующие годы их количество возросло.

Отношение к теме в общественной жизни Запада (страны Западной Европы, США, Канада) и Востока (СССР) было разным. На Западе тема Холокоста широко обсуждалась историками, философами; создавались фильмы, спектакли, музеи, мемориальные комплексы, скульптуры, картины, литературные и музыкальные произведения. В СССР она была табуированной, долгие годы рассматривалась как составляющая темы Великой Отечественной войны без обозначения трагедии еврейского народа, которая привела к физическому уничтожению 2/3 европейского еврейства. Вместе с тем в этом географическом регионе с 1943 г. тема Холокоста формировалась в разных видах искусства, в том числе и в музыке.

Исследователи Запада и Востока до 2011 г. не пересекались друг с другом, выявляли свои приоритеты, предлагали методологию. Обмен опытом

¹ Обзор литературы, освещающей тему Холокоста в музыкальном искусстве, приведен в статьях «Музыка периода Холокоста и о Холокосте в исследованиях на постсоветском пространстве (страны СНГ и Балтики): историография вопроса» [31-А], «Тема Холокоста в искусствоведении: исследовательская мысль» [19-А]. В каждом из разделов монографии приводятся ссылки на публикации в связи с конкретно поставленной проблематикой.

состоялся после первой конференции «Дни памяти: Холокост в музыке», организованной Венским институтом Визенталя по исследованию Холокоста (VWI) совместно с Институтом анализа, теории и истории музыки при Университете музыки и исполнительских искусств в Вене (MDW) в октябре (4–6) 2011 г. Исследователи Беларуси, России смогли учесть наработки зарубежных коллег, а западные музыковеды расширили свои знания о музыке о Холокосте, созданной восточноевропейскими композиторами. В этой связи определим два периода в исследовании темы Холокоста: 1960–2000-е, 2011–2021 гг.

МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ 1960–2000-е гг.

На территории СССР исследования, посвященные произведениям о Холокосте, появились еще в 1960-е гг., правда, советскими музыковедами эта музыка рассматривалась в контексте темы Великой Отечественной войны. Она анализировалась при помощи инструментов, сложившихся в советской методологии. Основным из них выступал музыковедческий анализ, предполагающий выявление тематизма, принципов формообразования, раскрытие драматургии произведения. Атрибуты музыкального текста способствовали выявлению образного мира и смысловой идеи произведения, трактованной исследователями в русле сложившихся норм идеологии СССР.

Так, глубокий музыковедческий анализ Симфонии № 13 («Бабий Яр») Д. Шостаковича дан в статье Виктора Петровича Бобровского «Программный симфонизм Шостаковича» (1967) [26]. Исследователь концентрирует внимание на характере музыкального материала, роли интонационно-тематических связей; концепция произведения видится ему в выявлении зла, раскрытии гуманистической идеи, что в полной мере соответствовало идеологическим посылам политики СССР.

Серия очерков об этой симфонии включена и в монографию Софьи Михайловны Хентовой «Удивительный Шостакович» (1993) [239]. В них выявляется роль еврейской культуры в творчестве Д. Шостаковича, сконцентрировано внимание на истории создания симфонии, ее дальнейшей исполнительской судьбе, дается ее краткий анализ. Исследователь справедливо указывает на тот факт, что обращение Д. Шостаковича к этой проблематике было обусловлено его реакцией на усилившийся антисемитизм, став протестом композитора через творчество [Там же, с. 35]. Свое внимание С. Хентова обращает и на Второе фортепианное трио, где тематизм финала выявляет страшные картины нацистских концлагерей (в варианте автора — это Освенцим и Майданек). Вместе с тем допускаются неточности в фактологическом материале по истории создания трио, некорректно включена в анализ музыки информация об элементах ашкеназской музыкальной традиции, что указывало на малую изученность этого феномена в музыке СССР.

Важную роль память о Холокосте сыграла в музыке польско-советского композитора М. Вайнберга, найдя свое выражение в произведениях разных

жанров, среди которых — симфонии № 6, 8, 13, 21. Первая публикация о Симфонии № 6, «Заметки о Шестой симфонии Вайнберга» (1965) [80], принадлежит преподавателю М. Вайнберга по композиции в Белорусской государственной консерватории (1939–1941) профессору Василию Андреевичу Золотарёву¹. Статья стала своего рода отзывом на премьеру произведения талантливого композитора, состоявшуюся в 1963 г., но оставшуюся незамеченной. В. Золотарёв заостряет внимание на лирическом решении трагической темы. Он хорошо знал судьбу М. Вайнберга и еще в 1940 г. написал из Минска письмо своим родным в Москву с просьбой приютить своего талантливого ученика на время пребывания в столице для подачи прошения в Комитет по делам искусства о материальной помощи матери и сестре². Размышляя о Симфонии № 6 М. Вайнберга, В. Золотарёв пишет:

«Суть активной лирики в том, что ее внутренний голос поражает глубже, нежели раскатистый гул канонады, так же как один взгляд на тонкую шею ребенка убеждает нас в необходимости отстаивать мир больше, чем самая великолепная демонстрация паноптикума ужасов» [80, с. 170].

Анализируя образный строй симфонии, ее драматургию, автор статьи указывает на тему Холокоста, на автобиографичность произведения:

«...острые проблемы продолжают мучить художника как нерешенный вопрос, — это угроза войны, которая призраком испепеленной земли, гетто (Приложение 1.11) и печей Бухенвальда стоит у него перед глазами» [Там же, с. 150].

Важны и указания на то, что музыка М. Вайнберга к IV части (детский хор «В красной глине вырыт ров...») была написана в 1944 г., когда состоялся первый гражданский митинг памяти жертв в Бабьем Яре [см. 74]. Яркий в эмоциональном отношении и глубокий в характеристике средств музыкального выражения текст статьи В. А. Золотарёва был мощной поддержкой творчества композитора в те годы.

Через семь лет Симфонии № 6 и 8 («Цветы Польши») М. Вайнберга были исследованы в монографии Людмилы Дмитриевны Никитиной (1972) [150]. Музыковед предлагает анализ произведения, выполненный в традициях многочисленных работ советских авторов о современной музыке. Исследователь не раз интервьюировала композитора, и приводимые ею цитаты из речи М. Вайнберга в полной мере подчеркивали устоявшиеся нормы в трактовке музыки о Великой Отечественной войне, раскрывающей «торжество справедливости и гуманизм» [цит. по: Там же, с. 116]. Статья «Мечислав Вайнберг: “Почти любой миг жизни — работа...”» (1994) [148] построена Л. Никитиной в виде интервью с композитором. В ней впервые в исследова-

¹ О классе профессора В. А. Золотарёва и его отношении к студенту М. Вайнбергу [см.: 198, 47-А].

² Подробнее об этом факте биографии М. Вайнберга [см. 47-А].

тельской литературе вводится биографический материал о военном периоде жизни М. Вайнберга. Продолжает это направление очерк «Всю жизнь я жадно сочиняю музыку» Манашира Абрамовича Якубова [261], основанный также на интервью с М. Вайнбергом и опубликованный на страницах газеты «Утро России» в феврале 1995 г. Эта информация стала важной для исследователей, занимающихся проблемой памяти о Холокосте в музыке композитора.

С именем М. Вайнберга связан фортепианный цикл «Фреска 1» Л. Абелиовича. В статье 1978 г. белорусского музыковеда Александра Анатольевича Друкта [66] дан анализ тематических связей, особенностей гармонического языка, типа фактурной организации произведения. Вместе с тем посвящение произведения М. Вайнбергу, схожесть судеб обоих композиторов, чьи родные погибли в период Холокоста, не попадают в поле зрения исследователя, и образный мир рассматривается в контексте темы Великой Отечественной войны как одно из героико-драматических сочинений советских композиторов. Есть основание предполагать, что А. Друкту был известен выше приведенный факт, но в СССР еще не пришло время фокусировать внимание на жертвах войны (уже – Холокоста), что смещает точки акцентуации в художественном содержании произведения. Принципы формообразования данного цикла становятся предметом исследования и Тамары Александровны Щербо, результаты которого приводятся ею в статье «Сюитность и сюитные жанры в творчестве белорусских композиторов» (1990) [255].

Начало 1990-х гг. ознаменовалось изданием книги Александра Яковлевича Селицкого и Анатолия Моисеевича Цукера «Григорий Фрид» (1990) [183], одна из глав которой посвящена музыковедческому анализу оперы «Дневник Анны Франк». Написавший несколько ярких книг [см.: 222 – 224], композитор во время бесед со мной отмечал высокий уровень исследования ростовских музыковедов¹.

После распада СССР в музыковедческие исследования стран постсоветского пространства входит слово «холокост». Нередко композиторы сами рассказывали о важности данной темы в их творчестве, как например, С. Беринский, автор музыки к фильму «Дамский портной» о трагедии в Бабьем Яре в сентябре 1941 г. Его статья «Еврейская тема в моем творчестве» (1998) [24] определяет круг сочинений автора, посвященных Холокосту, выявляет роль синагогальной музыки в творчестве композитора.

На рубеже XX – XXI вв. появляется серия публикаций музыковедов стран постсоветского пространства, которая расширила представление о музыке, созданной как память о Холокосте. Важной эта тема стала для молдавского композитора Златы Ткач, о чем указывается в монографии Галины Вартаховны Кочаровой (2000) [106]. Исследователь акцентирует внимание на важ-

¹ Память о многогранной личности Г. Фрида запечатлена в серии статей, вошедших в книгу «Григорий Фрид: Вариации длиной в жизнь» [220]. См. также: [28-А].

ной роли музыкальных традиций ашкеназской культуры в сочинениях композитора. Монографию отличает высокий профессиональный уровень: точность фактологического материала, яркие аналитические разборы конкретных произведений. В книгу украинского музыковеда Елены Сергеевны Зинькевич включается информация о кадиш-реквиеме «Бабий Яр» Е. Станковича [79].

В 2000-е гг. в поле зрения музыковедов Беларуси и России попали произведения композиторов США, раскрывающие тему Холокоста. Так, одна из глав кандидатской диссертации «Американский музыкальный минимализм в художественной культуре второй половины XX века» автора монографии (Беларусь, Белорус. гос. академия музыки, 2005 г.) была посвящена творчеству Стива Райха¹. В ней рассматривались и сочинения, связанные с еврейской тематикой, в том числе квартет «Разные поезда», ставший музыкальным документом памяти жертв Холокоста [25-А]. Кантата Арнольда Шёнберга «Уцелевший из Варшавы» анализируется в монографии Натальи Олеговны Власовой [41]. Данные работы о музыке С. Райха и А. Шёнберга были написаны ранее исследований, изданных зарубежными музыковедами, или параллельно с ними.

Отметим исследовательскую литературу музыковедов Западной Европы начала XXI в. Введению музыкальных произведений в научное поле предшествовал период накопления информации. Внимание зарубежных ученых, критиков сосредоточилось в основном на музыке западных композиторов, раскрывших тему Холокоста. Так появилась серия статей о произведениях Пауля Дессау (Матиас Контарский /Австрия/, 2001) [277], Луиджи Ноно (М. Контарский, [Там же]; Маттео Нанни /Италия/, 2004 [282]), Стива Райха (Фридер фон Аммон /Германия/, 2004) [264], Дьёрдя Лигети (Юлия Крейна /Израиль/, 2007) [108]. На междисциплинарной конференции в октябре 2002 г. в Католической академии в Шверте (Германия) историком Дирком Пеппманном прочитан доклад «Komponieren nach Auschwitz. Die Verarbeitung des Holocaust in der Musik» («Сочинения после Освенцима. Осмысление Холокоста в музыке») [284], в котором высказано предположение, что музыка, включаясь в коммуникационный процесс, может испытывать влияние политики.

Вопросы принадлежности музыкального произведения к теме Холокоста решались в статье «Musik über den Holocaust. Zu einem Seitenthema der deutschen Musik-geschichte nach 1945» («Музыка о Холокосте: об одном из вопросов немецкой музыкальной истории после 1945 года») (2003) Матиаса Леманна (Германия), в которой он выявил «явную» и «неявную» тематизацию Холокоста [см.: 279, с. 45].

В этот период к западноевропейским исследователям подключаются польские коллеги. Так, в публикации музыкального критика Дороты

¹ По материалам диссертации в 2010 г. была опубликована монография [1-А].

Шварцман «'Und Gott verbarg sein Antlitz'. Polnische Kompositionen über Krieg und Gewalt» («“И Бог скрыл свое лицо”. Польские сочинения о войне и насилии») (2008) [286] в научный контекст впервые вводятся произведения польских композиторов (Марты Пташинской, Петра Мосса и Кшиштофа Книттеля), отразившие память о массовом убийстве евреев в деревне Едвабне Белостокской области в июле 1941 г.

Продолжаются исследования зарубежных музыковедов, посвященные творчеству Д. Шостаковича. Так, в конце 1990-х – начале 2000-х гг. на русском языке публикуются две монографии, авторы которых (Кшиштоф Мейер и Соломон Волков) лично знали композитора и интервьюировали его, состояли в переписке. Основательная книга «Шостакович» (1998) польского пианиста и музыковеда К. Мейера наполнена многочисленным, тщательно выверенным информационным материалом; в ней приводятся сведения о Тринадцатой симфонии Д. Шостаковича, подготовке к ее премьере [см.: 133, с. 385-387]. Вторым солидным трудом стало полемическое исследование С. Волкова «Шостакович и Сталин» (2004) [42]; в нем в обозначенных рамках определенного времени (до 1953 г., года смерти Сталина) [см.: Там же, с. 430-438] ведется повествование о Втором фортепианном трио (1944). Впервые данное сочинение рассматривается в контексте темы Холокоста: «Финал трио... величайшее из всего, что когда-либо создано о Холокосте», – отмечает автор [Там же, с. 436]. Появляются и яркие статьи, посвященные отдельным проблемам. Одна из них – «Тема смерти в музыке Дмитрия Шостаковича» бельгийского критика Франса Лемэра (2009) [120]. Анализируя ряд произведений Д. Шостаковича, исследователь указывает на разные грани темы смерти, подчеркивает роль пассакалии как «формы траурной элегии» в поздних опусах композитора. Акцентируя на ней внимание во Втором фортепианном трио, критик выдвигает гипотезу, что Д. Шостакович осуществляет двойное посвящение: другу – в III части (пассакалия), жертве (еврейскому народу) – в финале, где традиционная свадебная музыка трансформируется в танец смерти [см.: Там же, с. 216-217]. А основную идею Симфонии № 13 Ф. Лемэр называет пиком скрытого протеста композитора.

В 2010 г. возрос интерес западноевропейских исследователей к творчеству М. Вайнберга. Причиной тому стала мировая премьера (в сценической версии) его оперы «Пассажирка», которой предшествовало издание на двух языках (английском и немецком) монографии английского музыковеда Дэвида Фаннинга «Mieczyslaw Weinberg. In Search of Freedom» («Мечислав Вайнберг. В свободе духа») [268]. Основой исследования стали архивные материалы: письма, предоставленные двумя семьями композитора¹, переписка М. Вайнберга с рано ушедшим из жизни шведским исследователем Пером Скансом.

¹ М. Вайнберг был женат дважды. Дочь от первого брака, Виктория Бишопс, живет в Канаде, вторая жена, Ольга Рахальская, и их дочь Анна Вайнберг – в Москве.

Комментирующие тексты нередко позволяют выявить художественно значимые темы в творчестве композитора.

Названные выше события стали мощным прорывом в изучении музыки М. Вайнберга западными исследователями. Один из выпусков научного журнала «Osteuropa» 2010 г. был полностью посвящен творчеству этого композитора и включал серию статей; среди них есть и публикации о произведениях, отразивших тему Холокоста. Так, в статье Антонины Клоковой «'Meine moralische Pflicht'. Mieczyslaw Weinberg und der Holocaust» («“Мой моральный долг”. Мечислав Вайнберг и Холокост») [275] делается упор на камерно-инструментальных сочинениях и справедливо отмечается, что в музыке советских композиторов, созданной как память о жертвах Холокоста, ярко выражен еврейский мелос. Он стал своего рода маркером принадлежности произведения именно к этой теме, а не к теме Великой Отечественной войны [см.: Там же, с. 177].

МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ 2011 – 2021 гг.

Важным событием в изучении темы Холокоста в музыкальном искусстве стал октябрь (4–6) 2011 г. Венский институт Визенталя по исследованию Холокоста (VWI) совместно с Институтом анализа, теории и истории музыки при Университете музыки и исполнительских искусств в Вене (MDW) организовал первую конференцию «Дни памяти: Холокост в музыке», в рамках которой прозвучало 15 докладов на немецком и 9 докладов на английском языке; по материалам конференции в 2015 г. издана книга [283]. В центре внимания докладчиков оказалась разнообразная проблематика: музыка периода Холокоста (Анна Пьятковска, Софи Феттауэр), творчество композиторов, выживших в Шоа (Иржи Выслоужил), музыкальные мемориалы Холокоста (Мэриэнн Маклафлин, Сабина Фейст, Йерун ван Гессель), аспекты работы с поэтическими текстами периода Холокоста (Юлия Хинтербергер), тема памяти (Флориан Шединг), песни о Холокосте (Рэйчел Коллендер, Вера Вислоугилова), анализ конкретных произведений (Голан Гур, Сабина Фейст, Хайке Фрей, М. Контарский), авангардная музыка и Холокост (Беата Кучке), популярная музыка и Холокост (Соня Нейман). Доклад Брэтта Уэрба (США) [290] стал итогом многолетнего проекта Мемориального музея Холокоста (Вашингтон) и включил информацию о сочинениях более 70 композиторов Западной Европы и СССР (Д. Шостаковича, М. Вайнберга, Г. Фрида, Д. Клебанова). Первым опусом была названа Рапсодия для фортепиано и камерного оркестра Лео Спельмана (Польша / Канада) 1939–1945 гг.

Логическим продолжением проекта Мемориального музея Холокоста стал немецкоязычный проект «Holocaustrezeption in der Musik» / «Восприятие Холокоста в музыке» / (2013, Гамбург) Софи Феттауэр [269]. Исследователем была составлена таблица из 233 произведений по тематике Холокоста, созданных после Второй мировой войны (1947–2000) композиторами разных

стран¹, предложен список литературы о данных сочинениях и небольшая вступительная статья, в которой определена тематика произведений (концлагеря, гетто, места убийств, личности, мемориальные даты), выявлены наиболее употребительные тексты (дневник Анны Франк, стихи детей Терезина, поэзия Нелли Сакс, строки библий и еврейских молитв). К теме Холокоста С. Феттауэр отнесла и произведения с конкретными посвящениями жертвам, в том числе родным, погибшим от рук нацистов.

В 2010-е гг. в зарубежном музыковедении появляется несколько крупных исследований, в которых происходит отказ от анализа конкретных сочинений в музыковедческом ракурсе (историческом или теоретическом). Так, профессор Джой Хаслам Калико (США) в книге «Arnold Schoenberg's 'A Survivor from Warsaw' in Postwar Europe» («Уцелевший из Варшавы» Арнольда Шёнберга в послевоенной Европе») (2014) [266] рассматривает культурную историю Европы периода Холодной войны через призму кантаты А. Шёнберга. Постановка кантаты или отказ от нее позволили пролить свет на социальные, политические, этические и эстетические проблемы в восприятии темы Холокоста в ряде стран: реванш (ФРГ), возвращение (Австрия), память (Норвегия), антифашизм (ГДР), культурная дипломатия (Польша).

Вопросы восприятия современным слушателем музыки о Холокосте находятся в центре внимания Анны Лангенбрух (Германия), автора статьи «Zwischen Experiment und Erzählung, Klang und Geschichte Musikalische Annäherungen an Auschwitz» («Между экспериментом и повествованием: звук и история в музыкальных подходах к Освенциму») (2016) [278]. Эта работа — логическое продолжение исследования М. Контарского (2001), посвященного 10-минутной электронной композиции «Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz» («Помни о том, что сделали с тобой в Освенциме») Л. Ноно для документального фильма без вербального текста Питера Вайса. Неординарным событием в зарубежном музыковедении стала монография Эми Линн Влодарски (США) «Musical Witness and Holocaust Representation» («Музыкальный свидетель и представление Холокоста») (2015) [292], которой предшествовали исследования автора о современной постановке оперы «Брундибар» Ганса Красы и диссертация, посвященная теме Холокоста в творчестве немецких композиторов (2010). В рамках междисциплинарных дискуссий об эстетике и этике художественных свидетельств, в пяти главах книги Э. Влодарски продолжает дебаты, касающиеся этики и пределов представления о Холокосте. В этой работе автор вводит категории «музыкальный свидетель», «вторичное музыкальное свидетельство».

В рассматриваемый период пробуждается интерес зарубежных авторов к творчеству М. Вайнберга. Несомненную ценность представляют исследова-

¹ Музыка советских композиторов здесь представлена в том же объеме, что и в статье Б. Уэрба [290].

ния А. Клоковой. В статье «Mieczysław Weinberg – ein Klassiker der sowjetischen jüdischen Musik» («Мечислав Вайнберг – классик советской еврейской музыки», 2016) [276] выдвигается проблема реализации композитором своей идентичности (в СССР) в условиях диктатуры соцреализма и нивелировки его национальной принадлежности. Сквозь призму симфоний М. Вайнберга автор доказывает наличие в его музыке еврейских идиом. В публикации «Несостоявшаяся постановка оперы Вайнберга “Пассажирка” в 1968 году: кто виноват?» (2020) [94] на основе изученного архивного материала, статей зарубежных авторов делаются аргументированные выводы о причине отказа в постановке в СССР.

К международному форуму «Мечислав Вайнберг. Возвращение» (Москва, 16–19 февраля 2017 г.) А. Клокова подготовила автобиографический очерк о композиторе на основе его писем, впервые введенных в научный контекст [93]. На этом же форуме был представлен доклад Елены Дубинец (Россия – США) «Симфония № 21 и “мерцающая” национально-культурная идентичность в творчестве Вайнберга» [68]. Анализируя музыку симфонии, Е. Дубинец аргументированно доказывает принадлежность композитора к еврейской музыкальной традиции, которая проявляется на разных уровнях.

Свой вклад в исследование творчества М. Вайнберга внесла Верена Могль, немецкий музыковед, автор монографии «‘Juden, die ins Lied sich retten’ – der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion» («Евреи, которые спасут себя в песне» – композитор Мечислав Вайнберг (1919–1996) в Советском Союзе», 2017) [281]. На основании сотен научных источников В. Могль доказывает, что на жизнь композитора существенно повлияло противостояние репрессиям и дискриминации, на которые он реагировал через свое творчество. Она обосновала значимость биографического и исторического контекста для конкретного музыкального произведения и реализовала этот подход через анализ музыки М. Вайнберга 1943–1968 гг. (этими временными рамками ограничивается исследование).

К 100-летию со дня рождения композитора приурочено издание польского исследователя Дануты Гвиздалянки «Мечислав Вайнберг – композитор трех миров», переведенное на русский язык и опубликованное в Санкт-Петербурге в 2021 г. [49]. Обращение к архивным источникам, многочисленным научным публикациям о музыке Польши, СССР, России, к работам исследователей творчества М. Вайнберга, позволило автору издания предложить исчерпывающий фактологический материал. Наряду с монографией В. Могль, данное исследование является одним из самых полных изданий библиографического характера.

Музыка советских композиторов находится в центре внимания и американского исследователя Джеймса Лёффлера, в частности, Трио («Памяти наших погибших детей») op. 63 М. Гнесина. Появившаяся в 2014 г. публикация «‘In Memory of Our Murdered (Jewish) Children’: Hearing the Holocaust in Soviet Jewish Culture» («Памяти наших погибших (еврейских) детей»:

Восприятие Холокоста в советской еврейской культуре») [280] стала, по мнению ее автора, первым крупным исследованием темы Холокоста в советской музыке военного времени. В нем поднимается проблема советской еврейской идентичности. Неоспоримым остается подтверждение аксиомы о том, что М. Гнесин, как и многие иные советские композиторы (Г. Вагнер, Л. Абелиович, Д. Клебанов и др.), тщательно продумывал стратегию эстетической амбивалентности в отражении смерти евреев и других советских людей.

«Воспроизведение забытой культурной генеалогии дает совершенно другой вид европейской исторической звуковой дорожки для Холокоста» (Дж. Лёффлер) [Там же].

На основании архивных документов и знания идишских песен в статье доказывается принадлежность данного сочинения, написанного в период Великой Отечественной войны, к тематике Холокоста.

Статье Дж. Лёффлера предшествовал ряд исследований о М. Гнесине петербургского музыковеда Евгении Владимировны Хаздан, в научном поле которой находятся разнообразные проблемы ашкеназской музыкальной культуры, в том числе творчество М. Гнесина [226]. Ученого заинтересовала и личность М. Вайнберга, и это стало импульсом для написания статьи «“Еврейские песни” Мечислава Вайнберга: поиск национальной идиомы» (2021) [227]. Глубокое знание исследователем идишской культуры (Приложение 1.12), в которой воспитывался М. Вайнберг, позволило на основании анализа нескольких вокальных циклов доказать принадлежность к ней композитора.

В концепцию советского музыкознания возвращает статья украинского исследователя Елены Георгиевны Рощенко «Українська симфонія пам'яті мучеників Бабиного Яру: доля автора та його твору» (2017) [173]. Не вызывает сомнений значимость данной работы на пути мемориализации одного из ранних сочинений о Холокосте. В то же время отсутствует доказательная база наличия здесь еврейских идиом, из-за которых после 1949 г. симфония не исполнялась. Ранее работы о Симфонии № 1 «Мученикам Бабьего Яра» Д. Клебанова, написанные Е. Зинькевич [78] и Л. Воловик [43], содержали информацию об истории создания произведения и его исполнении.

К 100-летию со дня рождения М. Вайнберга Л. Никитиной была написана книга «Моисей Мечислав Вайнберг: по страницам жизни через документы, воспоминания и исследования» (2018) [148], представленная семнадцатью отдельными очерками, в которых сведены воедино материалы и воспоминания, дающие представление о жизни композитора. Биографические сведения сопровождаются краткими анализами этапных произведений, в том числе Симфонии № 21 и оперы «Пассажирка».

В серии работ русскоязычного музыковедения назовем научные публикации Георгия Вильгельмовича Крауклиса [107] и Юрия Евгеньевича Ащепкова [12] о музыке Д. Кривицкого, а также посвященные музыке С. Берин-


ского статьи Тамары Николаевны Левой [118, 119] и Ирины Марковны Севериной [182], в которых рассматриваются жанровая природа произведений и аспекты стиля композиторов. Яркое слово в сохранении памяти о Холокосте связано с творчеством современного московского автора Михаила Броннера, где важное место занимает тема о «народе Книги». На это указывает ряд публикаций; среди них – статьи Инны Михайловны Ромащук [170, 171], Марии Владимировны Власовой [40], интервью с композитором [29].

Таким образом, в современном музыкознании сформировался корпус литературы, позволяющей осознать важность изучаемой темы в творчестве советских композиторов и авторов постсоветского пространства. Благодаря расширению контактов между Западом и Востоком произошли существенные изменения в методологии исследований русскоязычных ученых, а западноевропейские музыковеды смогли открыть для себя имена композиторов, которые высказывали свою гражданскую позицию, создавая музыку памяти жертв Холокоста. Исследования произведений композиторов Беларуси, Украины, России о Холокосте находятся на начальном этапе осмысления. Прорыв в этой области происходит через изучение творчества М. Вайнберга, о чем свидетельствуют публикации музыковедов России, Беларуси, Великобритании, Германии, Италии.

Обзор литературы доказывает, что тема Холокоста в академической музыке Беларуси, Украины и России как целостное явление не исследована. Из научных трудов будет отобран материал для выстраивания доказательной базы ее функционирования в музыке композиторов этой территории.

Глава 1

ПАМЯТЬ О ХОЛОКОСТЕ В КУЛЬТУРЕ И МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ, УКРАИНЫ, РОССИИ

- 
- 1.1. Память о Холокосте в культуре 1943 – 1961 гг.
 - 1.2. Возрождение еврейского культурного самосознания в музыкальном искусстве 1961 – 1991 гг.
 - 1.3. Мемориальные опусы композиторов восточнославянских стран в 1991 – 2021 гг.

Катастрофа европейского еврейства, как и другие попытки уничтожения целых народов в XX в., являет собой не только величайшую человеческую трагедию. Холокост нанес урон представлениям образованной личности о нравственности, продемонстрировав не имеющее аналогов в истории мира моральное падение человека [см.: 55, 59, 100, 141]. На протяжении послевоенных десятилетий в кинематографе, произведениях литературы и искусства утверждается право на память о Холокосте [см.: 57, 207, 247, 267, 288].

Свою историю формирования культурной памяти о трагедии имеют СССР и государства, возникшие на постсоветском пространстве. Долгое время она вытеснялась из общественного сознания, что было обусловлено несколькими причинами. В западной историографии Холокост рассматривается как один из центральных «сюжетов» Второй мировой войны. В начавшей формироваться лишь в 1990-е гг. историографии о Холокосте в СССР, впоследствии России, Беларуси, отчасти Украины, фигурирует понятие «Великая Отечественная война», в рамках которого тема Холокоста маргинальна [см.: 35, 46, 99]. Вторая причина возникающих проблем сохранения памяти о Холокосте в СССР напрямую связана с антисемитизмом, никогда не уходившим с политической повестки страны. Это убедительно доказывает доктор исторических наук Геннадий Васильевич Костырченко в своей трилогии [101 – 104], аргументируя высокую степень антисемитизма со стороны государства концентрацией евреев в сфере науки, литературы и искусства, что было провоцирующим моментом в инакомыслии и несогласии с политикой власти.

Представить периоды формирования памяти о Холокосте можно было бы согласно периодизации, предлагаемой в политической истории СССР (ей следует и Г. Костырченко). Вместе с тем в данной книге предлагается иная периодизация становления темы, обусловленная конкретными событиями мемориализации трагедии средствами музыкального искусства.

Началом первого периода в сохранении памяти о Холокосте стал 1943 г., время появления первых произведений, запечатлевших трагедию уничтожения еврейства. Формирование темы Холокоста происходило в лоне культуры тоталитарного государства, призванного манипулировать общественным сознанием массовой аудитории при помощи надежных «посредников» – политической агитации и пропаганды, а также культуры и искусства [см.: 44, с. 41]. Для становления памяти о Холокосте в СССР важную роль сыграла поэма «Бабий Яр» Е. Евтушенко, опубликованная в «Литературной газете» (1961), вслед за которой в 1962 г. Д. Шостакович пишет Симфонию № 13 («Бабий Яр»). Этим событием открывается второй период формирования памяти о Холокосте в культуре и музыкальном искусстве. И, наконец, начало

третьего периода обусловлено возникновением после распада СССР обособленных государств (в том числе Беларуси, Украины и России) с обостренным вниманием к собственной истории.

Источниковедческой базой для данной главы стали работы исторического характера (Г. Костырченко, И. Альтман, Ф. Кандель), исследования о сохранении культурной памяти о Великой Отечественной войне (в том числе о Холокосте) (И. Альтман, А. Зельцера), музыковедческие публикации, посвященные истории создания и исполнения произведений композиторов СССР и постсоветских государств (Беларуси, Украины, России), раскрывших тему Холокоста.

Значимое место заняли публикации историка-архивиста Ильи Александровича Альтмана, сопредседателя научно-просветительного центра «Холокост» (Москва), сфокусировавшего свои научные интересы вокруг разных вопросов Холокоста и мемориализации трагедии [см.: 4–6]. Представляют научный интерес исследования директора Центра изучения истории советских евреев в годы Холокоста (Израиль, Иерусалим, Яд ва-Шем /Международный институт исследования Холокоста/) Аркадия Зельцера, сосредоточенные в ракурсе мемориализации трагедии советских евреев на территории СССР [74], а также культурологические работы Феликса Канделя, отдельный том которых посвящен истории евреев Советского Союза (1945–1970) [89]. Ценными явились исследования музыковедов, посвященные выявлению путей развития музыки СССР периода тоталитарного режима И. Сталина (И. Воробьев [44], В. Могль [281], Е. С. Власова [39]), а также последующих лет (Д. Редепененнинг [165], В. Холопова [242], С. Савенко [176], Д. Гвиздалянка [49], Р. Тарускин [287]). Материалы данного раздела монографии прошли апробацию на международных научных форумах и закреплены в серии статей [7-А, 9-А, 10-А, 32-А, 42-А].

1.1. ПАМЯТЬ О ХОЛОКОСТЕ В КУЛЬТУРЕ 1943–1961 гг.

Чтобы понять уровень трагедии советского еврейства, необходимо обратиться к фактам. По сведениям Т. Шнайдера, к концу 1941 г. нацисты (вместе с местными вспомогательными частями и румынскими войсками) уничтожили около миллиона евреев в Советском Союзе и в бывших прибалтийских государствах. Эта цифра равна общему количеству евреев, умерщвленных в Освенциме за всю войну. В 1942 г. были расстреляны еще около 700 тыс. евреев, после чего на оккупированных советских территориях еврейское население просто исчезло [см. 252]. О трагических событиях уничтожения еврейского населения было известно уже в годы Великой Отечественной войны, непосредственно после подобных актов. Информация публиковалась в центральной прессе, а затем дублировалась в региональных газетах [подробнее о подобных публикациях см.: 6, с. 256-278]. Заявления об уничтоже-

нии евреев Европы и СССР от имени Информбюро Народного комиссариата иностранных дел были озвучены в газете «Известия» (19.12.1941), от имени советского правительства — в ноте Молотова (газета «Правда», 07.01.1942).

В начале февраля 1942 г., еще до уничтожения крупнейших гетто, в СССР был создан Еврейский антифашистский комитет (далее — ЕАК), в который вошли несколько десятков известных ученых, писателей, поэтов, деятелей культуры [см. 70]. Возглавил ЕАК Соломон Михоэлс (Соломон Вовси) (1890 — 1948). Начиная с июня именно ЕАК и его печатный орган на идиш газета «Эйникайт» («Единение») широко информировали о трагедии советских евреев; ЕАК также сыграл значительную роль в документировании, сохранении и публикации подобных материалов. Активную деятельность по сбору и обнародованию материалов о Холокосте вел Илья Эренбург (1891 — 1967), корреспондент «Красной звезды». В 1942 г. он вошел в ЕАК и совместно с писателем Василием Гроссманом (1905 — 1964) собирал материалы для «Черной книги» (рассказы свидетелей актов уничтожения) [см. 247]. Но с каждым месяцем сведения о жертвах Холокоста становились все более завуалированными и краткими. После Сталинградской битвы подобные статьи практически исчезли.

В противостоянии идеологии государства, замалчивающего трагедию еврейского населения, одним из главных объединяющих факторов стала совместная деятельность евреев, которые возвращались на освобожденные территории СССР, по сохранению памяти о погибших. Так, для киевских евреев местом памяти стал Бабий Яр, который они называли «долиной слез» [см. 13]. Уже 29 сентября 1944 г., в третью годовщину расстрела, здесь состоялся многочисленный митинг: «...с раннего утра и до позднего вечера двигались толпы народа: военнослужащие, рабочие, служащие, женщины с детьми, стар и млад» [74, с. 90]. В преддверии этих событий, в мае 1944 г., в Киеве прошла художественная выставка горельефов Адольфа Страхова-Браславского (1896 — 1979), среди которых — «Ров смерти», посвященный Бабьему Яру и Зеленой горе в Бердичеве [см.: Там же, с. 98].

Бабий Яр стал символом Холокоста. Попытку мемориализации трагедии Бабьего Яра сразу после окончания Великой Отечественной войны без упоминания о жертвах-евреях отметил в своей статье украинский историк В. Гриневич:

«В принятом в 1945 г. решении Совнаркома УССР установить монумент в память о расстрелянных в Бабьем Яру, про евреев нет ни слова...» [58].

Проектное предложение памятника, инициатором которого выступил известный киевский архитектор А. Власов, так и осталось на бумаге. За время советской власти до 1961 г. на территории Бабьего Яра было ликвидировано еврейское кладбище, построены жилые массивы, радиотелецентр, автомагистрали. Бабий Яр практически исчез с лица земли [см.: 20, 138, 250].

В годы войны события Холокоста нашли отражение в поэзии и прозе: повестях Бориса Горбатова («Непокоренные» /1943/), Василия Гроссмана («Треблинский ад» /1944/) и Ильи Эренбурга («Народоубийцы» /1944/), цикле стихов о Бабьем Яре Ильи Эренбурга (1944), которые публиковались в литературном журнале «Новый мир».

Во время войны появились и первые музыкальные опусы, в которых в опосредованном виде нашли выражение происходящие события [9-А]. Так, в 1943 г. в Ташкенте, практически параллельно, создавались два произведения, с которыми в музыкальную культуру вошла тема «дети и Холокост». Ими стали Трио ор. 63 М. Гнесина (1883–1957) и вокальный цикл «Еврейские песни» ор. 13 М. Вайнберга (1919–1996).

Трио («Памяти наших погибших детей») М. Гнесин писал в эвакуации (Приложение 3.6.1). Оно было вызвано к жизни личной трагедией композитора – смертью сына. В идишской газете «Эйникайт» от 1 декабря 1944 г. появилась статья Иды Френкель «Советский композитор Михаил Гнесин», в которой была приведена краткая аннотация М. Гнесина к этому сочинению [см. 280]. Премьера трио состоялась в Ташкенте в ноябре 1943 г., повторно оно прозвучало там в начале февраля 1944 г. По возвращении М. Гнесина в Москву 1 марта трио было исполнено в Союзе композиторов и номинировано на Сталинскую премию, которую композитор получил в 1946 г. Однако из-за «еврейского вопроса» популяризация сочинения была приостановлена, оно не было опубликовано и его исключили из концертного репертуара. Композитор передал ноты для Польского радио через активиста Гершона Смоляра (1905–1993), идишского писателя и главу отдела культуры Центрального комитета польских евреев, во время войны возглавлявшего движение еврейского сопротивления в Минском гетто и сражавшегося вместе с белорусскими партизанами. В память о восстании в Варшавском гетто Трио М. Гнесина транслировалось по Польскому радио в 1957 г., в СССР оно так и не прозвучало.

Работу над циклом **«Еврейские песни» ор. 13 (Первая тетрадь) М. Вайнберг** начал в эвакуации, находясь в Ташкенте (Приложение 3.5.1). Он обратился к стихам И. Переца, которые в определенной мере носили автобиографический характер: после начала Второй мировой войны и оккупации Польши нацистами в сентябре 1939 г. еврейский юноша из Варшавы бежал в БССР, где впоследствии получил образование в Белорусской государственной консерватории¹. Мать и сестра остались в Варшаве, вестей от них на момент работы над циклом не было. Мечислав, хорошо читавший на идиш, безусловно, был информирован о трагических событиях, происходящих с еврейским населением на оккупированных территориях. Цикл дописывался в Москве, куда он переехал после приглашения Д. Шостаковича, высоко

¹ Подробнее о минском периоде жизни и творчества М. Вайнберга см. публикации автора книги [4-А, 17-А, 35-А, 47-А], А. Беланович [18, 19], Р. Серафинович [184, 185].

оценившего его Первую симфонию в ноябре 1943 г. Вокальный цикл был прослушан на заседании комитета по Государственным премиям 24 декабря 1943 г. и получил высокую оценку Н. Мяковского, однако так и не вошел в концертный репертуар, оставаясь в виде рукописи долгие годы.

Отметим тот факт, что в Москве в это время происходили нелицеприятные события, демонстрировавшие открытый антисемитизм. Летом 1943 г. в ходе антисемитской кампании против музыкантов еврейского происхождения директором Московской консерватории В. Шебалиным были уволены педагоги-евреи. Из профессоров-евреев оставили Д. Ойстраха, Г. Гинзбурга, молодого педагога-пианиста Я. Мильштейна [см. 28]. Но уже в 1944 г. в Московской консерватории этномузыколог из Киева М. Береговский защитил кандидатскую диссертацию о еврейской инструментальной музыке. Позже он совершил экспедицию по местам еврейских гетто в Черновицкую и Винницкую области, в ходе которой записал семьдесят песен [см. 43-А].

В таких условиях в декабре 1943 г. Д. Шостакович (1906–1975) приступил к созданию **Фортепианного трио № 2** (Приложение 3.6.2), которое, по мнению композитора Г. Фрида (из беседы с композитором /лето 2006 г./) и музыковеда М. Якубова [см. 262], заострило внимание на вопросах уничтожения еврейства. Произведение было кардинально переработано годом позже и посвящено памяти ушедшего из жизни друга, И. И. Соллертинского (1944). Оно было закончено 13 августа 1944 г., а впервые исполнено 14 ноября 1944 г. в Ленинграде. Трио стало одним из самых пронзительно-трагических сочинений композитора, органичным продолжением других его работ (Пятой, Седьмой, Восьмой симфоний, Фортепианного квинтета), поднимающих проблему «бытия-к-смерти» в разных линейных проекциях: от страдания до гротеска, от «трагедии масок» до почти физиологического, открыто-экзистенциального отражения отчаяния человека перед лицом смерти. Фортепианное трио определило и последующие произведения Д. Шостаковича, в которых он в той или иной мере обращался к еврейской тематике; среди них – Концерт № 1 для скрипки с оркестром ор. 77 (1948), вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» ор. 79 (1948), Струнные квартеты № 4 ор. 83 (1949) и № 8 ор. 110 (1960), Симфония № 13 ор. 113 (1962). Именно эти опусы стали выражением гражданской позиции художника, символом человеческого достоинства¹.

На послевоенное время пришлось не менее важные события в истории СССР. После победы над нацизмом, когда мир, расколовшись на противостоявшие друг другу военно-политические блоки, погрузился в затяжную Холодную войну, в стране обострились еврейские проблемы, усилившиеся после образования в мае 1948 г. государства Израиль.

Предпринятые тогда сталинским режимом репрессивные антисемитские акции во многом предопределили дальнейшую историческую судьбу как

¹ Не исключаем влияние на появление этих произведений дружбы с М. Вайнбергом [см. 26-А].

советского еврейства вообще, так и ее интеллигенции. Убийство С. Михоэlsa и ликвидация ЕАК (Еврейский антифашистский комитет), закрытый судебный процесс и казнь его руководителей и активных сотрудников в августе 1952 г., кампания по борьбе с «космополитизмом» и «дело врачей» стали важнейшими вехами, которые на долгие годы сделали упоминания Холокоста идеологически опасным [подробнее см. 101]. Известный американский политолог Цви Гительман так определил советский вариант официального ее неприятия:

«Отрицался не сам факт уничтожения евреев нацистами и их пособниками, а необходимость выделения их в особую категорию жертв» [цит. по: 5].

Важнейшим проектом по увековечению жертв Холокоста стала подготовка литературной комиссией при ЕАК «Черной книги», материал которой носил публицистический характер. Создатели прекрасно осознавали ее мемориальный характер. Председатель ЕАК С. Михоэлс назвал «Черную книгу» памятником погибшим и чудом уцелевшим евреям, а также их спасителям. Однако осенью 1946 г. издание фактически было приостановлено, со стороны Главлита последовало распоряжение о прекращении работ. В СССР книга будет издана в 1990 г., с подробными комментариями – в 2015 [247], на русском языке была опубликована в Иерусалиме в 1980 г.

Как указывает Ф. Кандель, увековечение жертв трагедии Холокоста проявило себя в установлении памятников в окрестностях Вильнюса (Понары /1945/) и в Минске («Яма» /1946/) [см. 89]. На идиш на них нанесены надписи следующего содержания: «Вечная память погибшим евреям Вильнюса и другим евреям от рук немецко-фашистских убийц, злейших врагов человечества» (Вильнюс), «Евреям – жертвам нацизма» (Минск). Но они стали скорее исключением, чем нормой. На многих памятниках, установленных в местах уничтожения евреев, чаще появлялись иные надписи: «мирные жители», «местное население», «советские граждане», «жертвы фашизма», «жертвы оккупантов». В ряде мест (например, в Невеле Псковской области, некоторых городах Прибалтики) шестиконечные звезды «обрезали» – они стали пятиконечными. Сбор средств среди родственников для установки памятника стал «экономическим преступлением»; отдельные инициаторы вынуждены были покинуть СССР. Негативную оценку в центральной прессе вызвали графические циклы украинского художника З. Толкачева «Майданек», «Освенцим», «Цветы Освенцима» (1949), ставшие откликом на посещение этих концлагерей сразу после их освобождения. Циклы назвали проявлением «буржуазного национализма и безродного космополитизма» (газета «Правда Украины») [см. 89].

Не менее трагический период переживала музыка. Блестящая премьера в июле 1945 г. в Московском еврейском театре спектакля-мемориала на идиш

«Фрейлехс» (свадебный карнавал в двух актах), ставшего символом возрождения народа после страшных лет Холокоста, и присуждение Сталинской премии II степени в 1946 г. Фортепианному трио № 2 Д. Шостаковича [42, с. 438] и Трио М. Гнесина [280] были явлением, скорее, исключительным. Последовало закрытие еврейских театров в Одессе (1948), Москве, Минске, Черновцах и Биробиджане (1949), расформирование эстрадных оркестров Эдди Рознера, Якова Скоморовского, Александра Цфасмана.

В 1948–1953 гг. был арестован 431 еврей – представители литературы и искусства: 217 писателей, 108 актеров, 87 художников и 19 музыкантов [см.: 257, с. 103]. Столь малое количество репрессированных музыкантов отчасти объясняется отсутствием целенаправленных действий со стороны Союза композиторов, который сам не инициировал борьбу с «космополитами». Репрессиям подверглись музыкальные деятели – руководитель джазового оркестра Э. Рознер, украинский этномузыколог М. Береговский, композиторы А. Веприк и М. Вайнберг. Лишь М. Вайнбергу, зятю Михоэлса, суждено было просидеть в следственном изоляторе Лубянки три месяца. Ему инкриминировали пропаганду еврейской музыки. М. Вайнберг находился под следствием, когда умер Сталин, и вышел на свободу 17 апреля 1953 г., но реабилитирован был только после XX съезда КПСС. Другим музыкантам повезло меньше, они испытали тяготы лагерной жизни. Так, за побег и измену Родине Э. Рознер был осужден в 1947 г. на 10 лет трудовых лагерей и сослан на Колыму, А. Веприк (осужден в апреле 1951 г.) – на 8 лет трудовых лагерей (лагерь в Сосье на Урале), М. Береговский (осужден 7 февраля 1951 г.) – на 10 лет в лагерях особого режима (лагерь в Тайшете) [см. 43-А].

С учетом разворачивавшихся в конце 1940-х гг. событий неслучайной оказалась резкая оценка генеральной репетиции премьеры **Симфонии № 1 «Памяти мучеников Бабьего Яра»** (1945) харьковского композитора **Дмитрия Клебанова** (1907, Харьков – 1987, Харьков) (Приложение 3.3.1). Над ней автор начал работать, вернувшись в освобожденный Харьков из эвакуации. Как отмечает в статье «О случайном и неслучайном в “еврейских” опусах Шостаковича» (Берлин, 2001) Ирма Золотовицкая,

«после первых же репетиций стало ясно, что путь на концертную эстраду для этой симфонии закрыт. На генеральной репетиции, как это было заведено, присутствовали чиновники от музыки. ...То, что они слышали, буквально ошеломило их своей дерзостью: тематический материал симфонии был пронизан характерными еврейскими интонациями. ...Разразился скандал. ...Сама концепция этой симфонии полностью противоречила той официальной версии, согласно которой Бабий Яр был местом, где погибли советские люди (официально принятый эвфемизм)» [цит. по: 43, с. 3].

Исполнение симфонии было запрещено тогда же, в 1946 г., а наказание последовало сразу после Первого съезда композиторов (1949). Д. Клебанов

был отстранен от должности председателя Харьковской организации Союза композиторов, на годы отодвинулось присвоение ему ученого звания профессора. Вместе с тем отметим выявление комиссией во время прослушивания симфонии, решенной в романтической традиции, интонационных идиом еврейской музыки. Вероятно, она была органично вписана в музыкальную среду Украины 1940-х гг.

В период 1946–1953 гг. на территории СССР сочинения, хоть как-то связанные с еврейской тематикой, не исполнялись. Так, долгие годы в столе Д. Шостаковича пролежали три знаковых в рассматриваемом аспекте опуса, дожидаясь периода «оттепели»¹. Тем временем, за рубежом были созданы два сочинения, ставшие мемориалами трагедии Холокоста: кантата «Уцелевший из Варшавы» А. Шёнберга (1947) и Реквием П. Хиндемита (1946). Они были написаны двумя эмигрантами из Европы, которых трагедия еврейского народа коснулась лично. К моменту создания музыки оба получили гражданство США.

Период 1953–1964 гг. образно называют хрущевской «оттепелью» (по названию напечатанной в журнале «Знамя» в 1954 г. повести «Оттепель» И. Эренбурга, отразившей первые симптомы перемен в обществе после смерти Сталина). В 1954–1955 гг. работали различные комиссии по пересмотру дел необоснованно обвиненных и незаконно репрессированных советских граждан (начиная с «дела врачей»), по инициативе Л. Берии из лагерей было освобождено около 2 млн человек, предприняты новые шаги по смягчению политического режима [см. 102]. Решительным тоном отличались постановления XX съезда КПСС 1956 г., когда Н. Хрущёв огласил свой знаменитый доклад о культе личности Сталина (напечатан спустя почти 30 лет). Вместе с тем советская система власти подавляла свободомыслие человека, подробно регламентируя его существование. Такая ситуация сохранялась до 1961 г.

К началу рассматриваемого периода еврейская культура, по сути, перестала существовать.

«Не было еврейской речи на сцене, еврейских песен по радио, еврейских танцев на эстраде, словно исчезли евреи в Советском Союзе, вымерли, вымерзли, волшебным образом превратились в неевреев. Одни артисты сидели за решеткой, другие затаились до лучших времен» [89, с. 393].

После XX съезда, на этапе реабилитации жертв сталинских репрессий, вышли из тюрем, лагерей узники ГУЛАГа, среди них — еврейские поэты, писатели, деятели музыкального искусства. Не каждый из них был способен, освободившись от прежнего страха, писать свободно и открыто. Нередко

¹ Речь идет о следующих опусах Д. Шостаковича: Концерт № 1 для скрипки с оркестром оп. 77 (1948), вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» оп. 79 (1948), Струнный квартет № 4 оп. 83 (1949).

они откликались на разрешенные темы (победа над Гитлером и борьба за мир, дружба и счастливая жизнь народов Советского Союза), и лишь порой в их работах прорывалась скорбь о погибших в период Холокоста.

Так, в 1959 г. в Девятом форте возле Каунаса открыли музей в память о побеге 64 узников, среди которых было 60 евреев, трое русских и одна польская женщина. Это событие легло в основу художественного фильма «Шаги в ночи» (режиссер Р. Вабалас), вышедшего на Литовской киностудии двумя годами позже.

Зазвучали сочинения Д. Шостаковича, связанные с еврейской тематикой, были изданы «Песни на стихи еврейских поэтов» Р. Боярской, «Пять песен на слова еврейских советских поэтов» З. Компанейца, увидела свет книга реабилитированного М. Береговского «Еврейские народные песни»; в свои концертные программы по две-три песни на идиш включали вокалисты (А. Гузик, С. Таль, И. Ракитин, С. Любимов). В 1956 г. в Ташкенте был создан еврейский театральный ансамбль, который гастролировал по городам. На концертах актеры исполняли сцены из спектаклей и эстрадные миниатюры на идиш. В Вильнюсе и Риге появились самодеятельные коллективы, включавшие в свой репертуар спектакли на идиш. Среди них были и сочинения, призванные сохранить память о Холокосте. Так, репертуар еврейского хора Риги составили традиционные еврейские песни, песни на идиш современных композиторов — «Баллада о восстании в Варшавском гетто» С. Фейгиной, «Песня еврейских партизан» Г. Глика [см.: 89, с. 407].

Однако местные власти не приветствовали появление подобных коллективов, аргументируя свою позицию тем, что изучение языка идиш и исполнение на нем, в частности, песен ведут к изоляции евреев и мешают их ассимиляции. Нередко самодеятельные коллективы распускались, как, например, еврейский детский хор в Вильнюсе [см.: Там же, с. 406-407]. Показательны в этом отношении воспоминания певицы Нехамы Лифшицайте (Лифшиц) об исполнении в Киеве «Колыбельной Бабьему Яру» (1958) Ревекки Боярской (1893, Ржищев, Украина — 1967, Москва) на стихи Овсея Дриза — песни матери, потерявшей в Бабьем Яре детей (Приложение 3.5.2). Певица в Москве встречалась с авторами песни; Р. Боярская, прикованная к постели, исполнила ее:

«Без надрыва, но с невыносимой глубиной, от которой окаменевают на месте, она “провыла” этот Плач. Я сидела, окаменев, в ее убогой квартирке в запущенном доме, что напротив Московской консерватории, где она жила с мужем, театральным критиком Любомирским. Я не могла подняться с места. Дриз почти вынес меня на улицу» [164].

Песня, строгий аккомпанемент к которой сочинила потерявшая единственного ребенка в гетто Каунаса пианистка Надежда Дукятульскайте, впервые была исполнена в 13 ноября 1959 г.:

«Киевляне вместе со мной пережили эти минуты. Не аплодировали. Только все встали с мест в молчании... Я знаю: они не забыли этих минут, как и я их никогда не забуду» [Там же].

После концерта Н. Лифшицайте, выпускницу Вильнюсской консерватории, победительницу конкурса артистов эстрады 1958 г. в Москве, обвинили в национализме. За подписью министра культуры СССР Н. А. Михайлова был издан приказ о ее отстранении от концертов на год [см.: 139, 232].

Практически параллельно с этой песней в Минске **Генрих Вагнер** (1922, Жирардов, Польша – 2000, Минск) создавал **симфоническую поэму «Вечно живые»** [48-А, с. 153-155] (Приложение 3.4.1). Трагические события сентября 1939 г. кардинально изменили судьбу студента Варшавской консерватории. Беларусь для него, как и для Э. Тырманд, Л. Абелиовича, стала второй родиной. Здесь он получил образование в Белорусской государственной консерватории как пианист и композитор; здесь, потеряв родственников в период Холокоста (узников гетто Радумь близ Варшавы), обрел свою новую семью [см.: 3-А, 13-А].

Симфоническая поэма «Вечно живые», как и многочисленные опусы композиторов СССР о Великой Отечественной войне, несла на себе печать времени: образные сферы с выявлением положительного (образы Родины, мужественных советских граждан) и отрицательного (образы нацистов) начал, обращение к жанровым моделям песни и гротескного марша, наличие эпизода-реквиема и светлого оптимистического завершения, утверждающего основную концепцию сочинения – смерть человека во имя счастливого будущего своего народа. Вместе с тем музыкальные идиомы ашкеназской традиции¹ косвенно указывали на уничтоженных евреев как «жертв фашизма», о чем композитор неоднократно говорил в узком кругу. Поэма была написана к 15-летней годовщине освобождения БССР, исполнена в 1962 г. на Третьем съезде композиторов СССР (в программе концерта указано: «жертвам фашизма посвящается»).

1.2. ВОЗРОЖДЕНИЕ ЕВРЕЙСКОГО КУЛЬТУРНОГО САМОСОЗНАНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 1961–1991 гг.

1961 г. открывает новую страницу в обсуждении обществом трагедии европейского еврейства в период Второй мировой войны. Отправной точкой послужил суд в Иерусалиме над Адольфом Эйхманом – начальником

¹ Сегодня известно, что, проживая в Беларуси, композитор сохранял и традиции еврейской культуры, в частности, канторского искусства. Уже в XXI в. увидел свет сборник «Канторские молитвы и песни», многие из обработок которых сделал Г. Вагнер [см.: 21-Н, 3-А]. Доказательная база приводится в 3-й главе (раскрытие темы Холокоста на музыкальном уровне).

«еврейского отдела» Главного управления имперской безопасности Третьего Рейха, одним из главных нацистских преступников, отвечавшим за преследование, изгнание, депортацию и массовое уничтожение евреев в Европе. Начавшийся 11 апреля 1961 г. процесс завершился казнью Эйхмана в мае 1962 г. Как отмечает израильский историк д-р Яир Орон,

«благодаря свидетельским показаниям бывших узников, расширилось понимание героизма и сопротивления. Стало ясно, что сопротивлением в условиях Холокоста была не только вооруженная борьба, но и самые простые для обывателя действия: вера в Бога, рождение и обучение детей, занятия творчеством» [цит. по: 123].

Дискуссия по обозначенной проблеме проходила на уровне научного сообщества Израиля, Западной Европы, США, однако в историографии СССР тема Катастрофы еврейства присутствовала лишь фрагментарно: в предисловиях и комментариях к сборникам документов, в обобщающих работах о преступлениях нацистов. Учебники истории о ней умалчивали, а на памятниках в местах массовых расстрелов еврейского населения значилась надпись «мирные советские граждане» [см.: 89, с. 108]. Это было обусловлено тем, что в период «оттепели» вопрос о массовом истреблении евреев в период Великой Отечественной войны был выведен из сферы публичного обсуждения; к этой теме было рекомендовано не обращаться. Официальной партийной версией выступила концепция о преступлениях нацистов против советского народа в целом. Передовая же русская интеллигенция понимала, что политика партии, построенная на отрицании уничтожения евреев по национальному признаку, по существу, являлась государственным антисемитизмом.

Широкие массы граждан СССР находились от этой проблемы далеко. Поворотным моментом в изменении ситуации стал вышедший в 1978 г. в прокат сериал «Холокост». Но до этого на территории СССР важную роль в сохранении исторической и культурной памяти о Холокосте сыграли литература, кино, музыка [7-А, 10-А]. Более того, литература и кино нередко способствовали появлению того или иного музыкального произведения. Практически всегда они рассматривались в контексте темы Великой Отечественной войны, выделение еврейской составляющей жертв не приветствовалось правительством, не воспринималось широкими массами. Остановимся на конкретных фактах.

В 1962 г. состоялась премьера **Симфонии № 13 Д. Шостаковича** (1906, Петербург – 1975, Москва), вызванной к жизни остропублицистической поэмой 28-летнего Е. Евтушенко (Приложение 3.3.2). 19 сентября 1961 г. она была опубликована в «Литературной газете» [167], после чего на автора обрушился шквал обвинений как со стороны руководства партии и правительства (Н. Хрущёва, Л. Ильичёва, секретаря ЦК КПСС, председателя ее идеологической комиссии), так и со стороны газетных критиков; последовал

отказ от публикации поэмы и в журнале «Советиш Геймланд»¹. Ее голос усилился благодаря музыке Тринадцатой симфонии Д. Шостаковича [29-А]. Это была очередная попытка заострить внимание на проблеме «жертвы Великой Отечественной войны» после премьеры в Харькове Симфонии № 1 Д. Клебанова. Симфония Д. Шостаковича вывела глубокую по смыслу поэму на уровень крупномасштабного действия. Известна скандальная история с подготовкой ее премьеры 18 декабря 1962 г. в Большом зале Московской консерватории [см. 152], которой дирижировал Кирилл Кондрашин. На премьере симфонии (успех которой, несмотря на «старания» власти, превзошел все ожидания) присутствовал главный дирижер и художественный руководитель Государственного симфонического оркестра БССР Виталий Катаев, принявший решение о немедленном исполнении ее в Минске. Премьере предшествовала публикация в феврале 1943 г. в «Литературной газете» 2-й версии текста поэмы «Бабий Яр», где Е. Евтушенко под давлением Л. Ильичёва пошел на определенные уступки и сместил смысловые акценты:

1-й вариант

Мне кажется сейчас — я иудей.
Вот я бреду по древнему Египту.
А вот я, на кресте распятый, гибну,
и до сих пор на мне — следы гвоздей.

И сам я, как сплошной беззвучный крик,
над тысячами тысяч погребённых.
Я — каждый здесь расстрелянный старик.
Я — каждый здесь расстрелянный ребёнок.

2-й вариант

Я тут стою, как будто у криницы,
Дающей веру в наше братство мне.
Здесь русские лежат и украинцы,
Лежат с евреями в одной земле.

Я думаю о подвиге России,
Фашизму преградившей путь собой,
До самой нашей крохотной росинки,
Мне близкой всею сутью и судьбой.

Д. Шостаковича задело, что поэт без его согласия решил изменить стихи, уже ставшие частью их общего произведения. Редакция текста «Бабьего Яра» ему не понравилась, музыку он редактировать не стал.

Следующая премьера симфонии состоялась в Минске 19 и 20 марта 1963 г.; дирижировал В. Катаев в присутствии Д. Шостаковича. В Киеве она впервые прозвучала только в 1989 г. Премьеру в Минске, как и в Москве, сопровождали неприятности, о которых рассказывал В. Катаев [см. 90]: сначала — отказ в выдаче партитуры с голосами в библиотеке Союза композиторов СССР в Москве (ответ директора библиотеки: «Выдавать оркестровые партии и партитуру пока запрещено») и помощь в выдаче только оркестровых партий библиотекарем оркестра Л. Виноградовым (партитуры у него просто

¹ Многие годы «Бабий Яр» не включали в его поэтические сборники. Во второй раз поэма была опубликована лишь в 1983 г. в трехтомном издании. В 1962 г. П. Целан перевел поэму на немецкий язык, А. Эвен-Шошан — на иврит. Всего она была переведена на 72 языка. Информацию об истории создания и публикации поэмы Е. Евтушенко см. [145].

не было), затем — отказ художественного руководителя Государственного хора БССР Г. Ширмы от участия в исполнении симфонии и собрание совместно с М. Жуховицким сводного хора басов вокруг небольшой группы певцов хора Белорусского радио под руководством выпускницы Ленинградской консерватории А. Зеленковой (в репетициях сводного хора приняли участие хормейстеры Илья Клионский и Виктор Ровдо), наконец, репетиционная работа дирижера по клавиру и получение им партитуры от Д. Шостаковича за день до премьеры. Неожиданным стал и отказ от исполнения за 10 дней до премьеры Виталия Громадского (он спел премьеру в Москве). Соло баса исполнил солист Московской филармонии Аскольд Беседин, который также готовился к Московской премьере. Ряд неприятностей продолжила просьба К. Кондрашина о возвращении оркестровых партий в Москву за 5 дней до премьеры (оркестранты переписали свои партии за вечер и ночь).

Каждое из последующих исполнений симфонии было огромным общественным событием. За несколько ближайших лет она прозвучала в Ленинграде, Горьком, Новосибирске, Волгограде; с 1970 г. стала исполняться за рубежом [об этом см. 124]. Вместе с тем отметим достаточно вялую, нередко негативную реакцию прессы (публикации Д. Старикова, А. Маркова), которая упрекала авторов в акцентировании жертв-евреев.

В период создания Д. Шостаковичем Симфонии № 13 трагедия в Бабьем Яре нашла выражение в одной из частей **Симфонии № 6 М. Вайнберга** (Приложение 3.3.3). Премьере предшествовал показ симфонии в Союзе композиторов, о результатах которого М. Вайнберг написал в письме к Д. Шостаковичу 19 октября 1963 г.¹:

«Насколько я знаю, на второй уже день после премьеры, Д. Б. Кабалевский резко высказывался Карену Суреновичу [Хачатуряну] и Родиону Константиновичу [Щедрину] о ней. Его немедленно поддержал Б. М. Ярустовский. <...> Также мне стало известно, что после концерта, З. Г. Вартанян определил смысл симфонии как призыв “к мирному сосуществованию в области идеологии”. Он продолжал, что в таком виде она не годится, а в порядке ее усовершенствования предложил дописать финал, или изменить стихи в имеющемся финале» [цит. по: 93, с. 36].

Если Д. Шостакович обратился к текстам Е. Евтушенко, с их жесткой плакатностью, антидиктаторским пафосом, то М. Вайнберг отдал предпочтение тонко стилизованной фольклорной поэзии Л. Квитко («Скрипочка», из цикла детских стихотворений), проникнутым трепетной лирикой стихам С. Галкина («В красной глине вырыт ров...» — сцена расстрела детей). Лишь третье стихотворение М. Луконина, которое избрал М. Вайнберг, отмечено сложившимся в официозной поэзии духом борьбы за мир («Спите,

¹ Письмо М. Вайнберга к Д. Шостаковичу от 19 октября 1963 г. // Архив ДСЧ. Ф. 3, оп. 2, ед. хр. 131. В научный контекст введено А. Клоковой [см. 93].

люди, отдохните, солнце встанет, / Будут скрипки петь о мире на земле»). Трудно сказать, в какой степени включение этого текста в симфонию было продиктовано рекомендациями на предварительном прослушивании в Союзе композиторов, в какой — художественными соображениями. Однако в последней части симфонии обнаруживается яркий контраст между текстом и музыкой. Несмотря на негативные отзывы, предшествовавшие исполнению симфонии, М. Вайнберг отстаивал свои этические позиции средствами музыкального искусства и ценил точку зрения Д. Шостаковича.

Глубокие корни связывают произведения **М. Вайнберга** с литературой. Спустя два года после премьеры Шестой симфонии на суд слушателя предстанет десятичастное программное произведение, написанное в очень короткий срок, в течение месяца и семи дней (3 июля — 10 августа 1964 г.). Им станет **Симфония № 8 «Цветы Польши»** (Приложение 3.3.4). Непосредственным импульсом к созданию симфонии и ее поэтическим источником явились стихи польского поэта Ю. Тувима, ценимого и почитаемого композитором. Как сообщает Л. Никитина,

«с поэмой Тувима “Цветы Польши” Вайнберг познакомился еще в 1955 году, и с этого времени она стала его настольной книгой. Композитор выписывал целые страницы поэмы, отбирал фрагменты поэтического текста, вынашивал драматургическую концепцию симфонии» [150, с. 116].

Близкими для Вайнберга оказались образы Варшавы 1920–30-х гг., города, где прошли его детство и юность. Тема Холокоста вписывается в канву событий Второй мировой войны, военных действий на территории Польши. Ее премьера состоялась в марте 1965 г. в Большом зале Московской консерватории под управлением К. Кондрашина, а затем на долгие годы была забыта современниками. Спустя 35 лет она прозвучала в Польше (симфонический оркестр Варшавского радио под управлением Габриэля Хмуры).

Период исполнения двух симфоний М. Вайнберга был отмечен новыми литературными произведениями, в которых звучала тема Холокоста. Одно из них — роман «Жизнь и судьба» В. Гроссмана о Великой Отечественной войне и периоде правления И. Сталина. Однако рукопись была изъята из редакции журнала «Знамя» и опубликована лишь спустя 27 лет. Второе — мемуары И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь», обсуждавшиеся в 1964 г. Президиумом ЦК КПСС во главе с Н. Хрущёвым. Было принято решение об издании книги при условии «смягчения» ряда тем: «еврейского вопроса», критики идеологов партии, руководителей искусства. Композиторы также пытались «смягчить» трагедийную тему. Так, **М. Вайнберг** в кантате «**Дневник любви**» обратился к стихам Станіслава Выготского (Приложение 3.2.1), а **Давид Кривицкий** (1937, Киев — 2010, Москва) в кантате «**Голоса**

Терезина» в либретто включил стихи детей-узников гетто Терезина (Приложение 3.2.2).

М. Вайнберг любил польскую поэзию и в новом произведении обратился к текстам С. Выготского, узника Беджинского гетто, а затем Освенцима, Заксенхаузена и Дахау во время Второй мировой войны. В Освенциме поэт потерял своих родителей, двух братьев, молодую жену Анну и четырехлетнюю дочь Миндел. «Дневник любви» («Pamiętnik miłości»), опубликованный в Варшаве сразу после войны, — автобиографическое сочинение. Не многие в те годы могли вынести на суд читателя боль своего сердца, рассказать о трагедии, через которую прошли. Вайнберг, потерявший во время войны мать и сестру в концлагере Травники, написал на эти стихи камерную кантату и посвятил ее детям Освенцима. Это было одно из первых сочинений, связанных с памятью о жертвах, погибших в концлагере. Лишь год спустя, в 1966 г., к официальному открытию Мемориала в Освенциме, К. Пендерецкий по заказу правительства написал ораторию «Dies irae». Премьера кантаты М. Вайнберга «Дневник любви» состоялась 16 февраля 1966 г. в Малом зале Московской консерватории.

Если в произведении М. Вайнберга звучит голос очевидца страшной трагедии, оставшегося в живых, то в основу кантаты Д. Кривицкого легли стихи, сочиненные детьми гетто Чехии. Возможно, предлогом для написания кантаты стали вышедший на экран в 1966 г. фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм» [см. 172], публикации в центральных газетах о гетто и концлагерях, пролившие свет на ряд искаженных ранее фактов, изданный в Праге Еврейским музеем в 1959 г. на английском языке сборник «Детские рисунки и стихи Терезина: 1942 – 1944». В подборке материалов к кантате московского композитора, который сам в Бабьем Яре потерял двоюродных сестер, привлекла и статья Анатолия Кузнецова «Правда о Терезине». Исполнение кантаты Д. Кривицкого «Голоса Терезина» состоялось 22 ноября 1973 г.

Кантаты М. Вайнберга и Д. Кривицкого продолжили тему «Дети и Холокост», в канву которой вписалось и произведение **Александра Вустина** (1943, Москва – 2020, Москва) «**Три стихотворения Моисея Тейфа**» (1966) (Приложение 3.5.3). Томик стихов писавшего на идиш поэта в переводе Юнны Мориц был найден в родительской библиотеке. Одно из стихотворений воскрешало образ Анны Франк, голландской девочки, ставшей символом духовного сопротивления периода Холокоста. Находясь в центре вокального цикла, этот номер выполнил роль Адажио.

Поэма Е. Евтушенко «Бабий Яр», стихотворение М. Тейфа открыли советскому читателю имя Анны Франк. Девочка вела дневник, который после войны был опубликован ее отцом и переведен впоследствии на 67 языков. В 1960 г. он был издан в Москве (перевод Р. Райт-Ковалевой, предисловие И. Эренбурга) и повлиял на создание **монооперы «Дневник Анны Франк»** (1969) московским композитором **Григорием Фридом** (1915, Петроград – 2012, Москва) (Приложение 3.1.2). Либретто создано монтажом отдельных

дневниковых записей, музыка писалась параллельно. Начало работы датировалось 1 июня — Международным днем защиты детей; к концу месяца был готов клавиш, а еще через два месяца — партитура. Премьеру оперы в концертном варианте в Большом зале Московской консерватории готовил Г. Рождественский, но по ряду причин она была отложена до 1972 г. Среди причин назывались массовый отъезд евреев в Израиль после «шестидневной войны» 1967 г., подготовка очередного съезда Союза композиторов, отнимающего много средств и усилий. Так прокомментировал этот факт композитор:

«Шел семидесятый год. В Израиль после “шестидневной войны” 1967 года начали уезжать первые эмигранты. ... Евреев не брали на работу. Не принимали в университеты, в ряд институтов... Не выпускали за рубеж. При этом, если в III-м рейхе жертвы могли кричать от боли, в СССР они обязаны были утверждать, что другой такой страны, “где так вольно дышит человек”», они не знают. ... И судьба “Анны Франк” в нашей стране была частицей общего» [222, с. 254].

В концертной версии произведение впервые было исполнено в 1977 г. в Кисловодске певицей Анной Соболевой. В сценическом варианте советская публика увидела оперу только через семь лет, в постановке Воронежского театра оперы и балета (певица Александра Тырзгу). Оригинальность решения нового для советской музыки жанра была отмечена музыковедами, а высокий уровень произведения подтвержден сотнями постановок монооперы различными зарубежными театрами [см.: 183, 12-А].

На появление мемориальных опусов в советской музыке 1960-х гг., в большей или меньшей степени связанных с темой Холокоста, оказало влияние и кино. Так, в 1960 г. международная группа кинематографистов (режиссеры Лео Арнштам /СССР/, Хайнц Тиль /ГДР/) начала съемки кинофильма «Пять дней — пять ночей», повествующего о спасении советскими солдатами картин Дрезденской галереи. Музыка к нему писал Д. Шостакович. Однако посещение композитором Дрездена, где еще были очевидны следы войны, вызвало замысел иного опуса. Им стал **Струнный квартет № 8** (1960), предельно искренняя исповедь, в которой трагедия внешнего мира позволила Д. Шостаковичу возродить себя. Пятичастный цикл пронизан темами-цитатами из драматических сочинений Д. Шостаковича: Первой, Пятой, Седьмой, Одиннадцатой симфоний, Виолончельного концерта, ариозо из «Катерины Измайловой» («Сережа, хороший мой», ц. 62). Голос автора обнажен и узнаваем благодаря теме-монограмме DS(Es)CH, которая звучит плачем в полифонических крайних частях (I и V), вплетается в остродраматическое и жутковато-призрачное действие двух скерцо. Первое из них — демоническая токката, в канву которой включается лейтинтонация темы-монограммы, звучащая как заклинание, страстное скандирование. На пике кульминации в партии первой скрипки в условиях более быстрого темпа

появится цитата из финала Второго фортепианного трио (ц. 21) – огненный фрейлехс [см. 27-А]. Так пишет о нем М. Якубов:

«В контексте бесконечности движения духа трагизм звучания еврейского танца воспринимается как выражение идеи Вечности. Вечности Бытия. Вечности никем и ничем неодолимой Воли к жизни!» [262, с. 109].

Еще один художественный фильм повлиял на появление музыкального произведения, в котором нашла отражение тема Холокоста. Им стала историческая драма польских кинематографистов «Пассажирка», после премьеры которой М. Вайнберг начал работу над одноименной оперой. Кинофильм режиссера Анджея Мунка – экранизация повести Зофьи Посмыш, бывшей узницы Аушвица (Освенцима). Действие разворачивается в двух временных плоскостях: в настоящем, на палубе корабля (1959), и прошлом – во время войны, в концлагере Освенцим (1943–1944). Гибель режиссера в автокатастрофе 20 сентября 1961 г. прервала работу. А. Мунк успел отснять кадры ретроспективной части и подобрать материал для сцен, происходящих на борту лайнера. После смерти режиссера его помощник Витольд Лесевич попытался объединить фрагменты в однородное целое. Фильм был выпущен в 1963 г. и вызвал большой интерес. Представленный в 1964 г. в Каннах, он получил приз жюри Международной федерации кинопрессы, а на фестивале в Венеции удостоен приза Ассоциации итальянских журналистов. Повесть З. Посмыш «Пассажирка» стала доступна в 1963 г. и читателям СССР, так как была напечатана в журнале «Иностранная литература» [см. об этом: 94].

К работе над оперой «Пассажирка», заказанной Большим театром оперы и балета СССР, М. Вайнберг приступил в 1967 г. Александр Медведев, руководивший музыкально-литературной частью театра, стал ее либреттистом (Приложение 3.1.1). Только в одной сцене из 3-й картины, добавленной либреттистом, здесь «прорывается» память об уничтожении евреев во время Второй мировой войны. Вместе с тем всеми исследователями творчества М. Вайнберга она называется важной среди произведений композитора, сохранивших память о трагедии. Оперу ожидала сложная сценическая судьба. В 1968 г. «Пассажирка» была завершена, но при жизни композитора не поставлена, хотя попытки предпринимались не раз, а ее высокий уровень был отмечен во вступительном слове Д. Шостаковича (1974) к клавиру произведения [11-Н, Предисловие]. Зарубежные исследователи отмечают ряд факторов, не способствовавших постановке оперы. В. Могль приводит слова из доклада Тихона Хренникова на Четвертом съезде Союза композиторов СССР:

«Тема оперы, не имевшая отношения к героизму советских людей во время Великой Отечественной войны, не соответствовала требованиям, предъявляемым к советским операм» [цит. по: 94, с. 362-363].

А. Клокова, со ссылкой на слова композитора Григория Шантыря, свидетеля тех событий, сообщает:

«Политическая элита во второй половине шестидесятых годов не была заинтересована в хоть сколько-нибудь критическом восприятии недавнего прошлого — именно поэтому, как сказал Г. Шантырь на обсуждении оперы “Пассажирка”, он слышал заявления ответственных людей, что “эта опера не нужна”» [Там же].

В беседе с либреттистом А. Медведевым М. Вайнберг однажды горько пошутил:

«Наша опера — это музыкальный граф Монте-Кристо. По ложному доносу она заключена в моем рабочем столе — он мог бы называться деревянным замком Иф» [цит. по: 6-А, с. 41].

Только в XXI в., спустя 42 года после ее создания, психологическую драму увидел зритель. «Пассажирка» М. Вайнберга начала свою полнокровную музыкальную жизнь, о которой так мечтал ее автор.

Вслед за драмой польских кинематографистов «Пассажирка» яркими открытиями стали картины советских кинорежиссеров. Одна из них, «Обыкновенный фашизм» (режиссер М. Ромм), стала общественным событием [см. 151]. Причины появления подобного фильма, рассказывающего о жизни Третьего Рейха с помощью кадров, снятых немецкими кинематографистами, очевидны. Как отмечает Олег Ковалов,

«после XX съезда партии общество нуждалось в точном и бескомпромиссном анализе былой тирании, однако попытки кинематографистов непредвзято изобразить сталинскую эпоху вызвали назойливые требования цензуры непременно уравновесить “темные” стороны эпохи “оптимистическими” картинками, что полностью обесмысливало замысел. После снятия Хрущёва анализ сталинизма на экране временно стал... невозможен, но изобразить структуру тоталитарного государства на примере гитлеровской Германии было мыслью счастливой и плодотворной» [96].

Фильм, который раскрывал сущность тоталитарных режимов, демонстрировал принципы работы тоталитарной пропаганды, модели поведения толпы, провозглашал гуманистические идеи [см. 172]. За счет контрапункта кадров хроники, закадровой речи комментатора, произносимой самим режиссером, и музыки (композитор Алемдар Караманов) фильм оказал сильнейшее эмоциональное воздействие на зрителя.

Были здесь представлены и события Холокоста. Правда, при показе «Хрустальной ночи», Варшавского гетто, которое во время войны рекомендовалось европейским гражданам для посещения в виде экскурсий, казни Маши Брускиной и ее товарищей в Минске, рассказе о Януше Корчаке и воспитанниках Дома сирот слово «еврей» просто не упоминалось. После нескольких

показов фильм был снят с проката, но, безусловно, повлиял на мемориализацию трагедии Второй мировой войны в искусстве и литературе¹.

Вероятно, благодаря этому фильму в СССР широкий зритель узнал имя Я. Корчака (Якова Гольдшмидта), польского писателя, врача и педагога, погибшего вместе со своими воспитанниками варшавского Дома сирот в лагере уничтожения Трешлинка. Его памяти посвятил **поэму в стихах «Кадиш»** (1970) **Александр Галич**² (1918, Екатеринослав – 1977, Париж), драматург и публицист, бард, чьи песни в период хрущевской «оттепели» в доступной форме – шуточной, сатирической, патетической – обличали насилие, жестокость, корысть, ложь и лицемерие (Приложение 3.5.4). Выступление А. Галича было подобно театру одного актера, а баллады-песни выстраивались по законам драматургии: в них есть завязка, развитие действия, кульминация и развязка. В этом ключе решена поэма «Кадиш», которая получила свое второе рождение уже в начале 2000-х гг.

Так в искусстве СССР уходили 1960-е гг. (время искреннего революционного романтизма, надежд и дерзаний), оставившие свой след в мемориализации трагедии Холокоста. Традиционное еврейское местечко в годы войны было уничтожено, а в малых и больших городах еще жили евреи, но их количество неуклонно уменьшалось. Однако именно они, сохранившие свои культурные корни или ассимилированные, нашли силы запечатлеть в музыке память о трагедии своего народа.

В 1970-е гг., благодаря деятельности Центра, возглавляемого доктором Симоном Визенталем, Музея памяти жертв Холокоста Яд ва-Шем (Приложение 1.37) и других подобных организаций, тема Холокоста зазвучала в полный голос. В 1970 г. Вилли Брандт почтил жертвы Варшавского гетто, и это был жест возведения признания вины на уровень политики. Во многих странах Запада тематика Катастрофы и связанная с нею полемика стали играть в общественной жизни гораздо большую роль.

По иному вектору развивалась мемориализация Холокоста в СССР, после вступления в 1966 г. в должность Генерального секретаря ЦК КПСС Л. Брежнева, когда новое руководство объявило о построении развитого социализма. Фундаментом страны Советов становится идеология, которая средствами телевидения и радиовещания формировала массовое сознание трудящихся: была прекращена критика Сталина, практически произошла его реабилитация, высылкой из страны отдельных граждан и инструментами судебной психиатрии продолжалась борьба с инакомыслием.

¹ В книге М. Восленского «Номенклатура» упоминается о том, что в советское время фильм изымался из широкого проката и временно не демонстрировался вообще, а секретарь ЦК КПСС по идеологии М. А. Сулов сказал Ромму: «Михаил Ильич, почему мы Вам так не нравимся?», усмотрев в фильме критику советского строя [цит. по: 151].

² Настоящая фамилия Александра Галича – Гинзбург.

Как отмечает Г. Костырченко, субъектами постоянного пристального внимания власти стали евреи: в ее глазах они изначально были неблагонадежным элементом, низкопоклонствующим перед Западом и скрытыми (или явными) приверженцами международного сионизма. По сути, они могли выразить иную точку зрения, ибо составляли большинство в сфере науки, литературы и искусства [см.: 104, с. 439-440].

«Антисемитизм (Приложение 1.3) в Советском государстве был “властным” и “носил по преимуществу не этнокультурный, а политический характер”. А “главными его проводниками еще со времен Сталина были высшие советские партийно-государственные управленческие инстанции”» [Там же, с. 324].

В 1970–80-е гг. вышли очередные тома Большой советской энциклопедии, в статье одного из которых – «Освенцим» – при описании убийства граждан разных стран не сообщалось о том, что в этом концлагере было уничтожено более 1 млн евреев [см. 97]. Отсутствовало указание на жертвы Холокоста и в статье «Великая Отечественная война» [37].

Схожие явления были характерны и для надписей на памятниках. Ф. Кандель в «Очерках времен и событий» приводит информацию об установлении в 1970 г. в Винницкой области в Печорах памятника на месте одного из самых страшных концлагерей «Мертвая петля» в румынской зоне оккупации. Надписи на памятнике выполнены на иврите и русском языке. Приводим два варианта надписей:

1) Надпись на русском языке:

«Задумайся, человек! Тысячи этих несчастных людей не дожили до победы. Немецко-фашистские палачи и их полицаи зверски оборвали дыхание, голоса, мысли и жизни женщин, детей и стариков. Их смерть словами не описать. Это твоя мать, твой отец, твои братья и твои сестры, погибшие за все то, чему ты обязан своей счастливой жизнью. Не страдай, но проникнись ненавистью и поклянись, что никогда не допустишь повторения таких жертв. Поддерживай живой светлую память о них в твоих потомках. Не забудь! Это они завещали».

2) Надпись на иврите (дословный перевод):

«Здесь лежат евреи, безжалостно загубленные фашистскими убийцами, чьи руки обгарены кровью. Тысячи мужчин, женщин и детей умерли в Печоре ради прославления Имени Всевышнего с 1941 по 1944 годы. Да проявит Всевышний милость к ним и отомстит за их кровь» [89, с. 110].

В 1976 г. был поставлен памятник жертвам нацизма в Киеве, Бабьем Яре (авторы – скульпторы академик М. Лысенко, А. Витрик, В. Сухенко и архитекторы А. Игнащенко, Н. Иванченко, В. Иванченков) без указания на национальность большинства жертв; первая официальная церемония возложения венков к нему состоялась в 1988 г. Одно за другим появлялись монументаль-

ные музыкальные произведения о Великой Отечественной войне. В концертах фестиваля «Московская осень» звучали Симфонии № 18 «Война — жесточе нету слова» и № 19 «Светлый май» М. Вайнберга; на «Ленинградской весне» — симфонии «Вечный огонь» Геннадия Банщикова и «Хроника блокады» Бориса Тищенко. Обращались к этой теме и композиторы союзных республик. Среди сочинений — посвященная защитникам Сталинграда Симфония № 2 «Героическая» украинца Юрия Шамо, Симфония № 4 (к 30-летию победы в Великой Отечественной войне) узбека Мирсадыка Таджиева, кантата «О жизни и смерти» эстонца Лепо Сумеры, оратория «Память Хатыни» белоруса Виктора Войтика.

В этой связи верными видятся выводы немецкого исследователя Йоахима Хёслера о том, что

«с началом брежневского периода зарождается новый исторический канон Великой Отечественной войны, состоявший из представлений о монументальности победы и необходимости потерь, возвеличивания Красной армии и одновременно ее анонимизации, при которых отдельные личные переживания уступали место великим целям и общему героизму» [272, с. 117-118].

Определяющим в формировании представления о Холокосте как абсолютном зле на уровне общественного сознания Западной Европы и США стал выход в прокат восьмичасового сериала голливудского режиссера Марвина Чомски «Холокост» (1978). Однако этого не случилось в СССР; тема Холокоста в общественном сознании СССР так и не сформировалась при превалирующей роли героических произведений о Великой Отечественной войне. В этом каноне память о Холокосте ушла в индивидуальный мир ее отдельных авторов, евреев-интеллигентов, не иммигрировавших из СССР, но и не растворившихся в период интенсивной ассимиляции (Приложение 1.5), урбанизации и языкового обрусения.

Память о Холокосте стала центральной темой в творчестве *М. Вайнберга*, создавшего ряд произведений, посвященных погибшим в годы Холокоста родным композитора. Их образы запечатлены в посвящениях: памяти отца — Соната № 3 для скрипки соло op. 126 (1979); памяти матери — Симфонии № 13 op. 115 (1976) и № 16 op. 131 (1981), Соната для скрипки и фортепиано № 6 op. 136 (1982). К 60-летию сестры Эстер, погибшей в концлагере Травники совсем в юном возрасте, М. Вайнберг написал Струнный квартет № 16 op. 130 (1981). Если своей премьеры Симфония № 13 ждала 41 год, то первое исполнение Симфонии № 16 состоялось в 1982 г., в рамках музыкального фестиваля «Московская осень». Прозвучали и камерно-инструментальные произведения М. Вайнберга: Квартет № 16 — в исполнении Квартета им. Бородина, Соната № 3 — в исполнении Виктора Пикайзена.

Память о родных, погибших в гетто Варшавы, нашла свое выражение в «**Элегической импровизации**» для скрипки и фортепиано (1989) сокурс-

ницы М. Вайнберга по Варшавской и Белорусской консерваториям **Эди Тырманд** (1917, Варшава — 2007, Минск). Это ее последнее произведение, о котором в интервью композитор говорила, что музыка писалась на одном дыхании и стала криком души, болью, которая на протяжении многих лет давала о себе знать [см. 39-А].

Еврейская тема стала одной из значимых в творчестве московского композитора **Сергея Беринского** (1946, Каушаны, Молдавская ССР — 1998, Москва). Янушу Корчаку он посвятил **Реквием** (1979) (Приложение 3.2.3). В этом произведении, написанном в ранний период творчества, проявилась обостренная социальная отзывчивость, проникнутая мыслью о жертвах массового геноцида. Реквием был подготовлен рядом сочинений, обращенных к слову и к избранной тематике: кантатой «Камни Треблинки» (стихи А. Вергелиса), циклом песен «Гвоздики на снегу» (стихи на идиш Х. Бейдера).

После поездки на фестиваль «Варшавская осень», во время которого **С. Беринский** посетил Варшавское гетто и положил букет роз к «Монументу бойцам гетто» (скульптор Натан Рапопорт), он написал **«Колокола Варшавы», сонату-фантазию на польский хорал для фортепиано** (1988) (Приложение 3.6.6). После премьеры пьесу включили в репертуар Элеонара Теплухина, Виктор Чернелевский, Вячеслав Попругин, Анастасия Гришутина (Россия), Олег Кример (Беларусь). С. Беринский остро ощущал расколлотость бытия. Вероятно, не случайно именно к нему обратился режиссер Леонид Горовец для создания музыки к **фильму-драме «Дамский портной»**, повествующему о трагедии киевских евреев в Бабьем Яре (снят в 1990 г. по мотивам одноименной повести Александра Борщаговского).

Фильм явился логическим продолжением ряда литературных произведений, которые в конце 1980-х гг. возвратились в советскую культуру — романа-эпопеи «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана, художественно-исторического исследования «Архипелаг Гулаг» (1973) Александра Солженицына, пьесы «Мандат» (1925) Николая Эрдмана, философской повести «Котлован» (1930) Андрея Платонова. Прорывом в мемориализации трагедии Холокоста стали первые издания в СССР «Черной книги» (1991 г., Киев, Запорожье, тираж 100 тыс. экз.), которые сняли идеологическое табу с этой темы.

1.3. МЕМОРИАЛЬНЫЕ ОПУСЫ КОМПОЗИТОРОВ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ СТРАН В 1991 — 2021 гг.

Период распада СССР и образования самостоятельных государств Восточной Европы ознаменовался вниманием со стороны правительств к собственной истории. Ряд постсоветских государств — прежде всего, Украина [см. 45] и Литва — еще в начале 1990-х гг. на официальном уровне признали значение темы Холокоста. Первые президенты этих стран Леонид Кравчук и Алгирдас Бразаускас, родители которых за спасение евреев удостоены звания Праведников народов мира, при посещении израильского мемориала

«Яд Вашем» официально принесли извинения за участие своих сограждан в уничтожении евреев.

29 сентября 1990 г., в Дни поминовения Бабьего Яра в Киеве, в исполнении симфонического оркестра Национальной филармонии Украины (дирижер Игорь Блажков) вновь прозвучала (через 41 год после премьеры) *Симфония № 1 «Памяти мучеников Бабьего Яра» Д. Клебанова* (Приложение 3.3.1). Осенью 1991 г. в Киеве впервые была официально отмечена годовщина Бабьего Яра: в траурной церемонии на месте казни принимали участие руководители Украины; на главной улице города – Крещатике – была развернута документальная экспозиция «Евреи – Герои Советского Союза»; в Национальной филармонии Украины в этот день прозвучал **кадиш-реквием «Бабий Яр»** (1991) народного артиста Украины, композитора **Евгения Станковича** (р. 1942, Свалява, Украина) **на тексты Дмитрия Павлычко**, заказанный правительством страны (Приложение 3.2.4). К 65-летию трагедии композитор выполнил новую редакцию. Произведение было повторено и в день 75-летия трагедии в Бабьем Яре, собравшем многочисленные делегации из разных стран мира.

В 2001 г. в церемонии увековечения жертв и установления нового скульптурного комплекса на месте расстрела узников Минского гетто принял участие Президент Беларуси А. Г. Лукашенко. Через 13 лет, 8 июня 2014 г., состоялась церемония закладки памятной капсулы на месте создания мемориального комплекса «Тростенец», где погибли 206 500 человек. Впоследствии там были открыты мемориальная скульптура «Врата памяти» (22 июня 2015 г.) и мемориальное кладбище «Благовщина» (25 июня 2018 г.), ставшее местом упокоения около 150 тыс. евреев Западной Европы, привезенных в урочище для зверского уничтожения.

«Памятник в Тростенце – символ осуждения античеловеческой политики нацизма в отношении мирного населения всей Европы» [117].

Произошли преобразования и в России [см. 67]. Как отмечает И. Альтман,

«замалчивание в течение десятилетий темы Холокоста оказало на представителей власти, российское общество, органы образования, историческую науку и даже на многих интеллектуалов гораздо большее воздействие, чем в любом другом постсоветском государстве на территории Европы» [5].

Неслучайно легальная деятельность многих еврейских организаций в России в конце 1980-х гг. начиналась с вопроса об увековечении памяти о жертвах Катастрофы. В 1992 г. Министерством юстиции России зарегистрирована первая на постсоветском пространстве специализированная общественная организация – научно-просветительный центр «Холокост» (в настоящий момент имеет статус межрегиональной общественной организации), своей научно-публицистической, образовательной деятельностью представившая концепцию сохранения памяти о Холокосте как составной

части истории трагедии и героизма советского народа в годы Второй мировой войны. Центр стал организатором мемориальных мероприятий, во время проведения которых звучали сочинения композиторов, посвященные данной теме.

В начале XXI в. зрители постсоветского пространства увидели серию фильмов о Холокосте: «Дети из бездны» Павла Чухрая, созданный на основе видеосвидетельств Фонда Спилберга, и 12-серийный художественный фильм по роману «Тяжелый песок» (к/с «Мосфильм») Дмитрия и Антона Барщевских. В кинопрокате появились многочисленные зарубежные фильмы о Холокосте («Пианист», «Побег из Собибора», «Братья Бельские» и др.). Среди художественных лент – фильм 2003 г. «В июне 1941-го»¹ белорусского режиссера Михаила Пташука; музыку к фильму написал Виктор Копытько, а центральной песней картины стала «Колыбельная» на идиш, обработку которой в 1938 г. сделал Михаил Крошнер, погибший в Минском гетто [8-А].

В 1990 – 2000-е гг. дождались своих премьер как вновь созданные произведения, так и ранее написанные, но не исполнявшиеся. Среди ярких опусов памяти жертв Холокоста – **Симфония № 21** (1991) **М. Вайнберга** (Приложение 3.3.7). В нотографическом справочнике, подаренном автору исследования вдовой М. Вайнберга, Ольгой Рахальской, название произведения «Кадиш» начертано рукой композитора. По воспоминаниям родных, симфония была задумана в 1965 г., в период работы над кантатой «Дневник любви». Как и многие произведения М. Вайнберга, отразившие трагедию еврейства и его личную трагедию, Симфония № 21 при жизни композитора не прозвучала.

Имя *М. Вайнберга* музыкальному миру открыла *постановка оперы «Пассажирка»* (Приложение 3.1.1), после которой его музыка стала звучать в концертных программах России, стран Западной Европы, в Канаде и США [см.: 94, 131]. Премьера оперы состоялась спустя 10 лет после смерти композитора, 27 декабря 2006 г. в Светлановском зале Международного Дома музыки в Москве. Она была приурочена к 100-летию со дня рождения Д. Шостаковича [подробнее о постановке см. 260]. 21 июля 2010 г. в Брегенце (Австрия), в рамках фестиваля, посвященного М. Вайнбергу, прошла мировая премьера ее сценической версии (режиссер-постановщик Давид Паунтни, дирижер Теодор Курентзис)². 8 октября 2010 г. при открытии театрального сезона Варшавского Большого театра 2010 г. (дирижер Габриэль Хмура) оперу уви-

¹ Художественный фильм «В июне 41-го», или «Песня Розы» (англ. «The Burning Land», или «The Song of Rose») – продукт трех киностудий: «Беларусь-фильм» (Беларусь) – «Киноальянс» (Россия) – «Juja Films» (США).

² В своей сценической версии опера стала копродукцией трех театров: Большого театра в Варшаве (Teatr Wielki w Warszawie), Английской национальной оперы (English National Opera) и мадридского театра «Реал» (Teatro Real de Madrid).

дела публика Варшавы. Дирекцией Варшавского театра спектакль был назван «настоящим “неизвестным” шедевром XX века» [11]. Две новые сценические постановки оперы «Пассажирка» были представлены в преддверии 100-летия со дня рождения М. Вайнберга в России (Екатеринбургский театр оперы и балета [см. 159] и московский театр «Новая опера»).

Спутницей оперы «Пассажирка» была *кантата «Дневник любви»*, возвращение которой на сцену состоялось через 55 лет после премьеры, 24 января 2021 г., в Большом зале Белорусской государственной филармонии в концертном проекте Анны Ленковой «Желтые звезды», прошедшем в Большом зале Белорусской государственной филармонии к Международному дню памяти жертв Холокоста (Приложение 3.2.1).

Симфоническими оркестрами России и Польши осуществлены премьерные показы двух симфоний М. Вайнберга, раскрывающих тему Холокоста: *Симфонии № 13* (1976) – в августе 2017 г. (Красноярский академический симфонический оркестр, дирижер Владимир Ланде); *Симфонии № 21* (1991) – в 2014 г. (Омский академический симфонический оркестр, дирижер Дмитрий Васильев). В 2020 г., после долгого перерыва, вернулась на концертную эстраду *Симфония № 6*, исполненная оркестром Пермского театра оперы и балета и Пермской хоровой капеллой мальчиков (дирижер Валерий Платонов).

Осуществлено исполнение камерных произведений М. Вайнберга, обращенных к теме Холокоста. Так, «*Еврейские песни*» *ор. 13* были записаны в начале XXI в.: на русском языке – Ольгой Калугиной (партия фортепиано – Д. Коростелев), на идиш – Софьей ван Лиэр (обработка для голоса и фортепианного трио А. Оратовского). В рамках международного форума «Мечислав Вайнберг. Возвращение» (15–18 февраля 2017 г.) исполнена *Соната для скрипки и фортепиано № 6* (Елена Прохорова – скрипка, Ольга Макарова – фортепиано) (Приложение 3.6.5).

В 1990-е гг. тема Холокоста вновь вернулась в творчество московского композитора Д. Кривицкого, детские годы которого прошли в послевоенном Киеве. Трагедия в Бабьем Яре коснулась и его семьи, а воспоминания, терзающие душу, воплотились в *dramma per musica «Бабий Яр»* (Приложение 3.1.3). Премьера состоялась 26 апреля 1995 г. в Зале конгрессов гостиницы «Космос» на мемориальном вечере, посвященном Памяти Катастрофы и героизма еврейского народа во Второй мировой войне.

В 2016 г. это оригинальное по замыслу и жанровому воплощению сочинение возвратилось в исполнительскую жизнь уже в виде сценической версии – с использованием в сценографии современных видеотехнологий, получив жанровое определение «опера-оратория» [см. 110]. Ее сценическая премьера прошла в Туле и Москве 26–27 октября (Приложение 3.1.3). Художественным руководителем проекта выступил лауреат Премии Москвы, профессор Александр Соловьев; музыкальный консультант – профессор, доктор искусствоведения Евгения Кривицкая.

В 1990-е гг. тема Холокоста находит отражение в ряде сочинений московского композитора **Михаила Броннера** (р. 1952, Москва). Первым опусом в этом ряду стал «**Еврейский реквием**» (Приложение 3.2.5), появившийся в столь сложные во всех отношениях для России 1991–1992 гг. На просьбу дирижера Михаила Юровского написать музыку для руководимого им после переезда в Германию симфонического оркестра М. Броннер ответил грандиозным крупномасштабным опусом, премьера которого блестяще прошла на шести концертных площадках Германии (в рамках International Modern Music Festival) 2–9 ноября 1994 г., о чем свидетельствуют отзывы в прессе Германии:

«Михаилу Броннеру удалось объединить тесно связанные духовно светские и литургические тексты, переведенные на идиш слова из дневника Анны Франк, поэму Хайма Нахмана Бялика “Город резни” и псалмы на иврите. Так возникают безмерность ужаса и красота любви, которые в этом хаосе чувств перерождаются и, наконец, находят опору в заключительных словах реквиема – “Я верую”. Публика благодарила композитора и исполнителей криками “Браво!” и полными восхищения овациями», – пишет Регина Ляйтнер [цит. по: 31].

В России сочинение исполнено не было.

Размышляя над опусами, которые раскрывают тему Холокоста, М. Броннер в беседе в 2014 г. с автором данной книги отметил:

«По списку моих произведений Вы могли заметить, что у меня много сочинений, связанных с Народом Книги и образами Книги (хотя я пишу очень разную музыку). Думаю, что все эти работы прямо или косвенно связаны с Холокостом».

Из многих работ **М. Броннер** назвал камерно-инструментальные сочинения – «**Еврей. Жизнь и смерть**» (1995) (Приложение 3.6.7) и «**Кадиш по уходящему веку**» (1999) (Приложение 3.6.8), премьеры которых состоялись в Малом зале Московской консерватории. Отметим сочинение «**Soter ponim**» («Забывший нас») для симфонического оркестра, исполненное впервые 10 апреля 2007 г. в университете Джорджии (США) (Приложение 3.4.4).

Книга песен для хорового театра «Долгое возвращение» (2009), написанная М. Броннером для Хорового театра Бориса Певзнера (Приложение 3.1.4), представлена колоритными сценками-историями из жизни предвоенного штетла, которые дедушка рассказывает внуку уже после войны [см. 14-А]. Название произведения многовекторно: для одних – это долгое возвращение выжившего в Холокосте деда в прошлое, о котором он старался забыть и смог рассказать только внуку; для других – долгое возвращение современного человека к идишской культуре, которую неоднократно пытались вычеркнуть из жизни, стереть из памяти общества. Двадцать номеров книги песен получают свою вторую жизнь в произведениях М. Брон-

нера для иного исполнительского состава, нередко в инструментальной музыке.

В январе 2022 г. состоялась премьера **«Шоа-симфонии»** (2020) (Приложение 3.3.10), оригинальная версия которой создана для иного исполнительского состава в 2014 г. Затем работа была отложена и позже выкристаллизовалась в многочастный цикл с программными заголовками каждой части: «Колыбельная», «Хор детских душ», «Свитки из Пепла», «Мой народ», «Псалом».

Ждет своей премьеры опера **«Король Матиуш Первый»** (2021) (Приложение 3.1.5).

1990-е — начало 2000-х гг. возвращают к жизни забытые произведения и открывают новые. Среди них — созданная в 1992 г. московским композитором **Борисом Тобисом** (1940, Москва — 1994, Москва) кантата **«Из Дневника Анны Франк»**, премьера которой состоялась спустя год в Москве, в Гостинной Шуваловой (Приложение 3.2.6).

После долгого забвения вновь зазвучало *Трио* («Памяти наших погибших детей») (1943) *М. Гнесина*; оно получило новую волну интереса со стороны музыкантов постсоветской России, Центральной Европы и США. Трио было исполнено и в Минске [см. 7], в рамках концерта «Желтые звезды» 27 января 2019 г. Его интерпретацию предложили Сергей Белозерцев, Иван Ренанский и Алексей Соболев.

В полномасштабной версии в 2006 г. прозвучал в Москве *реквием* «Памяти Януша Корчака» (1979) *С. Беринского* (Приложение 3.2.3). Исполнение было приурочено к 60-летию со дня рождения композитора. К сожалению, это высокохудожественное произведение больше на сцене не звучало. Образ Януша Корчака пришел к слушателю через новое прочтение поэмы «Кадиш» (памяти Януша Корчака) *А. Галича*. Специальный проект Сергея Белоголовцева, посвященный памяти жертв лагеря смерти Трешлинка, представил телеспектакль по поэме Галича при участии школы-студии «Класс-Центр» (Приложение 3.5.4).

Окончание XX в., века великих потрясений и трагедий, ознаменовалось исполнением еще одного произведения, обращенного к Холокосту. 10 мая 2000 г. в Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича состоялась премьера концерта для оркестра **«Желтые звезды»** (или **«Пуримшиль в гетто»**) петербургского композитора **Исаака Шварца** (1923, Ромны, Сумская обл., Украина — 2009, пос. Сиверский, Ленинградская обл., Россия) (Приложение 3.3.8). Затем он был исполнен в Москве (дирижер Павел Сорокин), а спустя три года, в новой редакции, — в Санкт-Петербурге. Вечер был посвящен Еврейскому новому году и 60-летию творческой деятельности композитора. За прошедшие со дня петербургской премьеры годы концерт исполнялся в Киеве, в ходе церемонии в память жертв Бабьего Яра, в Минске, Гомеле, Костроме, других городах России. Во всех случаях успех был необычайным. Проникнутое еврейским мелосом, это произведение возвра-

шало слушателя к самому светлому и веселому еврейскому празднику – Пуриму (Приложение 1.24) [см. 54], о котором не забывали и в страшные годы Холокоста [см. 21-А]. После очередного концерта в Костроме дирижер Павел Герштейн дал интервью, в котором отметил:

«Для меня исполнять это произведение – большая ответственность, потому что на тему памяти о Катастрофе еще ничего похожего в XXI веке не было написано и неизвестно, будет ли» [цит. по: 7-А, с. 122].

XXI в. приносит новые опусы. Памяти композиторов чешского гетто посвятил **«Большую сарабанду Терезина»** (2002) для симфонического оркестра **Аарон (Аркадий) Гуров** (1956, Минск – 2002, Гуш-Эцион, Израиль) (Приложение 3.4.3). Произведение, задуманное как часть симфонической сюиты «Танцы отчаяния и гнева», представлено номерами: «Танго старого Доктора» (посвящено Янушу Корчаку), «Советские пионеры слушают Гершвина» (кэж-уок), «Хоровод эков и вертухаев на Колыме» (русская плясовая). «Большая сарабанда Терезина» должна была стать финальной частью. К сожалению, смерть вблизи г. Иерусалима от руки арабского снайпера оборвала жизнь А. Гурова, и ему так и не довелось услышать это произведение. После гибели композитора оно прозвучало 2 мая 2002 г. в Ашдоде (Израиль), затем в Москве; оркестром «Амадеус» сделана запись на диске [см. 60]. Сегодня произведение входит в репертуар оркестров Израиля, России и Украины.

Бабым Яром России называют «Змиёвскую балку» в Ростове-на-Дону. К 30-летию Победы в Великой Отечественной войне, 9 мая 1975 г., в городе был открыт мемориальный комплекс, посвященный жертвам нацизма. Памятник постепенно разрушался, и долгие десятилетия Змиёвская балка была лишена достойного мемориального знака. В 2004 г. установлена памятная доска с надписью «11 – 12 августа 1942 г. здесь было уничтожено нацистами более 27 тысяч евреев», на которой в 2011 г. слово «евреи» заменили на «мирные граждане Ростова-на-Дону и советские военнопленные». Начались суды, заставившие жителей Ростова по-иному относиться к месту захоронений [см. 166]; многим из них о трагических событиях ничего не было известно. Память о трагедии, произошедшей в Змиёвской балке, вызвала к жизни **вокально-симфоническую поэму «Болъ земли» Игоря Левина** (р. 1950, Ростов-на-Дону) на **стихи Игоря Хентова** (Приложение 3.2.7). Вдохновителем сочинения стал российско-французский дирижер Миша Кац, прочитавший о драматических событиях военных лет в одном из стихотворений сборника «Иудейский цикл» И. Хентова [см. 15-А]. Замысел грандиозного произведения заставил М. Каца подтвердить свою оценку стихотворения «Змиёвская балка» и услышать мнение Е. Евтушенко, который назвал текст «высокой поэзией». Впервые сочинение прозвучало в Ростовской филармонии в 2014 г. в рамках фестиваля «Мужество помнить!», посвя-

щенного освобождению заключенных в Освенциме¹. Через несколько лет оно было отмечено премией II степени на Конкурсе им. Д. Д. Шостаковича в Санкт-Петербурге, а в 2021 г. исполнено в Минске в концертной программе «Желтые звезды».

В этой же программе состоялась премьера произведения **Михаила Глуза** (1951, с. Оноры, Сахалинская обл., Россия – 2021, Москва) **«Атиква»** («Надежда»), написанного для известного российско-канадского кларнетиста Юлиана Милкиса (Приложение 3.4.5). **Три симфонических картины** – «Поминальная молитва», «Сны», «Лехайм!» – выразили надежду композитора на жизнь в современной действительности России традиций идишской музыкальной культуры.

Композитор **Ольга Подгайская** (р. 1981, г. Караганда, Казахстан), выпускница Белорусской государственной академии музыки, с музыкальной культурой евреев-ашкеназов была знакома менее всего, что не исключило возможность создать три произведения, посвященных Холокосту. Они стали логическим подтверждением девиза российского образовательно-просветительского центра «Холокост»: «Память о Холокосте – путь к толерантности». Так, в 2006 г. в Минске состоялась премьера ее программной пьесы **«Не тот город» для клавесина, цимбал и инструментального ансамбля**, вошедшей в репертуар ансамбля солистов Белорусской государственной филармонии «Классик-Авангард» под управлением Владимира Байдова (Приложение 3.6.9). Следующимopusом, раскрывающим темы Холокоста выступил **концерт для органа и симфонического оркестра «Капитан планет»** (2018), в своей первой редакции – выпускная работа по классу органа Белорусской государственной академии музыки. Во второй редакции сочинение прозвучало в Белорусской государственной филармонии 2 марта 2019 г. в юбилейном гала-концерте, посвященном 85-летию Белорусского союза композиторов. Оно было исполнено О. Подгайской (соло органа) и Государственным академическим симфоническим оркестром Республики Беларусь под управлением Александра Анисимова (Приложение 3.3.9).

В рассматриваемый период в Россию вернулась *моноопера Г. Фрида «Дневник Анны Франк»*, которая с 1978 г. начала исполняться на сценах Европы и США в самых различных версиях (Приложение 3.1.2). Эталонном же для композитора осталась ее австрийская постановка 1998 г. (в главной роли – израильская певица Анет Ефрати). Произведение было дорого композитору, но Г. Фрид не сокрушался по поводу ее исполнительской судьбы в России. После сценической премьеры в Кисловодске в 1968 г. моноопера Фрида была поставлена в двух городах России только в 2012-м, в год смерти композитора:

¹ В 2014 г. поэма И. Левина и И. Хентова «Боль Земли» была отмечена премией II степени на Конкурсе им. Д. Д. Шостаковича в Санкт-Петербурге, а в 2021 г. ее услышала белорусская публика в концертной программе проекта «Желтые звезды» (г. Минск, Белгосфилармония, 24 января).

в Москве (Покровский театр) [см. 223] и в Ростове-на-Дону (Ростовский государственный музыкальный театр). Сегодня это произведение ставится в самых разных городах России (в Москве, Санкт-Петербурге, Ростове-на-Дону, Казани), в Казахстане.

Многие оркестры России исполняют *Симфонию № 13 Д. Шостаковича*. Она есть в репертуаре крупнейшего дирижера современности Валерия Гергиева (оркестр Мариинского театра Санкт-Петербурга), его ученика, дирижера Антона Лубченко (оркестр Государственного Приморского театра, Владивосток), Оливера фон Дохнаньи (приглашенного дирижера симфонического оркестра Екатеринбургского театра оперы и балета). Отметим, что фестиваль из 15 симфоний Д. Шостаковича, прошедший во Владивостоке в 2014 г., открывался Тринадцатой симфонией, премьеру которой композитор отмечал ежегодно, как день своего рождения.

Важную роль в сохранении музыки памяти жертв Холокоста играет проект «Желтые звезды» в филармонии Санкт-Петербурга, начатый в 2016 г. по инициативе В. Зильберборда, продюсера и автора идеи, получившей поддержку директора филармонии И. С. Черкасова. За годы существования проекта выстроилась его концепция: музыкально-драматическая программа мастеров искусства, приглашающих на встречу людей разных вероисповеданий и желающих отдать дань памяти жертвам Холокоста, чей пепел развеян по полям и оврагам Польши, Украины, Беларуси, России, Прибалтики и другим местам массовых уничтожений евреев¹. В исполнении актрис театров Ксении Раппопорт, Чулпан Хаматовой, Елизаветы Боярской со сцены прозвучали отдельные фрагменты из книг, ставших знаковыми в сохранении памяти о Холокосте². В канву художественного слова органично вписались музыкальные произведения, подобранные в основном пианисткой Полиной Осетинской.

Организаторы концертов проекта достаточно редко включают в него опусы, являющиеся выражением памяти о Холокосте. Ими стали концерт для оркестра «Желтые звезды» И. Шварца, давший название проекту и исполненный в двух сезонах (2016, 2021), Камерная симфония Д. Шостаковича

¹ Видеозапись проектов «Желтые звезды» в Санкт-Петербурге (Академический симфонический оркестр Санкт-Петербургской филармонии; дирижер Владимир Альтшулер) см.: Проект «Желтые звезды». Режим доступа: <https://musicedefund.ru/yell>. Дата доступа: 12.12.2021.

² В концертах разных лет были представлены фрагменты из романа-эпопеи «Жизнь и судьба» (1950–1959) и свидетельства «Треблинский ад» (1945) В. Гроссмана (1905–1964); из книги «Брут» (1963) чешского писателя, участника Второй мировой войны Людвиг Ашкенази (1921–1986); из мемуаров голландца Паула Глазера (р. 1947) «Танцующая в Аушвице» (2017); из книги «И это все правда» (дневники 1941–1945) 14-летней девочки-еврейки, узницы Вильнюсского гетто, концлагерей Штрасденхоф (под Ригой) и Штуттхоф Маши Рольникайте (1927–2016); стихи узницы Освенцима, нобелевского лауреата, поэтессы Нелли Закс (1891–1970).

ор. 110-А, являющаяся переложением Р. Баршая Восьмого струнного квартета (1960) для оркестра. Важную часть составляют произведения, воссоздающие звуковой саунд еврейской ашкеназской культуры (Приложение 1.6), которую попытались уничтожить в период Холокоста¹, а также опусы, обращенные к вечным темам человеческого бытия и значимости человеческой жизни².


Таким образом, становление темы Холокоста в культуре СССР имело свою специфику, обусловленную политикой партии в осмыслении трагедии евреев в период Великой Отечественной войны как самостоятельного исторического феномена. Вехами мемориализации трагедии стали события начала 1960-х гг., вызвавшие к жизни поэму «Бабий Яр» Е. Евтушенко и последовавшую за ней Симфонию № 13 Д. Шостаковича, а также 1990-х гг. — распад СССР и, как следствие, определение восточнославянскими странами своей культурной политики.

¹ Маркером еврейской культуры стали «Kol Nidrei» ор. 47 для виолончели и оркестра (1881) М. Бруха, «Из еврейской народной поэзии» ор. 79 (1948) Д. Шостаковича, Симфоньета № 1 ор. 41 (1948) М. Вайнберга, Концерт для клезмерского кларнета с оркестром (2017) В. Маргулиса, «Эскизы к закату» (1992) Л. Десятникова.

² Такими опусами, прозвучавшими в рамках концертов проекта «Желтые звезды» в Санкт-Петербургской филармонии, являются «Прощание» из «Песни о Земле» (1909) Г. Малера, Концерт для фортепиано и струнного оркестра (1979) А. Шнитке, «Ночные молитвы» для кларнета, струнного оркестра и магнитофона из цикла «Жизнь без Рождества» (1990-е) и симфоническая поэма «Стикс» (1999) Г. Канчели.

Глава 2

ТЕМА ХОЛОКОСТА В МУЗЫКЕ: ОБЩЕХУДОЖЕСТВЕННЫЙ УРОВЕНЬ

- 
- 2.1. Исторический срез
 - 2.1.1. Киев. Бабий Яр (сентябрь 1941 г.)
(Д. Шостакович, Д. Клебанов, Е. Станкович, Е. Кривицкий)
 - 2.1.2. Ростов-на-Дону. Змиёвская балка (август 1942 г.) (И. Левин)
 - 2.1.3. Чехия. Гетто Терезин (ноябрь 1941 г. – май 1945 г.)
(Д. Кривицкий, А. Гуров)
 - 2.1.4. Варшавское гетто (октябрь 1940 г. – 16 мая 1943 г.)
(М. Вайнберг, С. Беринский)
 - 2.1.5. Концлагерь Освенцим (20 мая 1940 г. – 27 января 1945 г.)
(М. Вайнберг)
 - 2.2. Личностный срез
 - 2.2.1. Анна Франк (12.06.1929, Франкфурт-на-Майне, – 12.03.1945, концлагерь Берген-Бельзене)
(А. Вустин, Г. Фрид, Б. Тобис, М. Броннер)
 - 2.2.2. Януш Корчак (22.06.1878, Варшава – 07.08.1942, лагерь смерти Трешлинка) (А. Галич, С. Беринский)

В начале XX в. английский поэт, теоретик искусства Х. Т. Эрнест¹ утверждал, что искусство должно стремиться к созданию образа (в его терминологии «компактный образ»), максимально нагруженного значением (meaning). Эту мысль подчеркивал режиссер Андрей Тарковский:

«...истинный художественный образ пробуждает в воспринимающем единовременное переживание в нем сложнейших, противоречивых, порою даже взаимоисключающих чувств» [215].

Как отмечает Е. Назайкинский, и для музыкального искусства значимы художественные образы [см.: 88, 115, 129, 134], «лишь частично опредмеченные в интонационном материале... <...> ...“обитающие” в художественном мире произведения как действующая сила, эмоция» [144, с. 159]². Они формируют общехудожественный уровень его музыкального содержания, относительную реальность, которая возникает в сознании человека во время просмотра или прослушивания произведения.

Реальность Холокоста не поддается осознанию. Человеческая память хочет забыть навсегда ужас содеянного людьми по отношению к другим людям, безоружным, невинным мученикам, кого перед убийством раздевали донага, лишая человеческого облика, над кем ставили немыслимые медицинские опыты. Забыть крики и стоны людей, умирающих в газовых камерах, засыпанных песком после смертельных ранений или полуживых. Понять на эмоциональном уровне трагедию Холокоста человеку помогает, прежде всего, тот огромный пласт литературы и кино, куда включены кадры хроники, свидетельства выживших. Композиторы создают произведения, в которых подобные образы возникают из прошлого в воспоминаниях свидетеля (вторичного свидетеля), лишь изредка прибегая к натуралистическим картинам.

Претворяемая в общехудожественном ключе, память о Холокосте находит яркое выражение прежде всего в сочинениях, связанных со словом: в опере «Пассажирка» М. Вайнберга, в моноопере «Дневник Анны Франк» Г. Фрида, в опере-оратории «Бабий Яр» Д. Кривицкого, в произведении для хорового театра «Долгое возвращение» М. Броннера, в реквиемах С. Беринского, Е. Станковича, М. Броннера, в кантатах М. Вайнберга, Д. Кривицкого,

¹ Хьюм Томас Эрнест (1883–1917, Западная Фландрия) – английский поэт, теоретик искусства и литературный критик. Немногочисленные стихи Хьюмана, по мысли переводчика А. Кудрявицкого, «остроумны и лаконичны, почти лишены эмоций, но замечательны филигранной отделкой – аллитерациями с неожиданными рифмами, свободной формой, а главное – оригинальными образами» [113].

² Как отмечает Н. Л. Очеретовская, они проявляют себя через темы-персонажи (музыкальные образы, темы-построения), которые вступают в образно-смысловые взаимоотношения [157, с. 26]. Тема может себя реализовать через один музыкальный образ или систему образов.

Б. Тобиса, в вокальных симфониях Д. Шостаковича (Симфония № 13), М. Вайнберга (симфонии № 6 и № 8), в камерно-вокальной музыке М. Вайнберга, Р. Боярской, А. Вустина, А. Галича. Проникает она и в «чистую» музыку — через сюжетную канву программных произведений: в концерт для оркестра «Желтые звезды» И. Шварца, в фортепианный цикл «Фреска 1» Л. Абелиовича, в «Шоа»-симфонию и пьесу для виолончели и фортепиано «Еврей. Жизнь и смерть» М. Броннера, в симфоническую поэму «Вечно живые» Г. Вагнера, в симфонические картины «Атиква» М. Глуза.

Анализ вышеназванных музыкальных произведений позволил систематизировать их в несколько групп, представляющих своего рода срезы темы Холокоста на общехудожественном уровне: исторический (места памяти Холокоста) и личностный (образы Анны Франк и Януша Корчака).

2.1. ИСТОРИЧЕСКИЙ СРЕЗ

В музыке, раскрывающей тему Холокоста, сформировался массив произведений, в которых память возвращает слушателя к событиям, связанным с тем либо иным местом уничтожения — концлагерем, гетто, урочищем или яром. Эти географические точки, где свершалась трагедия, стали местом памяти, символом Холокоста.

2.1.1. Киев. Бабий Яр (сентябрь 1941 г.)

(Д. Шостакович, Д. Клебанов, Е. Станкович, Д. Кривицкий)

В Киеве, на перекрестке улиц Фрунзенской и Петропавловской, есть необычная скульптура, появившаяся в 2009 г. (скульптор Владимир Журавель). Она запечатлела остановившегося подростка, внимательно читающего размещенное на стене объявление. Текст объявления, приказ от 29 сентября 1941 г. на немецком и украинском языках, зафиксирован на одной из мемориальных досок. А на второй, расположенной рядом, — надпись:

«Чтобы прошлое не повторилось, найдите мужество заглянуть ему в глаза: вся правда в романе-документе “Бабий Яр” от очевидца событий Анатолия Кузнецова (1929–1979)» [114].

Подавляющее большинство евреев на территории СССР были схвачены и расстреляны в своих городах или на их окраинах айнзатцгруппами (Приложение 1.1) и их пособниками. Одним из мест массового расстрела стал Бабий Яр, овраг длиной около 2,5 км и глубиной до 30 м на окраине Киева (северо-западная часть города, расположенная на территории между современными улицами Дорогожицкой и Фрунзе /бывшей Куреневкой/ и между районами Лукьяновка и Сырец). 17–19 сентября 1941 г. в яре были расстреляны и засыпаны слоем земли 33 771 человек, невинных граждан-евреев столицы. Только 29 из них, тяжело раненым, посчастливилось остаться живыми свидетелями злодеяний.

Многие годы спустя эмоциональный отклик на эту трагедию выразил журналист Юрий Окунев:

«...слова... бессильны перед пределом Бабьего Яра, как и чувства: трагедия, геноцид, массовое убийство, кровавая бойня, убийство родителей на глазах у малолетних детей, сбрасывание живых детей в яму с трупами ударом палаческого сапога, многослойное кровавое месиво из голых трупов и еще живых кровоточащих людей — все это порождает в воображении ряд жутких зрительных образов, но эмоции уже не следуют за ними, они застыли и перестали развиваться, они просто не в состоянии следовать этому ужасу» [155].

Сотни работ историков, журналистов, писателей разных стран осветили трагедию киевских евреев; широко представлена она и в кинематографе. Многие сочинения композиторов Восточной Европы, в которых раскрывается тема Холокоста, в той или иной мере воскрешают драматические события в Бабьем Яре. Они представлены разными жанрами: опера-оратория (Д. Кривицкий), реквием-кадиш (Е. Станкович), симфония (Д. Клебанов, Д. Шостакович), песня (Р. Боярская, Н. Болтянская, А. Розенбаум, Т. Гвердцителы и др.) [см.: 11-А, 41-А].

Безусловно, значимой стала *Симфония № 13 Д. Шостаковича*, своим появлением в феврале 1962 г. нарушившая обет молчания в мемориализации трагедии (Приложение 3.3.2) [см.: 34-Н]. Художественный образ места памяти, которое на период работы над симфонией не напоминало о трагедии, запечатлен в *лейттеме Бабьего Яра*, экспонирующей в оркестровом вступлении и появляющейся далее в четырех рефренах I части. Е. Евтушенко не пошел по пути рассказа о трагедии в Бабьем Яре, а мыслил шире: обратился к отдельным эпизодам трагической истории Богом избранного народа. В поэме Е. Евтушенко предстает оклеветанный на судебном процессе в декабре 1894 г. в Париже офицер французской армии Дрейфус [см. 162], испуганный во время еврейского погрома в июне 1906 г. мальчик из Белостока [см. 245], замкнутая в пространстве Убежища и испытывающая нежную юношескую любовь 13-летняя Анна Франк, идущие за Моисеем в пустыне Египта иудеи [см. 208]. Музыка Д. Шостаковича доводит до эмоционального предела каждую деталь текста Е. Евтушенко, проникнутого духом свободы¹.

Симфония № 13 Д. Шостаковича стала «водоразделом» в мемориализации трагедии в Бабьем Яре средствами музыкального искусства. Она не была первым сочинением в этом ряду, но задала высокий тон для композиторов, которые обратились к этой теме позже.

Первым опусом в мемориализации трагедии в Бабьем Яре явилась *Симфония № 1 Д. Клебанова*, написанная в 1945 г. и посвященная жертвам трагедии (Приложение 3.3.1) [см. 22-Н]. Харьковский композитор вернулся в родной город после эвакуации в Ташкенте. В свои 33 года он был автором музыки к театральным постановкам, скрипичного концерта, струнных квартетов

¹ Д. Шостакович. Симфония № 13. I часть. «Бабий Яр» (раскрытие темы Холокоста на экзистенциальном уровне: Глава 4.5).

и трио, решенных в лучших традициях романтической музыки. Симфония с подзаголовком «Мученикам Бабьего Яра» стала первым опытом Д. Клебанова в работе с тематизмом, апеллирующим к еврейской традиции.

Посвящение к произведению раскрывает его центральный художественный образ — мученики Бабьего Яра: еврейские женщины, дети, старики. Память композитора, чье детство прошло в ассимилированной еврейской семье, хранила их лица. В произведении, соединившем героико-трагический и лирико-эпический типы европейского симфонизма, должны были превалировать музыкальные темы скорби, драмы. Вместе с тем художественный образ мучеников композитор раскрывает через излучающие свет темы воспоминания лирического характера.

«Эти темы — музыкальные силуэты, прозрачные видения — воспроизводят красоту жизни, которая только что расцвела, жизни, полной надежд» [173, с. 222].

Д. Клебанов мыслит в рамках классико-романтической языковой системы, тяготеет к позднеромантической стилистике и песенности, характерным для многих советских композиторов. В таких традициях написаны основные музыкальные темы I части симфонии, например, главная партия, решенная в жанре лирической песни и звучащая в теплом тембре струнных смычковых инструментов:

2.1 Д. Клебанов. Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра». I ч. Экспозиция. Главная партия [22-Н, с. 15]

Allegro moderato

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

Она выполняет в симфонии роль лейттемы, трансформируется в траурный марш (III часть) и предстает в своем конечном варианте в вокализе контральто (меццо-сопрано), коде этой части. Ее дополняет тема побочной партии. Вальсовую мелодию, интонационно близкую теме главной партии, озвучивает солирующая виолончель; две фразы очерчивают свечение красок мажора и минора:

2.2 Д. Клебанов. Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра». I ч.
Экспозиция. Побочная партия [22-Н, с. 25]

Allegro moderato

Vc. solo
Vc.
Cb.

poco rit.
mp
pizz.
f
pp
ppizz.
pp

Vc. solo
Vc.
Cb.

f
poco a poco cresc.

Разработка наполняется драматическими событиями, которые приводят к трагедии, расстрелу тысяч невинных людей. Как отклик на нее, у челесты в дублировке высоких струнных звучит ирреальная тема, потерявшая ладовую опору, «блуждающая» в мерных фразах триольного движения:

2.3 Д. Клебанов. Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра». I ч.
Разработка (2-й раздел) [22-Н, с. 38]

Allegro moderato

Cel.
Cel.

f

В следующем разделе разработки она вернется в иной инструментровке, в диалоге фагота и солирующей скрипки при молчании всего оркестра, и застынет на мотиве вопроса:

2.4 Д. Клебанов. Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра». I ч.
Разработка (3-й раздел) [22-Н, с. 43]

Allegro moderato
solo

Fig. 2
Cor. 1

После этого события лирические темы, раскрывающие художественный образ жертв расстрелов в Бабьем Яре, появляются многократно. Так, в Скерцо (II часть) композитор вводит танцевально-песенную мелодию у солирующих гобоя и английского рожка:

2.5 Д. Клебанов. Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра». II ч.
Скерцо. Основная тема [22-Н, с. 107]

Allegretto

Ob.
C. A.

Она имеет ярко выраженный национальный колорит в сплетении интонаций украинских и идишских песен, с вопросительным окончанием мелодии на III ступени е-фрейгиш (Приложение 4.2.3, пример). Основная мелодия окружается «комментирующим» музыкальным материалом: контрастной драматической темой в жанре токкаты или фантастически-сказочной темой, формирующей представление о еврейском счастье. Островом нежной лирики становится музыкальная тема трио Скерцо (*Andante tranquillo con moto*):

2.6 Д. Клебанов. Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра». II ч.
Скерцо. Трио [22-Н, с. 165]

Allegro tranquillo con moto

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

В ней еще ярче подчеркнуты песенные истоки, выраженные в характере фактуры: мелодии широкого дыхания, поручаемой солирующим инструментам, и мягком аккомпанементе струнных.

Лирические темы-воспоминания наполняют и Траурный марш, в котором происходит модуляция художественно-образной сферы симфонии в эпический ракурс. Так, в среднем разделе, в условиях камерной оркестровки, звучит музыкальная тема песенного характера, вызывающая ассоциации с пленэрными зарисовками предвоенного Бабьего Яра. У солирующих деревянных духовых инструментов появляются краткие звукоизобразительные мотивы, имитирующие голоса птиц.

Образы-воспоминания есть и в Финале симфонии. Ими Е. Рощенко называет нежный вальс, создающий хрупкий девичий образ (*пример 2.7*), и мужественный бодрый марш, возможно, символизирующий извечную мальчишескую игру в солдатики (*пример 2.8*) [см.: 173, с. 222]:

- 2.7 Д. Клебанов. Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра». IV ч. Финал. Тема вальса [22-Н, с. 271]



- 2.8 Д. Клебанов. Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра». IV ч. Финал. Тема марша [22-Н, с. 308]



Но светлые темы-образы в процессе развития деформируются, превращаясь в тему *Fatum* (разработка I части), *Dance macabre* (Скерцо, реприза), *Marsha funebre* (Траурный марш). Вместе с тем основная концепция симфонии находит яркое выражение в финальных фанфарах меди, утверждая героико-волевое начало¹.

К теме Бабьего Яра обращались и композиторы, работавшие в жанре песни [об этом см.: 2-А, с. 80-82]. А масштабные произведения были созданы лишь в 1990-е гг. Среди них — *кадиш-реквием «Бабий Яр» Е. Станковича на стихи Д. Павлычко* (Приложение 3.2.4) [28-Н]. Произведение представлено оркестровым вступлением и семью частями, идущими без перерыва (продолжительность звучания около полутора часов): № 1 «Владыка света»; № 2 «Мы

¹ Д. Клебанов. Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра» (раскрытие темы Холокоста на музыкальном уровне: Глава 3.1; на экзистенциальном уровне: Глава 4.4).

здесь лежим»; № 3 «Будет суд»; № 4 «Склоненный ветром осенним»; № 5 «Моисей седовласый»; № 6 «Возрадуйся!»; № 7 «Великий Боже». Его жанровый микст сделал возможным свободное прочтение канона реквиема, в котором отдельные части вызывают прямые ассоциации с заупокойной мессой (№ 3 — *Dies irae*; № 4 — *Lux aeterna*). Вынесенное в название слово «кадиш» апеллирует к еврейской традиции. На это указал и сам композитор:

«У меня было желание, чтобы в “Кадише” ощущались элементы народной еврейской музыки, древнейшей по своим истокам. Я старался изучить все, что было доступно в этой области. Например, читал отдельные труды о строении еврейских ладов, слушал “Кол-нидре”... Но не менее важно и другое. Поскольку повествование идет от лица украинского поэта, который через много лет вспоминает трагедию Бабьего Яра, в музыке отчетлив “голос” украинского фольклора» [цит. по: 78, с. 204].

Художественные образы кадиш-реквиема выписаны крупными мазками. Бабий Яр глазами современного человека выглядит иначе, чем он предстал перед взором Е. Евтушенко в 1961 г. Сегодня место памяти, занимающее огромное пространство, включающее парковую зону, скульптурные композиции, не оставляет посетителей равнодушными. Повторяющаяся интонация стоны басового кларнета, свист флейты-пикколо, «блуждающие», потерявшие ладовую опору нисходящие в мерном ритме четвертой пассажи струнных — такой представлена тема-комплекс Бабьего Яра в оркестровом вступлении:

2.9 Е. Станкович. Кадиш-реквием «Бабий Яр». № 1 «Владыка света». Тема Бабьего Яра [28-Н, с. 1]

The musical score is for a string orchestra, marked 'Largo' with a tempo of 44. It features a descending melodic line in the strings, with dynamics starting at 'p' (piano) and including 'sim.' (simile) markings. The score is written for Violins 1 and 2, Violas, and Cellos, with a double bass line at the bottom.

Она раскрывает эмоции, которые охватывают человека, ступившего на территорию массового уничтожения невинных людей.

В ярком экспрессивном облици музыкальная тема Бабьего Яра появится в № 3 «Будет суд», повествующей о втором пришествии Христа и воскрешении мертвых:

«I буде кара — отверзеться Бабин Яр, / Хлине кров — як повинь яра. /
Вдарить хвиля аж до хмар, / I буде кара — отверзеться Бабин Яр».

Пассажи меняют направление движения (восходящее), динамику (*ff*), проникают в партии хора и всех оркестровых групп; к ним подключаются литавры. Вся картина напоминает пляску шамана:

2.10 Е. Станкович. Кадиш-реквием «Бабий Яр». № 3 «Будет суд» [28-Н, с. 78]

Allegro $\text{♩} = 138-144$

S. от - вер - зеть - ся Ба - бин яр

A. от - вер - зеть - ся Ба - бин яр

T. от - вер - зеть - ся Ба - бин яр

B. от - вер - зеть - ся Ба - бин яр

Allegro $\text{♩} = 138-144$
(non div. sempre) poco dim.

Vln. 1 *fff* *ff*

Vln. 1 *fff* *ff*

Vln. 2 *fff* *ff*

Vln. 2 *fff* *ff*

Vla. *fff*

Vla. *fff*

Vc. *ff* div. unis.

Cb. *ff* div. unis.

Музыкальная тема Бабьего Яра будет центральной в оркестровой партии № 4 «Склоненный ветром осенним»: в основном виде она отдана басовому кларнету и альтам, в увеличении звучит у низких струнных:

2.11

Е. Станкович. Кадиш-реквием «Бабий Яр». № 4 «Склоненный ветром осенним» [28-Н, с. 137]

The image shows a musical score for the 'Andante' section of 'The Requiem for Babij Yar'. It features a vocal line and an orchestral arrangement. The vocal line is in bass clef with lyrics: 'xi - лен-ный віт - рот о - сі - ннім над Ба'. The orchestral parts include Bass Clarinet (B. Cl.), Horn (Hr.), Solo Bassoon (B. Solo), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Dynamics range from *p* to *ppp*. The tempo is marked 'Andante'.

Звукопись оркестра рисует суровый осенний пейзаж, который становится фоном для монолога-размышления солирующего баса, голоса поэта:

«Не тут вони тяжко вмирали, / Не тут вони зморені сплять, /
Та їхні молитви й благання / В деревах десь тут шелестять».

В своем первоначальном виде тема Бабьего Яра вернется в заключительной части произведения (№ 7). Здесь эмоциональное состояние проясняется: на фоне монотонной дзен-капели и *pp* струнных чтец декламирует:

«Великий Боже, ми, з твоєї згоди, / Проходимо дорогу в Бабин Яр».

В кадиш-реквиеме Е. Станковича раскрывается и художественный образ мучеников Бабьего Яра. Он формируется в № 1 через музыкальную тему выразительно звучащего солирующего гобоя, исполняющего в неторопливом темпе клезмерский напев:

2.12 Е. Станкович. Кадиш-реквием «Бабий Яр». № 1 «Владыка света». Соло гобоя [28-Н, с. 25]

The image shows a musical score for the solo oboe in the 'Piu moso' section. The tempo is marked 'Piu moso' and 'solo'. The dynamics range from *mf* to *pp*. The score includes a triplet of eighth notes.

Ритмодекламация хора в № 2 передает голоса тысяч погибших, звучащие из потустороннего мира: «Мы здесь лежим в песке и глине»:

2.13

Е. Станкович. Кадиш-реквием «Бабий Яр».
№ 2 «Мы здесь лежим» [28-Н, с. 37]

Piu moso
пошепки

S. Ми тут ле-жи-мо в пі-ску та гле-і в пі-ску та гле-і
пошепки

A. Ми тут ле-жи-мо в пі-ску та гле-і в пі-ску та гле-і
пошепки

T. Ми тут ле-жи-мо в пі-ску та гле-і в пі-ску та гле-і
пошепки

B. Ми тут ле-жи-мо в пі-ску та гле-і в пі-ску та гле-і

Смысловой кульминацией кадиш-реквиема выступает № 5 «Моисей седовласый», возвращающая к истории гонимого еврейского народа. Безусловно, возникают параллели с Симфонией № 13 Д. Шостаковича, но Е. Станкович избирает иное решение. Рафинированные переплетения элементов синагогального пения (интонации молитвы Кол-Нидре, читаемой в синагоге в начале вечерней службы Йом-Кипур) с православными распевками, интонации и секвенции, апеллирующие к мировой академической музыке, создают сложную полифоническую ткань. Высвечивая трагедию отдельного народа, композитор акцентирует неотделимость его от беспростветной истории всего человечества.

В произведениях, увековечивающих трагедию Холокоста, значимым является *художественный образ Всевышнего*. И это не случайно. История сохранила немало свидетельств периода Холокоста о великой внутренней духовной силе евреев в тот момент, когда они лишались всего, даже своих имен, замененных на цифры узника концлагеря (лагеря смерти)¹. Образ Всевышнего предстает в тревожной интродукции «Владыка света». Ниспадающие мотивы пронизывают хоровую и оркестровую ткань, робкие шаги жертв к фатальному концу звучат неверием в абсурдность ситуации. Образ Всевышнего присутствует и в последующих частях произведения. К нему адресуют свои мысли погребенные под слоем земли мученики Бабьего Яра (№ 2 «Мы тут лежим в песке и глине»), его суда ждут в час расплаты (№ 3 «Будет суд»). Накапливающийся звукоэмоциональный прессинг получает разрешение в № 6 произведения, вызывающей ассоциации со светом, ниспавшим с небес.

¹ В книге Я. Элиаха «Бог здесь больше не живет» [256] представлены уникальные хасидские истории периода Холокоста, собранные преподавателями и студентами Бруклинского колледжа от выживших и эмигрировавших в США евреев.

«Возрадуйся!» – провозглашает хор, к которому подключаются орган, рояль, колокола.

Памятью о жертвах Бабьего Яра стала опера-оратория «Бабий Яр» (1994) Д. Кривицкого (Приложение 3.1.3) [23-Н]¹. Произведение не было случайным в творческой биографии автора, оно вызвано детскими воспоминаниями. Композитор родился в 1937 г., после эвакуации семья вернулась в Киев, и мальчик поступил в Специальную музыкальную школу при Киевской консерватории. 1 сентября 1945 г. учеников-первоклассников повезли на экскурсию. Спустя многие годы композитор вспоминал:

«Киев был в развалинах и, обгоняя трамвай, мы ехали мимо “Золотых ворот” по улице Мельникова. Машина остановилась. Ведущий объявил: “А сейчас, дети, вы увидите Бабий яр”. Выбежав из машины, мы устремились “осматривать” Бабий Яр... Подойдя к нему, я взял в руку щепотку земли. Ощущение было таким, что сегодня, более пятидесяти лет, прошедших с того момента, мне представляется живым и животрепещущим. Это была жирная земля, перемешанная с костями, кровью погибших. Подобный ужас я испытал в 1951 г., будучи на Малаховом кургане» [цит. по: 2-А, с. 70].

Через десятилетия эти воспоминания, терзающие душу, воплотились в опере-оратории «Бабий Яр», основой либретто которой послужили одноименная повесть А. Кузнецова, материалы Нюрнбергского процесса, поэзия А. Ахматовой, Д. Гофштейна, С. Липкина, С. Гудзенко, И. Бродского, П. Элюара, проза Г. Бретона, тексты еврейских народных песен и молитв. Тексты оратории звучат на разных языках: русском, украинском, немецком, идише и иврите. К премьере дочь композитора Е. Кривицкая для программки подготовила текст, поясняющий драматургию произведения.

Оригинальность оперы-оратории с позиции художественного образа заключена в фигуре *выжившего свидетеля трагедии* в Бабьем Яре. Его осмысление трагедии и рассказ о событиях составляют основу драматургии. Безусловно, возникают параллели с кантатой «Уцелевший из Варшавы» А. Шёнберга, воспоминанием об одном роковом дне из жизни узников Варшавского гетто. Но если в кантате сюжет разворачивается к своей кульминации (исполнение узниками перед смертью молитвы «Шма, Израель») в линейной проекции, то в опере-оратории Д. Кривицкого есть несколько параллельно развивающихся линий, и именно выживший свидетель выступает своего рода «регулирующим» поворотных точек драматургии. Его речь (рассказ о тех или иных событиях, философские отступления) становится основой разговорных вставок (по обозначению композитора, речитативов). В отличие от кантаты Шёнберга, они зафиксированы лишь в вербальном тексте. Через повествование свидетеля раскрывается собирательный

¹ Д. Кривицкий. «Бабий Яр» (раскрытие темы Холокоста на музыкальном уровне: Глава 3.1).

художественный образ Бабьего Яра как места памяти. В нем прочерчиваются три временные координаты, центром которых выступают трагические дни сентября 1941 г.

Информация о предвоенном урочище, в котором протекал ручей, собрана в начальных номерах произведения – речитативе (Интродукция) и № 2 («Детская сцена»). Здесь звучит беззаботная песенка, рисующая солнечный пейзаж предвоенного Киева, голоса детей, пускающих по ручью кораблики:

«Лето, осень и зима, обернитесь нам весной. Лейся, вейся ручеек, уноси кораблик мой».

Три сюжетные линии пересекаются в № 3 (речитатив чтеца), авторском комментарии:

«В ручье, вытекающем из Бабьего Яра, толпа брала воду: черпали кружками, стаканами, наливали в ведра – водопровод уже не работал. На заборах висели новые плакаты. На черном листе желтыми линиями были нарисованы картины будущей счастливой жизни: упитанные чубатые мужики в шароварах пахали волами землю, потом размашисто сеяли из лукошка... Все это отзывалось в моей душе десятилетиями, и преследовало, мучило, не давая жить: то я слышал крик, то ложился и меня расстреливали в лицо, в грудь, в затылок, то я стоял сбоку с тетрадкой в руках и ждал смерти... А вместо этого – убийцы показывали мне фотографии своих матерей, жен, детей, смеялись и шутили, напевая под гармошку... О, этот кошмар, вопль безнадежной обреченности: но глядя на наше вчера, думаем ли мы о будущем?!».

Собственно события сентябрьских дней разворачиваются с № 5 по № 10. Их эпицентром, драматической кульминацией, становится № 7 «Кровавая драма». Здесь композитор воссоздает атмосферу оккупированного Киева: хор произносит газетные заголовки тех лет на украинском и русском языках. Образуется полипластовая фактура, которую объединяет партия оркестра. Она становится плотным сонорным полем для рельефной партии чтеца-рассказчика, повествующего о случившемся. Центральный момент сцены – диалог немецкого офицера с украинской девушкой и старым евреем, выходящими из оцепления:

«Речитатив: Сквозь оцепенение каким-то странным путем проникли девушка и старый еврей.

Немецкий офицер (бас): Останавливайтесь! Jawohl! Achtung! Юда? Пашпорт предъявляйт! Schnell! Schnell! Schnell!

Девушка (сопрано): Та що Ви таке кажете?

Немецкий офицер (бас): Jawohl?

Девушка (сопрано): То відпустіть нас. Він в Палестину іде!

Немецкий офицер (бас): Fahzer! Ха-ха-ха!

Старый еврей (тенор): Так, я, я еврей.

Немецкий офицер (бас): Nein! – нельзя!

Девушка (сопрано): Куди Ви нас ведете? Що ж ви робите, я, я українка».

Краткий эпизод, наполненный экспрессивными фразами, не выбивается своим звуковым решением из всей сцены:

2.14

Д. Кривицкий. Опера-оратория «Бабий Яр». № 7 «Кровавая драма» [23-Н, с. 60]

Автор произведения оставляет незаконченным диалог мирных граждан с нацистом, слушатель лишь может догадываться о его последствии: отказ украинской девушке и старому еврею в жизни.

К страшным фактам события сентября 1941 г. свидетель возвращает слушателя в речитативе, включенном в № 10 «Музыка скорби печали»:

«Вокруг масса трупов. Можно было увидеть сваленных в одну кучу людей и лошадей, умирающие лежали меж мертвыми, и зрелище это было столь ужасным и жалким, что вызывало чувство сострадания даже самых непримиримых врагов их. Те, кто видел это разорение, мог сказать, что оно было не меньшим, чем то, которое описал Иосиф при разрушении Иерусалима, а Фукидид — во время пелопоннесской войны».

За кадром экспрессивного повествования звучит суровая молитва на иврите, исполняемая мужским хором:

2.15

Д. Кривицкий. Опера-оратория «Бабий Яр».
№ 10 «Музыка скорби и печали» [23-Н, с. 80]

The musical score is for a piece titled "Музыка скорби и печали" (Music of Grief and Sorrow) from the opera-oratorio "Babi Yar" by D. Krivickiy. It is marked as No. 10 and is found on page 80 of the score. The score is in 4/4 time and features vocal soloists (S. Solo, T. Solo, B. Solo), a male choir (M. хор), and piano accompaniment (Pno.). The vocal lines are marked with dynamics *p*, *f*, *rall.*, and *ff*, and include trills and triplets. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and a fermata. The lyrics "Kel ma - le" are written below the vocal lines.

Третий вектор драматургии, оценка в послевоенный период случившейся трагедии еврейского народа, в большей мере очерчен через *авторские отступления-комментарии в хоровых номерах или в ансамблевых сценах*. Лишь информация свидетеля из речитатива Постлюдии сообщает об отсутствии на момент создания произведения достойного места памяти.

В произведении представлен и *художественный образ жертв трагедии*. В речитативе из № 2 — это «обгоревший кусочек кости, величиной с ноготь, с одной стороны — белый, с другой — черный»; в речитативе № 3 — это жертва кровавых событий (выживший свидетель); в № 7 — возбужденная толпа, пытающаяся понять в тот день 1941 г. (29 сентября) информацию развешенных нацистами по Киеву объявлений о сборе евреев; в № 9 — голоса погребенных в ямах людей.

Остановим внимание на № 9, «Балладе о рвах». Он представляет развернутую сцену, начинающуюся с музыки героико-приподнятого характера; вокальная партия солиста (баса) отмечена четкой пружинистой ритмикой:

2.16 Д. Кривицкий. Опера-оратория «Бабий Яр». № 9 «Баллада о рвах» [23-Н, с. 68]

Moderato espressivo

Pno.

B. Solo

Вот о-на, те-о-ри-я рас-со-ва-я-я

Pno.

В сцену, как кадр кинохроники, входит голос тещи («И опять мы ложимся спина к спине в тишине... Так стволami мостят дорогу лесную...»). Образуется оригинальный дуэт тещи и солиста, в импровизационно-распетую ткань вокальной партии вплетается вербальный текст («И все дальше, все глубже уходим мы в твердь земную...»). Глубокая цезура предваряет второй раздел баллады: в полифоническом сплетении голосов мужского хора а саррелла звучат трагические слова замученных людей («И растет бузина из плеча, и находит месть палача. Растет очерет из бедра. Идет время»). Третий раздел открывает яркая вспышка оркестра, ускоряется темп повествования, в параллельном изложении текстов на двух языках (русском и украинском) в дуэте баса и тенора озвучивается мысль об уроках подобных трагедий.

Таким образом, память о трагедии в Бабьем Яре находит выражение в следующих жанрах: опере-оратории, симфонии, кадиш-реквиеме, песне. Средствами музыки воссоздается место памяти через комплекс-тему Бабьего Яра, поручаемый симфоническому оркестру. Вне зависимости от избранного

жанра композиторы возвращают лица жертв этой трагедии, людей разных возрастов, голоса которых нередко звучат из засыпанных рвов. Помня о высокой роли Божьего знака в жизни иудеев, авторы музыки не случайно выводят художественный образ Всевышнего, к которому обращены голоса и умерших, и тех людей, кто посещает этот мемориальный комплекс в Украине.

2.1.2. Ростов-на-Дону. Змиёвская балка (август 1942 г.) (И. Левин) [15-А]

Местом памяти евреев России является Змиёвская балка в Ростове-на-Дону, которую называют российским Бабьим Яром. Город нацисты занимали дважды. Первый раз он был оккупирован в ноябре 1941 г., нацисты удерживали город всего 8 дней, и за этот короткий период происходили грабежи, убийства, в результате которых погибло более тысячи евреев. Второй раз оккупация продлилась с 24 июля 1942 г. по 14 февраля 1943 г. По оценкам исследователей, к началу повторной оккупации еврейское население составляло 30–35 тыс. человек. Спустя несколько дней по приказу военного коменданта города генерала Генриха Киттеля началась регистрация евреев, был издан приказ о ношении желтой звезды. Евреям Ростова предлагалось 11 августа собраться для перевода в особый район, где они будут «ограждены от враждебных актов». Многие догадывались об итоге карательной акции; в городе начались самоубийства. Расстрелы жителей-евреев Ростова-на-Дону происходили 11–12 августа 1942 г. в Змиёвской балке, в специально вырытых военнопленными котлованах. Дети были отравлены ядом (их строили группами по 25–30 человек, примерно по возрасту; под руководством женщин детей попарно заводили в боксы, где доктор Генрих Гёрц из зондеркоманды СС 10 А через переводчика приказывал открыть рот и показать язык, по которому проводил ватным тампоном с бурой жидкостью. Яд был практически мгновенного действия, дети рефлекторно делали глотательное движение, после чего наступал паралич ног и смерть. Детские тела грузили на крытую брезентом машину и вывозили к балке). По данным Чрезвычайной государственной комиссии за период этой оккупации в Змиёвской балке уничтожено около 27 тыс. человек, 15–18 тыс. из них были евреи. Людей расстреливали и сбрасывали во рвы, иногда не тратили даже пули и закапывали живыми. Местные жители приходили отыскивать своих родных, но немецкие автоматчики стояли по периметру и никого не подпускали. Лишь немногие смогли откопаться и выбраться из этих ям.

Память о событиях в Змиёвской балке рождает замысел *вокально-симфонической поэмы «Боль земли»* (2014) И. Левина (Приложение 3.2.7) [25-Н], либретто которой составили *стихи из «Иудейского цикла» И. Хентова* [238], откорректированные информацией о смерти детей:

«У серой, с паучьим крестом, душегубки, / Чтоб лютою казнью насытиться сразу, / Смеясь, малышам доктор смазывал губки / Безжалостной, сладкой, желтеющей мазью».

Литературной основой I части стало стихотворение «Змиёвская балка», II части – стихотворение «Вместе», призывающее всех евреев, вне зависимости от их места жизни, профессии, религиозных предпочтений, объединиться. «Хор детских душ» предстал в III части и в финале поэмы (последняя строфа), венцом которого выступила древнеиудейская молитва «Шма Израэль».

Художественный образ места памяти запечатлен лишь в I части поэмы. Он воспринимается современником с позиции сегодняшнего дня. Издалека доносится гротескный марш, напоминающий о разработке I части Седьмой «Ленинградской» симфонии Д. Шостаковича. Обрывая марш в его кульминации, звучат колокола – символ человеческой памяти. Неторопливый рассказ хора с экспрессивно-заостренной мелодической линией в партии сопрано возвращает в 1942 г. (пример 2.17):

«В Ростове, в отринутом Господом месте, / Во влажной осоке водились лишь змеи. / В военную пору, с детишками вместе, / Там лютую смерть принимали евреи».

2.17

И. Левин. Вокально-симфоническая поэма «Боль Земли». I ч. «Змиёвская балка» [25-Н, с. 12]

♩ = 120

S. *p* В Рос-то - ве, в от

A. *p*

T.

B.

S. *p* *mf* ри-ну-том Гос-по-дом мес-те, Во влаж-ной о-соке во-ди-лись лишь зме-и

A. *p* *mf*

T.

B.

Музыкальная тема вернется в динамизированной репризе, каждый такт будет отчеканен утвердительно и грандиозно, подобно мощной стелле-монументу, воздвигнутой в Змиёвской балке в память о трагедии:

«О, радостный мир, золотой от заката! / Уж вечер, и с Дона прохладю веет. / Не смей допустить, чтобы где-то, когда-то / Страдали евреи за то, что евреи!».

Многогранно представлен художественный образ уничтоженных в Змиёвской балке людей. В едином потоке перечисляются их имена в среднем разделе I части:

«Абрамы и Ривы, Ароны и Сарры / Стояли у ямы, теряя дар речи».

В едином потоке движения звучат хор и оркестр, несколько раз прерываемый то нежно-романтической темой солирующей скрипки (т. 5 после ц. 16), то глиссандо детского хора, подобного плачу (ц. 18).

Неистовая хасидская пляска разворачивается во II части поэмы («Вместе»). Для воплощения идеи единения евреев композитор использовал популярную израильскую песню «Хава нагила» («Давайте возрадуемся, сбылась мечта»), в еврейской культурной традиции и сегодня являющейся символом радости. Это врывающаяся, зажигательная тема у солирующего кларнета на фоне ритмически акцентированного аккомпанемента оркестра. В потоке энергетически заряженной музыки хор ритмично «скандирует» текст стиха (пример 2.18):

«Атеисты и хасиды, / Академики, доценты, / Адвокаты и бандиты, / Воры, вечные студенты...».

2.18

И. Левин. Вокально-симфоническая поэма «Боль Земли». II ч. «Вместе» [25-Н, с. 87]

The musical score for Example 2.18 is set in 4/4 time with a tempo marking of *Allegro molto*. It features three vocal parts (Soprano, Alto, Bass) and a string ensemble. The vocal parts are marked with dynamics *mp* and *p*. The lyrics are: «А - те - ис - ты и ха - си - ды а - ка - де - ми - ки, до - цен - ты». The string ensemble includes Violins 1 and 2, Viola, Cello, and Double Bass. The strings are marked with *p* and *mp*, and include articulation markings like *pizz.* (pizzicato). The score shows a dynamic shift from *p* to *mp* across the measures.

В музыкальную ткань в завершении каждой строфы стиха вплетаются интонации основной темы I части. Подлинно симфоническим размахом отмечена разработка, начинающаяся фугато струнных. Экспрессивная куль-

минация помещена композитором в репризный раздел части («А траншеи, яры, балки, / Рвы врагам оставим нашим»). Авторы произведения не случайно обращаются к такому тексту, призывающему евреев мира объединиться, чтобы никогда не вернулся Холокост. На пике кульминации наступает генеральная пауза. Из тишины в исполнении хора рождается трепетная музыка колыбельной, предвосхищающая события III части, «Хора детских душ» (Adagio, ц. 46):

«Спите дети, Нои, Малки, / Мы на свадьбах Ваших спляшем».

Экстатическая пляска, завершающая эту часть, подобна танцам хасидов: до изнеможения, наперекор всем врагам. В хоре же основная мелодия подтекстовывается словами, важными и значимыми в жизни евреев: «Мазл тов!» («Поздравляю!») и «Лехаим!» («К жизни!»).

Набат колокола вновь обращен к людской памяти. На этот раз память воскрешает *лики еврейских детей*, которым взрослые вынесли смертный приговор. Голоса детей, ушедших из жизни... Они звучали в «Holocaust Requiem» (реквием «Холокост», 1986) английского композитора Рональда Сенатора, в кантате «Anne Frank. A Child of Light» («Анна Франк. Дитя Света») (1984) немецкого композитора Ганса Кокса. В мемориальной музыке советского и постсоветского пространства, посвященной теме Холокоста, такой феномен встречается впервые. «Хор детских душ» (Andante), — так авторы назвали III часть, лирический центр поэмы. После нежного и инкрустированного инструментального вступления с выразительным соло челесты трепетно звучит детский хор (пример 2.19):

«Мы давно уже не живем, / Лишены и жары, и стужи. / Меж сияющих звезд поем: / Бог собрал воедино души / В вечный детский еврейский хор».

2.19 И. Левин. Вокально-симфоническая поэма «Боль Земли». III ч. «Хор мертвых душ» [25-Н, с. 80]

Andante

Дет. хор

Мы дав-но у-же не-жи-вём, ли-ши

Рно.

Дет. хор

ны и жа-ры и сту-жи. Меж си-я-ю-щих

Рно.

В звуках оркестра закружился утонченный вальс, воскрешающий музыку Г. Свиридова, А. Хачатуряна, М. Таривердиева. В ритме вальса написана и хоровая партия. Еврейским детям, жертвам Холокоста, не суждено было стать выпускниками школ. Тема вальса, натянутая как струна, обрывается на полуслове, переводя музыку в длительно звучащие педали оркестра. На их фоне детским хором пропеваются фразы, от которых стынет кровь:

«И сестренку обнял Адам, / А братишку Рувима Хая, / И вошли они
во врата / Богом данного детям Рая».

Комментатором текста становится тема солирующей скрипки. В ее интонациях — мотивы кадиша, песни «Хава нагила»; импровизация подобна тонкой нити:

2.20 И. Левин. Вокально-симфоническая поэма «Боль Земли». Ш ч. «Хор мертвых душ» [25-Н, с. 111]



Органично и завершение вокально-симфонической поэмы в варианте тихой оркестровой постлюдии (*Largo con dolore*), фокусирующей лирические островки произведения.

Наличие текста в данном произведении способствовало выстраиванию сюжетный канвы: от конкретного события — к обобщающей мысли, которая формируется через экзистенциал боли¹.

2.1.3. Чехия. Гетто Терезин (ноябрь 1941 г. — май 1945 г.)
(Д. Кривицкий, А. Гуров)

Показательным для Западной Европы стало Терезинское гетто, расположенное на месте бывшего военного гарнизона, недалеко от Праги. В 1940 г. Терезин (немецкое название — Терезиенштадт) привлек внимание оккупантов: в июне в Малой крепости гестапо создало тюрьму для политзаключенных, а на территории Большой крепости (11 казарм) было решено разместить гетто для евреев, представителей интеллектуальной элиты Чехии, Моравии, Голландии, Дании, Бельгии, Австрии, Германии. Оно начало функционировать 24 ноября 1941 г. Терезин прошли более 155 тыс. евреев; 35 440 из них погибли в самом гетто, около 80 тыс. были отправлены в лагеря уничтожения. Остальные освобождены советскими войсками в мае 1945 г.

¹ И. Левин, стихи И. Хентова. «Боль Земли» (раскрытие темы Холокоста на экзистенциальном уровне: Глава 4.2).

В Терезине не ставили целью массовое уничтожение евреев (не применяли газовых камер, массовых расстрелов). Несмотря на страшную тесноту, скудное питание и тяжелую работу, в гетто была разнообразная учебная и культурная жизнь, дававшая узникам силы и возможность хотя бы на время забыть о своем положении¹. Актом духовного сопротивления была музыкальная жизнь Терезина. Многие известные артисты, оказавшиеся в числе узников, были освобождены от тяжелого физического труда как сотрудники «Отдела досуга» гетто. Благодаря этим «привилегированным» должностям они могли получить некоторые преимущества (более благоустроенное жилье, дополнительный паек) и до осени 1944 г. в некоторой степени были защищены от депортации в Освенцим.

В гетто существовали вокальные коллективы, оркестры классической и популярной музыки, которые исполняли произведения В. Моцарта, Л. Бетховена, И. Брамса, Л. Яначека. Театральная студия осуществила постановку опер «Кармен», «Тоска», «Проданная невеста». Виктором Ульманом была создана «Студия современной музыки», позволившая композиторам плодотворно работать, слышать исполнение собственных произведений. Здесь работал Ганс Краса (30. 11. 1899, Прага – 16. 10. 1944, Освенцим), чешский композитор, хормейстер Немецкого театра в Праге. В условиях гетто он восстановил ранее написанную детскую оперу «Брундибар». Премьера терезинской версии оперы состоялась 23 сентября 1943 г. в зале Магдебургских бараков. В течение следующего года спектакль показали 55 раз. На одном из них в присутствии комиссии Красного креста исполнение оперы было заснято на пленку, а его фрагмент включен в нацистский пропагандистский фильм «Фюрер дарит евреям город» (1944). Комиссия осталась довольна игрой детей, поющих как ангелы, работой дирижера Руды Фройфенберга по прозвищу Баштик. После съемок и отъезда комиссии все участники постановки вместе с композитором были отправлены в Освенцим [см. 219].

Многие годы спустя московский композитор Д. Кривицкий написал кантату «Голоса Терезина» (1970) по мотивам стихов детей-узников гетто Терезина (Приложение 3.2.2) [24-Н] [см. 126]. Так оценил идею этого сочинения Юрий Ащепков:

«Дети Терезина обрели возможность не только заявить о себе, они бросили обвинение цивилизации взрослых, построенной на лжи и насилии. И эту возможность дал им композитор, запечатлевший навечно позор правителей всех мастей на огненно звучащих скрижалях» [12].

¹ Серия книг о гетто Терезина, написанная Сергеем и Еленой Макаровыми, объединена символическим названием «Крепость над бездной» [125–128].

Глава 2. Тема Холокоста в музыке: общехудожественный уровень

S. Solo
са - дик в са - ду гу - ля - ет маль - чик.

B. Solo
О - чень ти - хий са - дик в са - ду гу - ля - ет маль - чик.

Pno.
mf p mf p

Pno.
pp p sf p gliss. p sf
8^{va}..... 8^{va}.....

В № 2 «Бабочка» использованы стихи Павла Фрийдмана (1926–1944), датированные 4 июня 1942 г.:

«Бабочка, / Та последняя бабочка, та последняя самая, / Полная солнечного золотого цвета. <...> Меня швырнули за эти стены семь недель назад, / Подругой мне стала каштана белая ветвь. <...> Но бабочки здесь больше я не встречал, / Та была самой последней бабочкой в гетто, / Бабочки здесь не живут».

Неторопливый монолог баритона, в котором каждая фраза «пропеваётся» с особым трепетом, дополняют выразительная мелодия солирующей скрипки и короткие фразы бас-кларнета:

2.22 Д. Кривицкий. «Голоса Терезина». № 2 «Бабочка» [24-Н, с. 15]

Andantino ♩=69

Bar.
Пос - лед - ня - я ба - боч - ка,

Pno.
p mf p

Bar. сов-сем пос-лед-ня - я / так шел - ро яр-ко ог-нен-но

Pno. *p* *mf* *p*

И лишь однажды в этот хрупкий мир вторгаются резкие созвучия («Меня швырнули за эти стены семь недель назад»). № 3 «Солнечный мяч покатился прочь» отдан сопрано, текст песенки скорее декламируется (как нередко это делают дети), нежели вокализируется:

«Солнечный мяч покатился прочь, / Туда, где остался мой плюшевый мишка, / Где шлепают мальчишки по теплым лужам, / Где строгий отец нас в угол ставил...».

Вторая сцена кантаты — это голос современника, выражающего свою гражданскую позицию в защите детей, в сохранении памяти о совершенных нацистами преступлениях против них. Экспрессивные скандирующие фразы в высокой тесситуре баритона со скачками на широкие интервалы отделены глубокими паузами. Столь же экспрессивен и оркестр: мощные аккорды сменяются стремительно улетающими вверх короткими пассажами, усложняется ладогармонический язык, используются алеаторная техника, резко звучащие сонорные блоки. Венчает кантату развернутая Пассакалия. Жанр барочной музыки как нельзя лучше стал выражением сохранившихся этических норм и чистоты помыслов. Дети бросили обвинение цивилизации взрослых, построенной на лжи и насилии.

Возвращаясь к показательному гетто Европы, к Терезину, укажем на значимую роль в нем студии «Современная музыка», позволившей талантливым композиторам-уэзникам объединиться, уйти от постоянной депрессии окружающей действительности и продлить жизнь тем людям, которые участвовали в исполнении музыки. Среди них — руководитель студии австрийский композитор, оперный дирижер, ученик А. Шёнберга (Вена) и А. Хабы (Париж) Виктор Ульман; талантливейший чешский пианист и композитор Гидеон Кляйн; чешский композитор Павел Хаас. Памяти композиторов гетто посвятил «Большую сарабанду Терезина» (2002) для симфонического оркестра А. Гуров (Приложение 3.4.3) [19-Н]. По воспоминаниям жены А. Гурова, создание произведения инициировал израильский музыковед Й. Тавор, познакомивший композитора с материалами о трагических судьбах музыкантов-уэзников Терезина. К этому прибавились впечатления от посещения А. Гуровым в городе Хевроне (Израиль) в 1997 г. еврейского музея погрома (в августе 1929 г., в ходе арабских волнений в Палестине были убиты 67 евреев, ранены — 57; оставшихся евреев британская полиция вывезла в Иерусалим, а их имущество было разграблено) и восстановленной старинной ешивы (Приложение 1.13), о которой был снят документальный фильм. В ешиве

А. Гуров услышал синагогальные песнопения сефардов (Приложение 1.26). Композитор решил воплотить замысел в жанре испанского танца-шестьврия в память об изгнании евреев в XV в. из Испании, а также о погроме 1929 г. в Хевроне. Впоследствии А. Гуров рассказывал:

«Я увидел себя на концерте в филармонии Терезина... Ощущение того, что пока звучит музыка, над всеми нами, над нашим привычным отчаянием, сидящим уже глубоко в костях, витает еле осязаемое дуновение нелегально просочившейся надежды, хотя надеяться, по существу, уже не на что» [60].

Структурировать форму произведения через выдержанный в партии низких струнных метроритм помогла Сарабанда. Данная идея была позаимствована А. Гуровым из «Болеро» М. Равеля. Во вступлении Сарабанды имитируется шум ветра, для чего в оркестр вводится специфический музыкальный инструмент, винд-машина, использовавшаяся Р. Вагнером в опере «Летучий голландец» для изображения ветра. Р. Вагнер, по убеждению А. Гурова, вдохновил А. Гитлера и Г. Гиммлера на уничтожение еврейства. На фоне пиццикатного аккомпанемента виолончелей в партии флейты рождается нежная мелодия — основная тема произведения:

2.23

А. Гуров. «Большая сарабанда Терезина» [19-Н, с. 5]

The image shows a musical score for the piece "Большая сарабанда Терезина" by Alexander Gurav. The score is in 3/4 time and features a woodwind instrument (Vln. 1) and strings (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.). The woodwind part is marked "pp" and the strings are marked "mf" with "pizz." and "pizz. div." instructions. The score shows a melodic line in the woodwind and a rhythmic accompaniment in the strings.

В дальнейшем ей предстоит «окружить» себя другими мелодиями сложно разрастающейся контрапунктической ткани. При последнем проведении темы подключатся ударные инструменты. Вероятно, именно эти такты музыки А. Гуров комментировал так:

«Я понял, что музыкантов терезинского оркестра одного за другим уводят — отправляют очередным эшелоном в Трешлинку, и поэтому играть становится некому. Партии оркестра обрываются, мелодия распадается и не может быть доиграна. И вагнеровский ветер все заглушает...» [60].

2.1.4. Варшавское гетто (октябрь 1940 г. — 16 мая 1943 г.) (М. Вайнберг, С. Беринский)

Самым крупным на территории Восточной Европы было Варшавское гетто, сформированное в конце 1940 г. на окраине города, на небольшой территории, составлявшей примерно 4,5% всей Варшавы. Его узниками стали евреи столицы Польши и близлежащих городов, примерно 450 тыс., треть населения города [см. 3]. Следствием недостатка продовольствия, болезней и эпидемий, непосильного труда стала большая смертность. В «арийских» же районах Варшавы жизнь шла своим чередом. Как обычно, были открыты кафе и рестораны, по улицам курсировали автобусы и трамваи, работали кинотеатры. Гетто было одиноким островом в океане нормальной жизни. Но и в условиях голода люди не теряли человеческий облик. Значительную роль в гетто играло религиозное противостояние: функционировали сотни тайных миньянов, а вера была неиссякаемым источником силы. Человеческий облик узникам помогла сохранить и культурная жизнь. Тайно работала библиотека, большую часть фондов которой составляли частные еврейские коллекции книг. Творили писатели и поэты (И. Каценельсон, И. Штерн, И. Перле, Г. Цейтлин, В. Шленгель), подпольно издавались газеты, тайно читались лекции, молодежь обучала детей. Огромную роль играли песни гетто, особой популярностью пользовались песни на идише столяра из Кракова Мордехая Гебиртига, которые пели узники Варшавского гетто.

С 22 июля по 21 сентября 1942 г. прошла крупная акция по депортации узников Варшавского гетто. В первую очередь расправились с беженцами, больными и бездомными, за ними последовали безработные. 260 тыс. евреев были отправлены на уничтожение в лагерь смерти Трешлинка. После этих акций в Варшавском гетто осталось 55–60 тыс. евреев (по сведению немцев — 35 тыс.). Территорию гетто урезали и разбили на несколько участков. В таких условиях готовилось восстание, ставшее актом физического сопротивления евреев. События, происходившие с 19 апреля по 16 мая 1943 г. на территории Варшавы в четыре квадратных километра, называют самым масштабным еврейским противостоянием Второй мировой войны. За время восстания в гетто погибли 12 тыс. человек, 30 тыс. были расстреляны после его разгрома, еще 7 тыс. нацисты отправили в лагерь смерти. Потери гитлеровцев составили, по разным подсчетам, 300–400 человек убитыми и около 1 000 ранеными. 16 мая 1943 г. гетто было ликвидировано. Восстание в Варшавском гетто, в честь которого ежегодно во всех еврейских общинах мира 19 апреля отмечается День памяти евреев — жертв нацизма

и героев Сопротивления, послужило примером для других центров концентрации евреев — гетто и лагерей.

Варшавское гетто стало местом памяти убиенной нации для евреев всего мира. С этим городом было связано детство композиторов М. Вайнберга, Э. Тырманд, Г. Вагнера. Боль и трагедию потери своих родных они пронесли через всю жизнь. В одном из интервью 2006 г. с Э. Тырманд музыковед Н. Степанская рассказала о концертах, которые устраиваются в еврейском общинном доме Минска. Но она ответила отказом:

«Вы знаете, у меня не было никакого желания пойти на концерт... У меня в сердце только одна боль, у меня в сердце как будто кол сидит. Я всегда была веселая, а сейчас я не могу ходить и подпевать что-нибудь. С тех пор я никогда не ходила, как человек ходит и подпевает песни. Не могу, во мне все это умерло. Я не могу смеяться, шутить. У меня все время перед глазами моя сестра, мои родители. Они не уходят у меня из глаз. У меня страшнее, чем у всех, потому что я не узнаю никогда, где их могилы, когда они погибли и где они погибли, где их прах находится, если он вообще находится».

Узникам Варшавского гетто посвящены произведения восточноевропейских композиторов: «Элегическая импровизация» для скрипки и фортепиано (1989) Э. Тырманд¹, Симфония № 21 (1991) М. Вайнберга, соната-фантазия для фортепиано «Колокола Варшавы» (1988) С. Беринского.

Обратимся к *Симфонии № 21 (1991) М. Вайнберга* (Приложение 3.3.7) [12-Н]² и остановим внимание на выражении в данном опусе *художественного образа Варшавы*, ставшей для многих польских евреев последним местом их жизненного бытия. Долгая и непростая жизнь М. Вайнберга была наполнена постоянными воспоминаниями о городе, где прошло его детство в семье скрипача и директора маленького еврейского театра, о классе профессора Ю. Турчиньского Варшавской консерватории, которую он практически закончил, получив приглашение на дальнейшую учебу в США, о своих родителях и сестре, погибших в горниле Холокоста.

Память о Варшаве воскрешается в Симфонии № 21 через включение в музыкальный текст цитат и автоцитат, которые отправляют слушателя к *географическому месту памяти*. Первый раздел одночастной симфонии — траурный марш (Largo) в плотном звучании струнной группы оркестра с постепенным подключением низких регистров духовых (кларнеты, валторны, тромбоны, тубы). Солирующая скрипка исполняет основную тему сочинения, в которой вырисовываются интонации ламенто и нисходящей кварты:

¹ Э. Тырманд. «Элегическая импровизация» для скрипки и фортепиано (раскрытие темы Холокоста на музыкальном уровне: Глава 3.1; на экзистенциальном уровне: Глава 4.3).

² М. Вайнберг. Симфония № 21 («Кадиш») (раскрытие темы Холокоста на музыкальном уровне: Глава 3.1).

2.24 М. Вайнберг. Симфония № 21. Largo. Партия скрипки [12-Н, с. 5]

Largo

Vln. 1

Vln. 1

Vln. 1

В канву траурного марша вписывается первая самоцитата – хорал на соль-мажорной основе (ц. 6), близкий по звучанию эпизодам из музыки к спектаклю по пьесе В. Коростылёва «Варшавский набат», из кантаты «Дневник любви» [68]. В звучание хорала вторгаются резкие аккорды рояля, возвращается тема похоронного марша, которую «комментирует» кларнет в традициях клезмерской импровизации.

Время словно останавливает свое движение: начальная тема Первой баллады Ф. Шопена (ц. 14) звучит у рояля в двух темповых вариантах – в замедленном и обычном. Ее подхватывает основная тема симфонии у солирующей скрипки, в канву которой вплетается тема баллады Шопена, короткие фразы у флейт, гобоев и кларнетов, повисающие в интонации вопроса. Логическим ответом становится барабанная дробь; она открывает второй раздел симфонии (*Allegro molto*), который Е. Дубинец называет «расстрельным скерцо» [68]. Композитор включает в произведение еще одну самоцитату – тему II части Четвертого струнного квартета (ц. 15), написанного М. Вайнбергом в Москве в 1945 г.:

2.25 М. Вайнберг. Симфония № 21. *Allegro molto* [12-Н, с. 30]

Allegro molto ♩=132
senza sord. marcattissimo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

fff

fff

fff

По мысли Е. Дубинец,

«Вайнберг перенес из квартета в симфонию символ погибшей во Второй мировой войне его родной страны, в которой неразрывно слились польская и еврейская трагедии» [Там же].

Поэтому совершенно логичными оказываются третий (Largo) и четвертый (Presto) разделы симфонии, пронизанные клезмерскими мелодиями — символом еврейской довоенной жизни Варшавы. Образ города, места памяти, вернется в заключительном шестом разделе (Lento) симфонии. Дуэт кларнетов подготовит появление вступающего с ним в диалог вокализа сопрано (исполнительница стоит за оркестром) (Meno mosso) (ц. 49, с. 150). Несущийся издалека, он воспроизводит напев незатейливой песенки (пример 2.26) и напоминает о музыкальной теме из пятого раздела, Andantino:

2.26 М. Вайнберг. Симфония № 21. Lento. Партия сопрано [12-Н, с. 150]

S. Solo

pp

ля, ля, ля.

В партии рояля «выплывает» тема баллады Ф. Шопена, которая переходит в траурный марш. Застывшая педаль у виолончелей подобна колокольному звону, а ниспадающий мажорный трезвучный мотив сопрано воспринимается как оборвавшаяся мелодия песни. Мелодия у фисгармонии — как музыка из гетто, как забытая на мостовой детская заводная игрушка. Этот наигрыш обрывается мощным вступлением оркестра, скандирующего на протяжении долгого времени диссонирующий аккорд. Настоящее врывается в мир прошлого, однако и его пульсирующий поток иссякает. На застывшем звуке «си» замирает одинокий голос виолончели.

Согласимся с мыслью Е. Дубинец, что

«Вайнберг выбрал Первую балладу Шопена не просто из желания вспомнить о детстве в Польше. Он выбрал эту музыку в качестве монумента убитой нации. Парадоксальным образом, говорящая на универсальном языке шопеновская тема стала символом не только Польши, спустя столетие после написания баллады вновь попавшей в руки российского соседа, но одновременно и символом погибшего в ней еврейства» [Там же].

Обогащением памяти о трагедии своего народа, узников Варшавского гетто, стала и соната-фантазия на польский хорал для фортепиано «Колокола Варшавы» (1988) С. Беринского (Приложение 3.6.7) [3-Н]. Ее замысел возник после поездки композитора на фестиваль «Варшавская осень», во время которого он посетил Варшавское гетто и положил букет роз к монументу бойцам гетто (скульптор Натан Рапопорт).

Первый раздел (Adagio. Rubato) решен в экспрессивных тонах. Открывают сонату несколько жестких аккордов рояля, в абрисе которых угадывается начальный мотив секвенции *Dies irae*. А далее – диалог: гулким яростно-агрессивным звучаниям рояля, пронизанным интонацией вопроса, вторят тихие фразы, похожие на причет. В фортепианную ткань вторгаются долбящие на одном звуке (нередко на приготовленных струнах рояля: *c* или *es* первой октавы¹) эпизоды:

2.27

С. Беринский. Соната-фантазия на польский хорал для фортепиано «Колокола Варшавы». 1-й раздел [3-Н, с. 3]

Adagio rubato

senza pedale

quasi eco

Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

sub. f

Ped. mp senza ped.

Фантазийная форма обретает черты трехчастности с импровизационным (подобным несущимся мыслям) серединным построением и сокращенной

¹ В клавире написаны рекомендации композитора: «Проложить струны *c*¹ и *es*¹ однокопеечными монетами» [3-Н].

репризой, решенной в нежно-романтических тонах. Именно на этом участке произведения появляется терцовый мотив с приготовленными струнами рояля ($c^1 - es^1$), значимый во втором разделе сонаты. Его начальные такты отмечены трогательной простотой: на фоне мотива терции в верхнем регистре в *c-moll* разворачивается напев широкого дыхания:

2.28 С. Беринский. Соната-фантазия на польский хорал для фортепиано «Колокола Варшавы». 2-й раздел [З-Н, с. 21]

The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a single staff with lyrics 'Je - su pi -' and a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked as quarter note = 120. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment and includes a 'c...' marking above the first measure and a 'mp' marking in the second system.

Над напевом-цитатой Беринский выписал вербальный текст Реквиема (фрагмент из раздела *Dies irae*):

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae...

Помни, Иисус милосердный,
что я причина твоего пути...

Recordare, Jesu pie...

Помни, Иисус милосердный...

Выразительна прозрачная трехслойная фактура музыкальной ткани: напев молитвы в верхнем голосе, тема времени в среднем, авторский комментарий в мелодизированном нижнем голосе.

При повторе текста напев перемещается октавой ниже. Молитва обрывается на полуслове вторгающимися экспрессивными звучаниями начального раздела сонаты, которые образуют трагическую кульминацию (*Stretto*, реприза-кода) [З-Н, с. 21]. Перед глазами – фотографии Варшавского гетто, в сознании – тысячи искалеченных судеб. Экспрессия музыки возрастает с каждым тактом: плотная фактура, колокол-набат... И вновь – тема времени, трижды обрывающаяся жестким аккордом секундо-квартового строения ($b-ces-f$), впервые прозвучавшим во вступлении и ставшим своего рода лейтаккордом сонаты.

2.1.5. Концлагерь Освенцим (20 мая 1940 г. – 27 января 1945 г.) (М. Вайнберг)

С приходом к власти А. Гитлера для изоляции и репрессий противников нацистского режима в Германии были созданы концентрационные лагеря. В последовавшие за Ванзейской конференцией месяцы нацистский режим продолжил приводить в исполнение план «окончательного решения еврейского вопроса». Евреев на поездах или грузовиках депортировали в шесть лагерей, расположенных в оккупированной Польше, – Хелмно, Трешлинку, Собибор, Белжец, Майданек (Люблин) и Освенцим. Нацисты называли их «лагерьями смерти», где ликвидация узников шла непрерывно, ускоренными темпами. Предполагалось, что в этих лагерях обреченные на смерть люди должны были проводить буквально несколько часов. Лагеря проектировались и строились как фабрики смерти и работали как отлаженный конвейер, превращавший в пепел по несколько тысяч человек в сутки. Самым страшным из них был Освенцим (нем. Аушвиц; 1940–1945) – комплекс немецких концлагерей и лагерей смерти, располагавшийся в 60 км к западу от Кракова, около г. Освенцим. За время его существования уничтожено 1 млн 200 тыс. человек, среди них – более 1 млн евреев из 27 стран.

В условиях Освенцима эсэсовцам требовались развлечения, которые обеспечивали узники – художники, музыканты. В Освенциме-Биркенау функционировало несколько оркестров. Один из них был женским, возник он при непосредственном участии молодой амбициозной австрийки, подполковника СС Марии Мандель. Уровень оркестра вырос, когда его возглавила Альма Розэ (август 1943 г.), племянница Г. Малера, выпускница Парижской консерватории, талантливая скрипачка, в 1930-е гг. руководившая известным в Европе женским оркестром «Девчонки венского вальса». Репертуар оркестра, над которым постоянно работала Альма, был обширным и разнообразным. Утром и вечером коллектив играл у лагерных ворот, а также давал регулярные концерты для лагерного персонала и привилегированных заключенных, выступал во время визитов важных гостей. Нередко исполнялись произведения официально запрещенных композиторов-евреев (например, I часть Скрипичного концерта Ф. Мендельсона) [см. 2-А].

Освенцим был освобожден 27 января 1945 г. войсками 1-го Украинского фронта. Этот день в 2005 г. был объявлен Генеральной Ассамблеей ООН (Резолюция № 60/7) Международным днем памяти жертв Холокоста.

Жертвам Освенцима посвятил свою оперу «Пассажирка» (1968) М. Вайнберг (Приложение 3.1.1) [см. 11-Н]; композитор считал ее главным сочинением своей жизни. Основой либретто (либреттист А. Медведев) стала повесть Зофьи Посмыш, бывшей узницы Аушвица-Биркенау. Сохранив основную канву повести, авторы оперы ввели новые сцены, расширили группу действующих лиц, изменили социальное положение главного героя Тадеуша

(в опере он музыкант-скрипач, участник подпольной организации, в повести — инженер), благодаря чему появились яркие сцены, отразившие акт духовного сопротивления (6-я картина. «Концерт в Освенциме»).

М. Вайнберг предполагал оригинальное сценическое воплощение: сцена разделена на два яруса. Верхний — проекция палубы корабля, на котором разыгрывается трагедия Настоящего [см. 251]. Нижний — бараки Освенцима, то Прошлое, что болью в сердце напоминает о себе. Два мира существуют в опере параллельно, и каждый имеет свое лицо: Прошлое и Настоящее, Реальность и Память, Добро и Зло. Черный мир — мир Зла, мир постоянного «отрицания», в опере олицетворен скандирующим речитативом (I действие, 1-я картина, сцена разговора двух Надзирательниц), гротескной формой грубого, пошловатого, низкопробного «вальса для коменданта» (4-я и 6-я картины).

Объективный показ зла делает более острым восприятие добра. Утверждением протеста против насилия, угнетения и бесправия, мысли о том, что у каждого человека есть право свободного выбора становится 6-я картина оперы, сцена дня рождения Марты. Свое 20-летие она встречает в бараках Освенцима, и узницы желают ей только свободы. В таком ключе решена проникновенная песня Марты, в которой отражена и твердость свободного духа:

2.29 М. Вайнберг. Опера «Пассажирка». Ш д. 6-я картина «Барак». Песня Марты [11-Н, с. 193]

M. *Meno mosso* ♩=50 *pp*
 "Зо - ло - та - я о - сень пусть при - дет
 кро - то - сти пол - на и ти - ши - ны пусть мне песнь про - шаль - ну - ю спо - ет

Еще одной гранью добра выступает искренняя любовь. 4-я картина оперы крупным планом выводит главных ее героев — Марту и Тадеуша. Помолвленные до войны, они были на два года разъединены стенами барачков. Эмоции от долгожданной встречи передаваемы только музыкой, светлой и нежной. «Сыграй, сыграй для меня!», — многократно повторяются слова, наполняемые разными смысловыми оттенками:

2.30

М. Вайнберг. Опера «Пассажирка». II д. 4-я картина «Склад».
Сцена Марты и Тадеуша [11-Н, с. 152]

The image displays two systems of musical notation. The first system is for Tenor (T.) and Piano (Pno.). The Tenor part begins with a rest followed by the lyrics 'Пом нишь, од наж ды'. The Piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The second system continues the Tenor part with the lyrics 'мы за-бре-ли в тем-ный, пус-той ко-стел? Мы бы-ли од-ни'. The Piano part has a more melodic line. Dynamics are marked as *pp*, *ppi*, and *mp*.

Тадеуш и Марта устремлены в то прошлое, когда во время помолвки в костеле они дали друг другу клятву верности: первая встреча в Освенциме и последняя в этом брэнном мире.

Самая сильная сцена оперы, ее кульминация — 8-я картина («Концерт»). Концерт идет в бараке, на импровизированной сцене. Тадеуш — со скрипкой в руках, его возлюбленная Марта — за стеной конвоя, в толпе узниц. Музыкант должен сыграть любимый вальс коменданта, но вместо этого он исполняет Чакону И. С. Баха. Для узников голос скрипки становится голосом духовного сопротивления, для Тадеуша и Марты — «лебединой песней», знаменующей слияние их душ, а для эсэсовцев — укоряющим напоминанием о великом прошлом страны, о Бахе, прославившем Германию. Скрипки ведут тему Чаконны в унисон, затем к ним присоединяются литавры и медные инструменты. Постепенно музыкальная ткань наполняется диссонирующими созвучиями, образующими эффект параллельного звучания разных музыкальных фрагментов. По экспрессивности этот эпизод оперы напоминает вырывающуюся из глубины души музыку Г. Малера, А. Берга, Д. Шостаковича.

В 3-й картине «Барак» в сюжетную канву вводится повествование о женщинах-узницах Освенцима. Каждая из них — со своей историей, своей судьбой, памятью о своем родном городе — Варшаве и Киеве, Риге и Смоленске, Будапеште, Праге, Париже. Среди них — 17-летняя еврейская девушка Хана из греческого города Салоники. Главная героиня оперы, Марта, полна сил и желания выбраться из этого ада, мечтает о послевоенном будущем (пример 2.31):

Хана: «После войны ты приедешь в наш дом... в Салоники
Помнишь наш адрес?»
Марта: «...Мы с тобой поедем вместе?»
И страшная фраза, произносимая Ханой навзрыд, прерывает диалог:
«Нет, Марта, нет...
Я умру. Я – еврейка.
И эта звезда на мне – страшный знак смерти».

2.31

М. Вайнберг. Опера «Пассажирка». I д. 3-я картина «Барак»
[11-Н, с. 100–101]

X. *p* по - сле вой - ны ты при - с - дешь в наш дом, У - ви - дить го - род мой *cresc.*

X. *mp* Са - по - ни - ки. Ах, ка - ко - е там, мо - ре - *cresc.*

M. Пом - но все, о чем, о чем про - си - ла ты, но мы ведь с то -

X. *p* Нет, Мар - та, нет, я ум -

M. бой по - с - дем вме - сте?

Pno.

В эту оперу тема Холокоста вошла тонкой нитью репликах Ханы, одной из узниц женского барака. М. Вайнбергу важно было донести потомкам сокровенную мысль о ценности жизни каждого человека, которую он вкладывает в текст песни Марты, звучащей в эпилоге оперы:

«Какая тишина! Какой покой и мир кругом... Река моя, я с тобою вновь. И вы, друзья мои, со мной. Ваши сердца во мне. Ваши слезы, улыбки во мне, ваша любовь во мне. Я знаю: если заглухнут ваши голоса, то мы погибнем...».

Массовое уничтожение евреев в годы Второй мировой войны в опере не занимает центрального места; вместе с тем именно с Холокостом ассоциировалась опера М. Вайнберга начиная с момента ее написания и до сегодняшнего дня. Через музыку этого произведения композитор выразил неугасающую боль потери своих родных в период Холокоста.

Память о жертвах концлагеря Освенцим осталась как в конкретных музыкальных произведениях разных жанров, так и в творческих проектах. Так, в начале XXI в. музыкантами Кракова осуществлен проект «Холокост: Мемориальная музыка в Аушвице», в рамках которого в бараках бывшего концлагеря, месте размещения узников Освенцима-Биркенау, звучала музыка композиторов разных эпох. Был представлен ряд программ. Приведем некоторые из них¹:

1) Ф. Шопен. Мазурка *cis-moll* op. 6 № 2, Вальс *a-moll* op. 34 № 2. Исполнитель – Эмануэл Экс. В сентябре 1939 г., после оккупации Польши, по польскому радио перестала звучать музыка Ф. Шопена. Первыми узниками концлагеря стали политзаключенные-поляки.

2) И. С. Бах. Чакона из Партиты *d-moll* для скрипки соло BWV 1004. Исполнитель – Максим Венгеров. Программа посвящена памяти о музыкантах, узниках концлагеря. Среди них – Анита Ласкер, которая пережила Холокост и стала одной из основательниц знаменитого Английского камерного оркестра; Мишель Ассаэл, единственный выживший из своей семьи, эмигрировавший в США и основавший там танцевальный коллектив.

¹ Творческий проект «Холокост: Мемориальная музыка в Аушвице» см.:

– Emmanuele Praticelli (Ф. Шопен). Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=9FnwnIzdiRw&list=PLJqPllm_cw23VcZIZ9TVOeUp4YG6KiSN2&index=4. Дата доступа: 12.12.2021;

– PakoChile (И. С. Бах). Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=0DRdxT7XE1E&list=PLJqPllm_cw23VcZIZ9TVOeUp4YG6KiSN2&index=2. Дата доступа: 12.12.2021;

– PakoChile (Х. Гурецкий). Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=miLV0o4AhE4>. Дата доступа: 12.12.2021;

– SinfoniettaCracovia (В. А. Моцарт). Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=7FKgZFW-e8Q&list=PLCcQQ4Qzfe-O91gHWDAdNQRZv9bjMISrR>. Дата доступа: 12.12.2021.

3) Х. Гурецкий. Симфония № 3 («Симфония скорбных песнопений») для солирующего сопрано и оркестра (1976). Исполнители: оркестр «Краковская симфонietta» (дирижер Джон Аксельрод), солистка – Изабель Байрактариан. Вторая часть симфонии написана на слова, выцарапанные 18-летней Хеленой Вандой Блажусяк из польских Татр на стене гестаповской тюрьмы в Закопане и обращенные к матери и Деве Марии: «О, мама, не плачь, не надо. Царица Небесная, будь всегда для меня опорой».

4) В. Моцарт. Реквием. Introitus. Исполнители: оркестр «Краковская симфонietta» (дирижер Д. Аксельрод), солистка – И. Байрактариан.

2.2. ЛИЧНОСТНЫЙ СРЕЗ

2.2.1. Анна Франк (12.06.1929, Франкфурт-на-Майне, – 12.03.1945, концлагерь Берген-Бельзене) (А. Вустин, Г. Фрид, Б. Тобис, М. Броннер)

Детские дневники Второй мировой войны стали документальной хроникой маленьких жертв большой трагедии. Они написаны в тылу, на оккупированных территориях, в гетто и концлагерях, в блокадном Ленинграде и нацистской Германии. Пожалуй, самый популярный из них – дневник Анны Франк [217], дочери преуспевающего коммерсанта, основателя в Амстердаме филиала торговой фирмы «Опекта». Его Анна вела в Убежище¹, где семья скрывалась с июля 1942 г. по 4 августа 1944 г.

В 2012 г. в издательстве «Indiana University Press» вышла монография канадского художника и писателя польского происхождения Маейра Киршенблатта и его дочери, профессора Нью-Йоркского университета, Барбары Киршенблатт-Гимблетти «Anna Frank Unbound: Media, Imagination, Memory» («Безграничность Анны Франк. Медиа. Представление. Память») [274], в которой авторы выражают уверенность, что миллионы людей земли сегодня знают «Дневник Анны Франк», ставший документальным свидетельством Холокоста. Как справедливо отмечают исследователи, существует значительное количество «культурной продукции», призванной сохранить образ Анны Франк: литература, изобразительное искусство, музыка, кино, телевидение, педагогические разработки, статьи ученых, психологов, филологов и т. д. [см., в частности, 146, 274]. Историю еврейской семьи Франк и дневниковые записи их младшей дочери Анны называют символом трагедии Холокоста, одним из главных документальных свидетельств преступлений нацистов.

1 Убежищем для семьи Анны Франк стала пристройка к зданию в г. Амстердаме по адресу Prinsengracht 263, в котором отец Анны, Отто Франк, занимался до войны бизнесом. В нем укрывались от нацистов в течение двух лет (12.06.1942 – 04.08.1944) восемь человек: семья О. Франка (жена Эдит и две дочери – Марго и Анна), семья Германа ван Пелса (жена Огюст ван Пелси, сын Питер), которым Анна в дневнике дала псевдоним «Ван Даам».

Сегодня «Дневник Анны Франк» переведен на многие языки мира и общедоступен для прочтения; вместе с тем читателей дневника не много. Популярность Анна Франк приобрела благодаря фильмам и театральным постановкам. Дневник Анны Франк — осознанное литературное повествование о жизни в повседневном страхе, напрямую адресованное будущему. Жизнь, очерченная координатами нескольких комнат одного дома, которые нельзя было покидать (два года в одном помещении, по сути — в клетке). Жизнь, состоящая из общения восьми евреев-нелегалов и трех голландцев, которые навещали скрывавшихся, оберегая их и принося им все необходимое. В целом, отмечает американская писательница Синтия Озик,

«...дневник — это хроника трепета, смятения, тревог; разнообразие темпа и тона, пронизательный юмор, невыносимая тяжесть неопределенности, подростковые любовные переживания и разочарования, сексуальное любопытство, минуты ужаса и радости, вспышки идеализма, молитвенные порывы, психологические прозрения» [154].

Однако перед его публикацией в 1947 г. Отто Франк сделал тщательную редакцию записей дочери, изъяв из дневника интимные размышления девочки-подростка, многочисленные места, где проявлялась религиозная вера, прямое упоминание о Йом Кипуре, полные ужаса отрывки о том, как немцы издевались над евреями в Амстердаме. Изъятие некоторых фрагментов было продиктовано осторожностью, чрезмерной стыдливостью и, возможно, некой неуверенностью, свойственной О. Франку. Только в 1982 г., после его смерти, при содействии Фонда Анны Франк в Базеле осуществлено полное издание «Дневника» (его текст на четверть превысил первоначально изданный вариант), отредактированного голландской писательницей и переводчицей Мирьям Пресслер. Но до этого времени в массовой культуре уже сложился упрощенный образ Анны Франк как веселой невинной девочки, всегда верной своим идеалам [16-А]. Этому способствовали театральные и кинопостановки, которые по-своему преподносили жизнь Анны в Убежище. Так, в 1955 г. в США по мотивам дневниковых записей Анны и при участии О. Франка американскими драматургами Альбертом Хакеттом и Фрэнсисом Гудричем была написана пьеса «Дневник Анны Франк», представляющая собой добротный сделанный бродвейский продукт того времени и вскоре получившая Пулитцеровскую премию. Авторы, с одной стороны, придали законченность сюжету и выстроили его в соответствии с законами драматургии; с другой — фактически превратили историю Анны в мелодраму: преследования евреев нацистами и Вторая мировая война становятся фоном для того, чтобы показать внутренний мир девочки-подростка, зарождающееся чувство любви. Финал пьесы — светлый и обнадеживающий: девочка произносит со сцены жизнеутверждающие слова и не обвиняет своих мучителей. Анна Франк в ореоле святости, отпуская грехи, чуждая мраку, стала источником успокоения, удобной формулой легкого про-

щения. Были завуалированы этнические корни трагедии, подобно тому, как на многих мемориальных памятниках Холокосту долгое время значились слова: «мирным гражданам», «жертвам фашизма». Пьеса с успехом шла на Бродвее, ее увидели зрители Европы (в том числе и Германии) и Израиля в виде спектакля и киноверсии 1959 г. режиссеров Джорджа Стивенса и Джорджа Стивенса-младшего, удостоенной нескольких премий «Оскар». Лишь отдельные отзывы на спектакли могли обнаружить суть проблемы, о чем свидетельствует высказывание Э. Розенфельда, профессора литературы Университета Индианы в эссе «Популяризация и память»:

«В театральных рецензиях того времени говорится, что зрители сидят на протяжении спектакля ошеломленные, а после него не способны ни разговаривать, ни смотреть друг другу в глаза» [цит. по: 154].

Лирический, несколько сентиментальный образ Анны Франк пришел и в серьезную музыку. Именно такой мы видим девушку в Симфонии № 13 Д. Шостаковича (I часть «Бабий Яр», 3-й эпизод), в цикле «Три стихотворения Моисея Тейфа» (1966) А. Вустина (Приложение 3.5.3) [14-Н], где второе стихотворение раскрывает художественный образ Анны Франк. Хрупкая и нежная витиеватая мелодия фортепианного вступления, которую композитор решает средствами двенадцатитоновой музыки, экспонирует призрак Анны. «Храмом-хоралом» памяти Анны Франк назвал начальный раздел этого номера Д. Шульгин [254]:

«О, темя снежное – гора, Куда крыла не мчат орланов! На ней печальней баккара Поет дитя из Нидерландов».

Постепенно хорал «рассыпается» и превращается в танец («Светильник огненный держа»), в аккомпанементе рояля, как замороженная, повторяется одна ритмическая фигура, а выразительная мелодия вокальной партии заменяется речитативом. Нарастание напряжения свидетельствует о трагедии: в партии рояля появляются арпеджированные аккорды, образующие терпкую вертикаль («Аж дрожь идет по городам»):

2.32 А. Вустин. № 2 «Анна Франк» (из цикла «Три стихотворения Моисея Тейфа») [14-Н, с. 10]

Andantino misterioso

S. Solo

Аж дрожь и-дет по го-ро - дам и кровь из глаз ро - ня - ют

Pno.

simile

S. Solo

зо-ри и мо-ре вторглось в Амстер-дам, рас-су док по те ряв от бо-ли

Pno.

Последняя строфа стихотворения звучит умиротворенно, как вечная память, перед которой отступает мирская суета («А та — на темени горы»).

Важное место среди опусов о Холокосте заняла моноопера «Дневник Анны Франк» Г. Фрида (Приложение 3.1.2) [31-Н], где нашли выражение не только разные грани характера юной героини, но и трагические события, в реалиях которых жили семьи в Убежище; в ней эмоционально прочувствовано то, что предстояло пережить Анне в концлагере [см. 16-А].

Композитор познакомился с дневником в 1960 г., перечитал в 1969 г. и осознал, что это готовое либретто, которое необходимо значительно «сжать» с 350 страниц до 9–10. Отказавшись от замкнутых оперных номеров, Фрид дает цепь из 19 разомкнутых сцен-эпизодов, каждая из которых соответствует одной дневниковой записи. В 55 минут музыки вмещается жизнь девочки длиной в два года. Сюжет в опере «Дневник Анны Франк» Г. Фрида дан пунктиром, все внимание композитора сосредоточено на размышлениях героини, в которых акцентируются волнующие ее события с конкретными датами (дарение дневника, школьный педсовет, повестка из гестапо и переселение семьи в Убежище, наступление на русском фронте, облава и т. д.), ее переживания и мысли. Музыкальный язык оперы по-современному лаконичен, концентрированно выразителен, так как ни жанр оперы-дневника, ни отраженные в ней события внутренней жизни героини не допускали многословной «аргументации» в стилистике традиционного широкого оперного письма. Интонационно гибкой, многообразно выразительной мелодике в опере подчинена и музыкальная ткань камерного оркестра. Несколько оркестровых вставок лишь позволяют солистке перевести дыхание, сменить обстановку действия. Краткие сцены-эпизоды, идущие без перерыва, не создают дробности: тематический материал нередко зарождается в предыдущей сцене, а определенными этапами в драматургии монооперы выступают микроциклы. Реально действующая на сцене Анна связана с окружающим миром: в опере появляются внесценические персонажи — отец («Разговор с отцом»), супруги Ван-Даан («Дуэт супругов Ван-Даан»), Петер («Речитатив»), школьный учитель («Школа»), подруга Лиз («Сон»). Анна чутким детским слухом улавливает особенности их речи, перевоплощаясь в других героев.

Чувством радости охвачены первые номера оперы: в духе детской песенки звучит информация о подарке, событиях, которые происходят в школе:

2.33

Г. Фрид. Опера «Анна Франк». I ч. Сцена 1.
№ 2 «День рождения» [31-Н, с. 8]

Andantino misterioso

A. АННА ²
В пят - ни - цу я про - слу - лась у - же в шесть ча -

Pno. *legato*

A. ...ов. И впол-не по-нят-но - был мой день ро -

Pno.

A. ... ждень-я. ³ По мне, ко-неч-но, не -

Pno.

В «Разговоре с отцом» в неторопливом темпе девочка воспроизводит несколько его фраз, подражая интонации голоса («Мы не хотим попасть к фашистам в руки. Поэтому мы сами уйдем, не дожидаясь, пока нас заберут»). А в вокальную партию проникают инструментальные по природе мотивы, с широкими скачками, хроматизмами, скандированным произнесением каждого слова:

2.34

Г. Фрид. Опера «Анна Франк». I ч. Сцена 1.
№ 4 «Разговор с отцом» [31-Н, с. 16]

L'istesso tempo

A. то - ру. У - жас - но - е чув - ство -

Pno.

Повестка из гестапо кардинально меняет жизнь семьи. Впервые произносится пугающее слово «концлагерь», семья принимает решение уйти в Убежище. Надевая на себя все, что можно было надеть (в руках ничего нельзя было нести, чтобы не вызвать у гестаповцев подозрения), собирая в школьный рюкзак самые необходимые вещи, Анна многократно повторяет одну фразу: «Нас будет семеро, нас будет семеро, нас будет семеро...», которая звучит в быстром темпе в узком звуковом диапазоне. С этой сцены изменяется характер вокального интонирования. Все большее значение имеют «взрослые» осмысленные интонации, эмоционально насыщенные лирические высказывания.

Одна из самых экспрессивных сцен оперы – номер «Сон». Два стула, стоящих на сцене, становятся кроватью, лежа на которой, Анна «рассказывает» свой сон: вновь на сцене появляется внесценический персонаж. На фоне пятиголосного канона скрипок, «потусторонних» трелей у низких струнных подруга в изнеможении обращается к Анне, которая не в силах помочь ей. Напряженная речь Анны переходит в крик, обращенный к Богу:

2.35 Г. Фрид. Опера «Анна Франк». I ч. Сцена 2. № 11 «Сон» [31-Н, с. 46]

Doppio meno mosso

Эмоциональный накал сцены так велик, что требует комментария автора-композитора.

Драматический эпизод сменяет юмористическая сценка. Наблюдательности девочке не занимать, вот уж где истинно журналистский талант. Девочка готова разыграть одну из самых юмористических сценок монооперы, сцену ссоры супругов Ван Даан. Оба участника – внесценические персонажи. Болтовня недалекой мадам ван Даан вызывает раздражение мужа. Музыка подчеркивает перебранку супругов, возникают джазовые интонации, а Анна словно со стороны наблюдает за этим спектаклем:

2.36

Г. Фрид. Опера «Анна Франк». II ч. Сцена 3.
№ 13 «Дуэт супругов Ван Даан» [31-Н, с. 53]

Allegro Moderato

Анна

А. „Пут-ти, - (так о .на зо.вет му.жа),-

А. по - че - му ан.гли.ча - ве пе - ре - ста.ли нас бом.бить?“

Следом за драматической «массовой» сценой «Воры» звучит лирический «разговор» с Петером, раскрывающий проснувшиеся недетские чувства взрослеющей девочки (№ 15, 16). Мелодии широкого дыхания противоречит вальсовый аккомпанемент оркестра на 6/8. Чуть позже, в зоне тихой кульминации («Любовь, будущее, счастье» /ц. 85/), мелодия вокальной партии поручается духовым инструментам, а полифоническая фактура пополняется еще одной вальсовой темой, которую поет Анна; она построена на контрастном сопоставлении коротких фраз (то широко распетых, то речитативного склада), прерываемых паузами. В условиях миноро-мажора вальсовый аккомпанемент играет красками неразрешающихся септаккордов и их обращений, образуемых несовпадением сильных долей, что подчеркивает неосуществимость желаний:

2.37

Г. Фрид. Опера «Анна Франк». II ч. Сцена 3.
№ 16 «Я вспоминаю Петера» [31-Н, с. 61]

Andantino

А. 85

им - оя до - тро - путь - ся: лю - бовь,

бу - ду - ще - е, оча - стье.

Издаലെка доносящийся звон колокола из Вестертурма разрушает грезы Анны. Трагические сцены предвещают смерть героини. Заключительный номер оперы, оркестровая пассакалия, и есть авторское понимание трагедии еврейства. После сокрушительных ударов терпких полиаккордов, звукописующих разгром Убежища, воцаряется тишина: надгробным монологом звучит соло тромбона на фоне блуждающих аккордов челесты и вибратона [см.: 183, с. 134]:

2.38

Г. Фрид. Опера «Дневник Анны Франк». II ч. Сцена 4.
№ 20 Пассакалия [31-Н, с. 100]

Moderato

Pno. 158

ff *ad libit. (sf)*

ppp

senza sord.

Pno. 159

ppp *p sim.*

senza sord.

Сильнейшее потрясение автора происходит не от событий, пережитых в Убежище, а от тех зверств, через которые предстояло пройти Анне. Дневник Анны Франк оборвался на полуслове. 4 августа 1944 г. «зеленая полиция» напала на Убежище, арестовала всех, кто там скрывался, и отправила в немецкие и голландские концлагеря. Дневник Анны Франк дописывают Вестерборк (пересыльный лагерь в Нидерландах, через который шла депортация евреев), Аушвиц и Берген-Бельзен. Именно там совершались преступления, получившие название «Холокост». Записи в «Транспортной книге» нацистов свидетельствуют о том, что Анна Франк и другие в составе партии из 1019 «штук» в ночь на 3 сентября 1944 г. были отправлены в Аушвиц. В ту же ночь 549 человек были умерщвлены в газовых камерах, среди них — отец Петера, Герман ван Пелс, и все, кому еще не исполнилось пятнадцать. Пятнадцатилетнюю Анну, семнадцатилетнюю Марго и их мать оставили в живых и перевели в концлагерь Берген-Бельзен, который находился на территории современной Нижней Саксонии, на северо-западе Германии. За декабрь в этом лагере от голода, непосильной работы и эпидемии тифа погибло 2 093 заключенных; в начале января умерла мать Анны, Эдит Франк. Из двух сестер Марго умерла первой. Одна выжившая заключенная вспоминала, как Марго, упав с нар, лежала на цементном полу барака; Анна пережила ее на день или на два [см. 154].

Г. Фрид не знал об этих фактах из жизни Анны Франк, но был хорошо осведомлен о зверствах нацистов в период Холокоста. История постановки его оперы в полной мере отражала внимание к данной теме в России и на Западе. Если в СССР премьера оперы (сценическая версия) состоялась в 1985 г., то в странах Европы (Германии, Голландии, Австрии, Швеции, Швейцарии, Ирландии, Франции) и США с конца 1970-х гг. она ставилась сотни раз на немецком, английском, русском, французском языках. Такая популярность музыкального произведения была вызвана возрастающим вниманием к данной теме среди населения этих стран. Музыкальный язык монооперы Г. Фрида оказался доступным и понятным для слушательской аудитории, которую нередко составляли школьники. Опера, на наш взгляд, была своего рода оппозицией иным существовавшим в тот период театральным постановкам, призванным сентиментализировать образ Анны. Возможно, она вызвала к жизни разножанровые вокально-инструментальные сочинения композиторов других стран, среди них — кантата для хора и оркестра «Anne Frank. A Child of Light» (1984) немецкого композитора Г. Кокса, «Элегия для Анны Франк» для камерного оркестра, фортепиано и декламатора (к 60-летию со дня рождения Анны Франк) (1989) американца Л. Фосса, симфония «Анна Франк» для солистов, детского и смешанного хоров (1990) композитора из Колумбии Б. Атеортуа.

Продолжая линию монооперы Г. Фрида, испанский композитор Д. Сервельо написал сочинение в экспрессионистском ключе для струн-

ного оркестра – «Anna Frank. Symbol» («Анна Франк. Символ») (1971), в котором предстали образы насилия, высокомерия и вседозволенности, реакция на человеческую жестокость, на действия, направленные против жизни.

Лирический же тон в выражении средствами музыкального искусства образа Анны Франк становится превалирующим в кантате российского композитора Б. Тобиса «Из дневника Анны Франк» (1992) (Приложение 3.2.6) [29-Н], сюжет которой также выстраивается на основе дневниковых записей героини. В кантате очевидны традиции нововенцев: декламация с фиксацией ритмического рисунка, использование техники *Sprechstimme*. Вместе с тем, в произведении доминирует мелодия широкого дыхания с выразительным интонационным наполнением. Позитивно и окончание кантаты (№ 11, «О природе»): на фоне сдержанно-нежного аккомпанемента струнных звучат слова Анны: «... на самом деле я успокаиваюсь от созерцания неба, облаков и звезд»:

2.39

Б. Тобис. Кантата «Из дневника Анны Франк».
№ 11 «О природе» [29-Н, с. 81]

Sostenuto $\text{♩} = 48$

29 *pizz. f*

Э - то не во-об-ра - же-ни - е - я и на са-мом де - ле

32

Художественный образ Анны Франк в лирическом ключе раскрывается в «Еврейском реквиеме» (1994) М. Броннера (Приложение 3.2.5) [7-Н]. Для композитора «Дневник Анны Франк» – мифологический документ, который в уртексте никто не читал. В этой связи из «Дневника» композитор избрал лишь нейтральный текст для выражения света и неподдельной радости еврейской девочки-подростка от того, что она видит из окошка Убежища. Из литературного первоисточник М. Броннер выбрал для либретто 12 строк о солнце, радости, природе, переведенные на идиш; их озвучивает детский хор:

2.40

М. Броннер. Еврейский реквием. VI ч.
«Из дневника Анны Франк» [7-Н, с. 274]

Larghetto (♩=65)

S.Picc.*)Solo

Di sun shaight, der

S.Picc.*)Solo

Die so - mne shaight, der

Larghetto (♩=65)

Vln. I

Vla.

Vc.

S.Picc.*)Solo

hi-mel iz a blo-ger blo-ger, a phech - ti - ker we - ter.

S.Picc.*)Solo

hi-mel iz a blo-ger blo-ger, a weht ein her-ru-cher Wind...

Vln. I

Vla.

Vc.

Текст из «Дневника Анны Франк»:

«Солнце светит, небо иссиня-голубое, веет приятный ветер... Наш каштан уже почти зеленый, и тут и там видны маленькие свечи. Я чувствую пробуждающуюся весну, я чувствую ее во всем моем теле, и в моей душе. Господь хочет видеть людей счастливыми в своей простоте, в счастливом созерцании прекрасной Природы. И так должно быть всегда... Счастье может лишь единожды осознано твоим сердцем, но будет снова и снова делать тебя счастливой, пока ты жива. Столько, сколько без страха можешь смотреть на небо, столько знаешь ты, что у тебя чистое сердце, и счастье будет всегда с тобой».

2.2.2. Януш Корчак (22.06.1878, Варшава – 07.08.1942, лагерь смерти Трешлинка) (А. Галич, С. Беринский)

Генрик Гольдшмит, известный под псевдонимом Януш Корчак, – писатель, педагог, врач, всю свою сознательную жизнь ощущавший себя поляком, варшавянином [о Я. Корчаке см.: 72, 246]. С 1910 г. Корчак начал свою деятельность в качестве директора, педагога, врача Дома сирот для еврейских детей, которая прерывалась лишь участием его в событиях Первой мировой (1914–1918) и советско-польской (1919–1920) войн. В 1940 г. Дом сирот был

переведен в гетто. Корчаку предлагали убежище в оккупированной Варшаве за пределами гетто, но он отказался и два с лишним года своей жизни отдал тому, чтобы защищать детей от голода и болезней. Он с гордостью ходил в шинели с погонями майора польской армии, с тем же упорством не носил белой повязки с голубой звездой Давида, которая с 1 декабря 1939 г. была объявлена обязательной для всех евреев Польши. В июле 1942 г., после приказа о депортации Дома сирот, Корчак собрал 200 воспитанников, находившихся под его опекой, и с достоинством повел их в последнем марше по улицам Варшавского гетто к поезду, который увез всех в лагерь смерти Трешлинка.

Образ Корчака стал символом Холокоста. Его мужество, стойкость привлекли внимание педагогов, психологов, музыкантов. В 1970 г. бард А. Галич написал поэму в песнях «Кадиш» (памяти Януша Корчака), жанровым определением подчеркнув еврейские корни Корчака. Наполненный энергией, с хрипотцой, голос А. Галича, декламирующего текст, сменяется песнями: шансоном («Сан-Луи блюз – ты во мне как боль, как ожог»), блатной («Цыган был вор, цыган был врун»), лирической («Осени меня своим крылом»), цитируемым романсом («Гори, гори, моя звезда»), бардовской («Окликнет эхо давним прозвищем»), детской, написанной воспитанницей Дома сирот безногой девочкой Надей («Я кораблик клеила из цветной бумаги»), песней-вальсом («Наш славный поход начинается просто» и «По улицам Лодзи»). В окончании поэмы возвращается шансон, образуя тематическую арку («Сан-Луи блюз»).

Памяти Януша Корчака посвятил *Реквием* (1979) московский композитор С. Беринский¹ [2-Н]². Тема Холокоста проявилась в реквиеме на уровне обще-

¹ С. Беринский. Реквием «Памяти Януша Корчака» (раскрытие темы Холокоста на музыкальном уровне: Глава 3.1).

² С. Беринский. Реквием «Памяти Януша Корчака»: I часть. № 1 «Requiem aeternam (Introitus и Kyrie)». Это трагическая точка-набат. № 2 «Dies irae» включает 4 раздела: Dies irae – Tuba mirum – Dies irae – Rex tremendae. Это действие, свершение трагедии, которая осталась за пределами реквиема (уничтожение детей Дома сирот в лагере смерти Трешлинка). № 3 «Recordare, Jesu pie» – лирическое отступление, обращение к Богу, прошедшему путь страдания. № 4 «Domine Jesu Christe» – приношение даров (молитва монахинь), обряд по усопшим, обращение к Иисусу об освобождении душ погибших от адских мук. № 5 «Lacrimosa» – образ матери (соло меццо-сопрано), потерявшей своих детей, плач, доходящий до иступления. Первая трагическая кульминация реквиема. № 6 «Agnus Dei» – переход в Божественный мир душ убиенных детей, лики ангелов, созерцающих с небес. Радостно-возвышенное завершение I части. II часть. № 7 «Hostias» – вторая молитва по усопшим (бас соло), псалмодирование, переходящее в экспрессивное экзальтированное чтение молитвы. № 8 «Sanctus» включает 2 раздела (Sanctus и Benedictus), которые построены на одном материале. Это славение Бога Саваофа. № 9 «Rex Gloria» – третья молитва Иисусу, забравшему души невинных жертв и даровавшему им бессмертие (соло тенора). № 10 «Lux aeterna» – празднично-триумфальная кульминация реквиема; переход от нежной лирики к экстаической пляске (оркестровый раздел). Кода: № 11 «Liberate me, Domine» – трагическая кульминация всего произведения [см. об этом 22-А].

художественной трактовки. Это выразилось в наличии либретто, основанного на канонических литургических текстах, которые своими корнями уходят в древнеиудейские молитвы; в символической роли солирующих вокальных голосов (образы Януша Корчака, скорбящей матери, детских душ; декламация молитвы Всевышнему); в наличии музыкальных тем-символов (лейттема еврейского народа, тема вечного света, темы Судного Дня, славления Всевышнего, сонорный комплекс «голоса детей»).

Остановим внимание на персонификации партий солистов-вокалистов.

Соло тенора в большей мере связано с образом Януша Корчака; вербальный текст, поручаемый ему, определяет поворотные моменты происходящих событий. Так, в № 1 (1-й раздел) именно в партии тенора звучат ключевые фразы текста. Одна из них, «*Et lux perpetua luceat eis*» («и свет непрестанный пусть им сияет») (ц. 5), в своем инструментальном варианте неоднократно появляется в этой части реквиема. Первоначально фразу интонируют солирующие гобой и труба (ц. 4), но истинный смысл станет понятен благодаря вербальному тексту в партии солирующего тенора. Музыкальная тема *вечного света* диатонична, соткана из секунд, представляет кружево восьмых в нисходящем движении с задержанием на каждом звуке гаммы g-moll (от V ко II ступени). Начальная же интонация этой темы (нисходящая секунда) объединяет многие музыкальные темы реквиема (пример 2.41).

Вторая ключевая фраза в партии солирующего тенора, «*Te decet hymnus, Deus, in Sion*» («Тебе, Боже, поется гимн в Сионе») (ц. 7), выявляет смысл еще одной многократно повторяющейся в произведении темы, которую мы обозначим как *лейттема еврейского народа*.

Тенор исполняет также третью молитву реквиема, «*Rex Gloria*» (№ 9), которая схожа с экзальтированным напевом кантора в синагоге. В диалог с тенором вступает женская группа хора, олицетворяющая голоса погибших детей.

И, наконец, ключевую роль солирующий тенор сыграет в № 11 «*Libera me*». Здесь он декламирует короткие фразы: «*Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda*» («Избавь меня, Господи, от вечной смерти в тот ужасный день»), где каждому слогу соответствуют секундковые попевки-стоны (ц. 104). В этой части в партии органа возвращается лейттема еврейского народа. Вслед за басом ее исполнит солирующий тенор, напоминая нам о трагедии еврейских детей: «*Tremens factus sum ego, et timeo*» («Я охвачен трепетом и страхом, пока не пришел день расплаты и ярости»). Однако изменяются тон вокальной партии и комментирующий фон оркестра: у высоких струнных и колокольчиков на *p* повторяются глissандирующие мотивы в диапазоне кварты, образуя тонкое сонорное поле, словно звучат переплетающиеся голоса детей (ц. 111).

Солирующий тенор заканчивает реквием: напряженная речитация в высоком регистре (ля второй октавы) в активной ритмической пульсации

2.41

С. Беринский. Реквием «Памяти Януша Корчака». № 1 «Requiem aeternam» («Introitus») [2-Н, с. 12]

Sostenuto

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

Fg. 2 *mf* *f*

Timp. *mf*

Tub. B.

T. *mf*

B. *f*

Org. *tr* *+32'*

Bombardon 32' Pousane 16'

Sostenuto

Vln. 1 *ff*

Vln. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

lux - per pe - tu - a lu - ce - at - e - is, et lux per

на *ff* текста «*Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda*» воспринимается как истушленный крик (ц. 121). Именно в этот момент в октавной дублировке (охватывающей четыре октавы) в партии органа и струнных, как натянутый нерв, звучит лейттема еврейского народа (пример 2.42).

Особую роль в реквиеме играет басовая партия. Соло баса в большей мере уводит нас в комментирующий текст или литургическую молитву; ему чаще поручаются речитативные фразы или декламация текста. Так, в № 1 (1-й раздел) певец декламирует текст молитвы: «*Exaudi orationem meam, Ad te omnis caro*

2.42

С. Беринский. Реквием «Памяти Януша Корчака».
№ 11 «Liberate me» [2-Н, с. 186]

Lamentoso

Трп. *f*

Трп. *f*

Тбн.

Тимп. Жесткими палочками *gliss.* *sf* *p* *f* *p* *f* *p*

Сум. *f*

В. Д.

Там-но

Т. *ff* *3* *3* *3*

Li-be-ra me, Do-mi-ne de mo-rte ac-ter-na in die il-la tre-men-dae

Org.

Lamentoso

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

veniet» («Услышь мою молитву: к Тебе придет всякая плоть») (ц. 7), а в № 2 «Tuba mirum» договаривает важную фразу: «*Teste David cum Sibylla*» («Так свидетельствуют Давид с Сивиллой») (ц. 15).

Ключевой становится партия солирующего баса в № 7 «Hostias». Это молитва об усопших; псалмодирование баса вызывает ассоциации с чтением дьяконом литургических текстов в православном храме.

Наряду с соло баса унисонное звучание, настраивающее на аскетический лад, используется и в басовой партии хора. После оркестрового вступления,

в котором колокольному набату отвечают плотные аккордовые ряды струнных и мерные удары литавр, без суеты, как нечто предрешенное свыше, в партии басов звучит выразительная диатоническая тема, включающая нисходящую секунду и восходящую кварту: «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» («Вечный покой даруй им, Господи»). Встречаем и иную трактовку басовой партии хора: в среднем разделе № 8 «*Sanctus*» басам, которые дублируются низкими струнными и тромбонам, поручают празднично-ликующую тему славления Бога Саваофа: «*Pleni sunt caeli et terra gloria tua*» («Полны небо и земля Твоей славой») (с. 80).

Соло женских голосов появляется в тех номерах реквиема, где звучит голос матерей, потерявших своих детей. Это, прежде всего, сольные номера (№ 3 «*Recordare*» и № 5 «*Lacrimosa*»).

Нежностью и тихим светом проникнут № 3. Трепет души вызывает молитва женщины: «*Recordare, Jesu pie, Quod sum causa tuae viae, Ne me perdas illa die*» («Вспомни, возлюбленный Иисусе, что из-за меня Ты пришел в сей мир: да не будет этот тяжкий труд напрасным») (с. 29). Мелодия широкого дыхания с выразительными интонациями и преобладанием поступенного движения вызывает яркие ассоциации с романтической музыкой:

2.43 С. Беринский. Реквием «Памяти Януша Корчака». № 3 «*Recordare*» [2-Н, с. 70]

Adagio

The musical score is for the 'Recordare' movement, marked 'Adagio'. It features a string quartet (Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello) and a solo voice (S. Solo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The string parts are marked with dynamics such as *mf secco* and *mf*, and include accents and slurs. The solo voice part is marked *mf espr.* and has the lyrics 'Ac-cor - da - re Je-su'.

В канву ариозного пения включается экспрессивная тема с триольным ритмическим рисунком в партии скрипки соло, составляя с голосом лирический дуэт: «*Quaerens me sedisti lassus, Redemisti crucem passus*» («В поисках меня Ты утомился; Ты искупил меня страданиями на кресте») (ц. 30). Трепетная мелодия солирующего гобоя в дуэте со скрипкой подготавливает заключительную строку текста: «*Juste judex ultionis, Donum fac remissionis Ante diem rationis*» («О, справедливый Судья мщения, сотвори дар прощения перед лицом Судного дня»); к ней подключается новая музыкальная тема, в результате чего образуется многослойная полифоническая фактура. Это *тема суда*, которую интонируют низкие струнные под глухие удары литавр; она интонационно близка партии сопрано. Тема обретает ощущение твердости и неприступности благодаря изложению крупными длительностями и четкой ритмической организации. Как глас Бога вступает орган. Комментарием к тексту становится оркестровый эпизод (ц. 33): струнные смычковые в канонической имитации озвучивают *тему суда*, чуть позже ее исполнит гобой. Трепетную вибрацию в музыку вносит соло виолончели.

Самый развернутый драматический номер реквиема — «*Lacrimosa*». В этой части С. Беринский выражает эмоции матери, оплакивающей сожженных в печах лагеря смерти детей. Сакральный текст произносится в адрес усопшего человека, которому желают покоя в ином мире, где нет места насилию и трагедии. Но эту фразу в контексте темы Холокоста можно трактовать и иначе: «*Huic ergo parce, Deus, Pie Jesu Domine*» («Так пощади его, Боже, милостивый Господи Иисусе») (ц. 46). Кого должен пощадить Иисус? Вокальная партия покидает статическое поле, внутрислоговые распевы вербального текста восьмьюми длительностями и устремление меццо-сопрано в высокий регистр создают напряжение. «Оживают» струнные инструменты, словно воскрешая страшные страницы истории Второй мировой войны — смерть детей Дома сирот Я. Корчака. Сонорный комплекс высоких струнных воссоздает едва различимый шум детских голосов (ц. 50), который С. Беринский «перенесет» в № 11 (ц. 111, 117). Он становится фоном для экспрессивного плача меццо-сопрано: «*Lacrimosa dies illa*» («О, тот день слез...»).

Постепенно сонорное облако переходит в хорал низких струнных; звучит голос матери: «*Requiem aeternam dona eis*». На этой фразе можно было бы закончить данный номер реквиема, но эмоции велики, человеческий разум не может поверить в безумие.

Середина «*Lacrimosa*» — охватывающий широкое регистровое пространство оркестровый эпизод, диалог струнных и органа, матери и Всевышнего. Их темы очень близки, первоначально их диалог подобен неспешной беседе. Но мерный тон постепенно «заостряется». Тема скрипки (голос матери) становится все более экспрессивной, ее подхватывают все струнные; ускоряется темп, появляется сонорное облако высоких струнных — тема детских голосов, усиливающая эмоции матери. На тремоло ударных врывается реприза, в которой вербальный текст отсутствует, а партия меццо-сопрано представ-

лена блуждающим глиссандо, начинающимся с кульминации (ц. 60). Вдалеке слышен бой колоколов (ц. 62), который заставляет сознание вернуться («*Requiem aeternam dona eis*» /ц. 64/), и широкий вокализ на слове «*Amen*», погружающий в низкий регистр, откуда и начиналось повествование. Истает в тишине звон колоколов над Варшавой.

Соло меццо-сопрано — голос матери — последний раз прозвучит в № 11 «*Libera me*». Именно ему композитор отдает декламацию канонического текста «*Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis*» («Вечный покой даруй им, Господи, и свет непрестанный пусть им сияет») (ц. 117). Речитативные фразы разделены паузами, каждая последующая произносится более напряженно, тесситурно изменяясь. Выразительна оркестровая партия: на фоне коротких фруллато труб и удаленных ударов том-тома у валторн трепетно звучит тема вечного света (*lamentoso*), сонорное облако высоких струнных «возвращает» голоса детей. Логическим продолжением монолога матери становится крик иступленной души Януша Корчака.

В Реквиеме С. Беринского ярко воплощается движение от образов трагичных — через колоссальное усилие человеческой воли в обретении божественной помощи — к Апокалипсису. На пути к нему — три молитвы (№ 4, 7, 9), которые остались не услышанными Всевышним. В пространство Вселенной направлен экспрессивный крик тенора (образ Корчака), звучащий на последних секундах произведения.

Созданные за период 1943—2021 гг. произведения стали художественной рефлексией событий Холокоста, последствия которого и через многие десятилетия остаются незаживаемой раной не только еврейского народа. Но музыка композиторов СССР — государства, чьи граждане составили почти половину уничтоженных евреев, — отказала Вселенскому Злу в его художественном проявлении и повернулась в сторону эмпатии к жертвам Холокоста, обратилась к душе человека, способного через эмоциональное восприятие сохранить память о конкретных личностях и событиях.

На общехудожественном уровне тема Холокоста раскрылась через художественные образы, которые представляют собой сложные феномены, выступающие основной категорией понимания произведений. В анализируемых опусах типизированными художественными образами, решенными в оригинальном авторском ключе, стали: места убийств; образы мучеников; образ потерявшей своих детей матери; образ Всевышнего, к которому устремлены взоры; приобретший посттравматический синдром образ выжившего свидетеля, современника, хранителя памяти.

Глава 3

ЗНАКИ АШКЕНАЗСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ: МУЗЫКАЛЬНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ



- 3.1. Элементы синагогального пения
(Э. Тырманд, М. Вайнберг, Г. Вагнер, Д. Клебанов,
Р. Боярская, Д. Кривицкий, С. Беринский,
М. Броннер, М. Глуз)
- 3.2. Идишская песня (М. Гнесин, М. Броннер)
- 3.3. Клезмерская музыка
(Д. Шостакович, С. Беринский, М. Вайнберг)
- 3.4. Контакты культурных традиций (И. Шварц)

В мае 2010 г., в дни празднования 75-летия победы над нацизмом, профессор Ольга Городецкая высказала точку зрения по поводу этой даты, очертив ее краткой фразой: «Провозглашенная цель нацизма достигнута». Историк восприняла ее как день памяти об убиенной нации:

«По итогам этой войны в “семье восточноевропейских народов” не считались одного народа. Навсегда и безвозвратно» [56].

Речь идет о евреях, которые жили в местечках и небольших городах западных районов Российской империи, в Восточной Германии и Румынии (исследователь еврейской культуры Изалий Земцовский ввел в научный контекст емкий термин, точно отразивший мир еврейского местечка – «идишкайт», дословно переводимый как «еврейскость» (еврейская ментальность, еврейский образ жизни, еврейский дух) [см. 77].

«Два главных участника войны, – продолжает О. Городецкая, – Германия и Россия совместно, хоть и в разных пропорциях, осуществили программу Гитлера и совместно победили надоевших ашкеназов. И вот теперь, спустя десятилетия, Германия склоняет голову и пытается воскресить невоскрешаемое. А Россия празднует победу» [56].

С этой точкой зрения не согласились практикующие музыканты современности – Евгения Хаздан (Санкт-Петербург), Белла Либерман (Кельн), Дмитрий /Зисл/ Слепович (Нью-Йорк). Каждый из них – активный пропагандист еврейской культуры. Из переписки с Е. Хаздан:

«Я занимаюсь сегодняшней культурой – и знаю, что речь идет о живой традиции. И о живом идише. У меня есть примеры новой музыки (и клезмерской, и песен – на том же идише) [e-mail от 15.05.2020].

Д. Слепович в статье «Неоклезмерское движение в свете еврейского культурного ренессанса» [190] указывает на факт исчезновения в период Холокоста идишской культуры как живого, активно развивающегося феномена. Вместе с тем он отмечает, что традиция сохранилась в тех странах, куда на протяжении послевоенных десятилетий эмигрировали восточные евреи (прежде всего в США, Канаде, Германии, Израиле), существуя в подполье и при советском режиме. Подтверждением этих комментариев становятся и произведения композиторов восточноевропейского региона, воплотившие тему Холокоста. Во многих из них музыкально-тематический материал и методы работы с ним, особенности оркестровки ведут к синагогальной или традиционной ашкеназской музыке.

Выявление идиом еврейской музыки [см. 69] позволило выделить данные произведения из огромного корпуса музыки о Второй мировой войне (для СССР – Великой Отечественной). Для решения поставленной задачи науч-

ной платформой стали исследования И. Земцовского, Н. Степанской, Е. Хаздан, Д. Слеповича, В. Лензона, посвященные характерным признакам музыкальной традиции евреев-ашкеназов [см.: 75, 76, 192, 200, 201, 202, 206, 230, 231, 234], сакральной музыке евреев в ее жанровых проявлениях [см.: 199, 204, 273], клезмерскому искусству восточноевропейских евреев [см.: 121, 187 – 191], музыкальной культуре хасидов [см. 203, 233], типологическим чертам народной идишской песни [см.: 22, 228].

Композиторы России, Украины, Беларуси, создавшие опусы памяти жертв Холокоста, по-разному «афишировали» свое отношение к еврейской литургической или традиционной музыке. Так, М. Гнесин в письме М. Фишеру от 1945 г. сообщал:

«Многие из моих работ связаны с сознательным поиском еврейского стиля в музыке. <...> ...Еврейские музыкальные элементы внесли свой вклад в мой музыкальный вкус и воображение, так что даже когда я сознательно не пытаюсь писать в еврейском стиле, они начинают появляться в моих композициях. Я думаю, что они очень заметны, например, в моем недавнем трио, соч. 63 (“Памяти наших погибших детей”) и в моем только что законченном фортепианном квартете, соч. 64 (“Соната-фантазия”). Погружение в еврейскую народную музыку помогло мне лучше понять язык народного творчества» [53, с. 207].

Неоднократно свою связь с еврейством подчеркивала в интервью Э. Тырманд, гордо называя себя еврейским композитором. С. Беринский, рассказывая о еврействе в его музыке, отмечал:

«Интересно было бы выяснить, как выразился еврейский дух на уровне универсального, а не этнолокального в музыке. Мне как композитору менее интересны опыты, характер которых приближен к бытовому музицированию» [24, с. 37].

Из беседы автора исследования с московским композитором М. Броннером запомнилась следующая фраза:

«Традиционная еврейская музыка (страшное признание!) мне не очень нравится. Это музыка “еврейская” (речь идет о собственном композиторском творчестве. – И. Д.), потому что я еврей. Я вслушиваюсь в свою кровь, а не в фольклорные образцы».

Мысль М. Броннера о своих этнических корнях оказалась близкой И. Левину и М. Глузу. Возможно, речь идет о том феномене, который И. Земцовский определяет как этнослух, систему звуковых приоритетов, музыкальных «генов», заложенных в человеке его культурной средой с момента рождения и закладываемых далее. Одним из факторов формирования этнослуха, как отмечает музыковед, является

«естественная, произвольная, и специальная тренированность слуха... звуковой и языковой средой» [75].

Не все анализируемые сочинения включают знаки ашкеназской традиции. В западной музыке о Холокосте это стало скорее исключением из правил. Для выражения трагедии, зла, насилия и физического ощущения боли композиторами нередко использовались серийная техника, сонористические приемы, средства электронной музыки. Среди анализируемых опусов в таком аспекте решены произведения Г. Фрида, Д. Кривицкого, Б. Тобиса, О. Подгайской. В данной главе остановимся на опусах, в тематизме которых проявляются традиции еврейской музыки как идентификации ашкеназской культуры.

3.1. ЭЛЕМЕНТЫ СИНАГОГАЛЬНОГО ПЕНИЯ

(Э. Тырманд, М. Вайнберг, Г. Вагнер, Д. Клебанов, Р. Боярская, Д. Кривицкий, С. Беринский, М. Броннер, М. Глуз)

В предвоенной Восточной Европе стержнем культуры еврейского народа, выполняющим охранительную функцию, являлось звучащее во время литургии синагогальное пение. В нем различают до семи типов интонирования: от шепота до развернутых виртуозных импровизационных композиций; среди разновидностей синагогального пения — кантиляция, речитатив, молитва, паралитургические жанры. К началу 1930-х гг. в библиотеке еврейского колледжа в Цинциннати (США) насчитывалось более 7 тыс. образцов разных типов синагогального пения из архивов Авраама Идельсона и Натана Бирнбаума. Их количество за последние годы увеличивается, но большинство хранятся в аудиозаписях. Это образцы исполнения кантиляции, молитв, благословения, пиютов (Приложение 1.23) для разных служб и общин.

Для чтения многих благословений использовался синагогальный речитатив, нередко отличающийся напряженной экстаичной эмоциональностью. О такого типа эмоции интонирования писали И. Земцовский («музыкальный идишизм — процесс создания своеобразного композиторского языка, в котором нефиксируемое занимает не меньшее место, чем фиксируемое» [77]), С. Беринский (еврейское в композиторском творчестве — это «характер экспрессии» [24, с. 39]). Его неповторимый колорит обусловлен интонированием и ритмической организацией, на которую оказывает воздействие развитие стихосложения богослужебных текстов. Исследовательница Ю. Фридиши, анализируя способы интонирования религиозных текстов в современной ортодоксальной синагоге, отмечает, что «текущий ритм чтения, пульсация похожих повторяющихся фраз сходной длины пробуждают ощущение бесконечности» [270, с. 145].

В литургической практике ортодоксальных иудеев-ашкеназов звучали разные молитвы (тфила, тхина, тхила, слиха, рина, кина). В Иерусалимском храме молитвенные мелодии пели левиты, с XVI в. в европейских крупных синагогах появляется фигура кантора (на иврите — хазана) (Приложение 1.33). Его пение привнесло в службу особую экспрессию в интонировании сакральных текстов. О такого типа эмоции интонирования писала Нина Самуиловна Степанская:

«... в еврейской музыке, и прежде всего в традиции ашкеназов, во всех пластах особенно зримо очерчена экстатическая интонация, приобретающая значение топоса» [206, с. 32-33].

Молитвы в богослужебном цикле иудеев канонизированы, их тексты и мелодии записаны в специальном сборнике, сидуре (Приложение 1.27). Плачевые интонации, которыми пронизан и вербальный язык еврейского народа, особенно идиш, выступили знаковыми в молитвах по усопшим, таких как Изкóр (Приложение 1.14) и Кáдиш (Приложение 1.16), имеющий несколько разновидностей, в частности Кадиш ha-Гадоль и Кадиш Ятом (Кадиш сироты). Важное место в этих видах Кадиша занимают тема утешения, а также акцентирование таких понятий, как «жизнь» и «мир», ведущих к идее вечной жизни. Они отдаляют мысли человека о смерти. Траурный Кадиш фигурирует в произведениях, раскрывающих тему Холокоста. Он выступает в качестве жанровой характеристики (кадиш-реквием «Бабий Яр» Е. Станковича, «Кадиш по уходящему веку» М. Броннера), указывает на обобщенный тип программности (Симфония № 21 /«Кадиш»/ М. Вайнберга), упоминается в описании конкретного звукового материала (например, вокализ сопрано в Симфонии № 1 Д. Клебанова).

Для доказательной базы использования в композиторской практике элементов ашкеназской музыкальной традиции необходимо понимать особенности их звуковысотной организации. Базовым для еврейской музыки ашкеназов выступает синагогальное пение. Искусство кантора оттачивается в ежедневной практической деятельности и сводится к искусному владению импровизацией. На основе модуса («певческого нусаха») сформировались формульные мелодические напевы, которые исследователи обнаружили при анализе образцов синагогального пения ашкеназской традиции. Характер молитвы определяет ее литургический модус (Приложение 4.1). Модальная организация характерна и для отдельных разделов анализируемых в данной главе сочинений.

На основе нусаха формируется любая импровизация кантора, обусловленная содержанием исполняемого песнопения. В импровизациях кантора на формульный напев нередко прослеживается связь с ариями из европейских опер в стиле *bel canto*, с народными песнями соседних наций. Так «интонирование молитвенных текстов приводит к формированию нового типа вокализации, соединившей восточную интенцию с западноевропейской аристократичностью» [202, с. 53]. Нередко импровизации канторов, благодаря модусам и мелизматике, обладали колоритной средиземноморской окраской. В больших хоральных синагогах к кантору присоединялся мужской хор, оттенявший его пение более аскетичным звучанием.

В XVII – XVIII вв. синагогальное пение влилось в профессиональное композиторское творчество и стало известно более широкой аудитории. Композиторы-евреи, воспитывавшиеся в еврейской среде, нередко гармонизи-

зовали формульный напев в традициях европейской музыки, создавали канторские фантазии для тенора и мужского хора а саррелла. Такая яркая среда была характерна для предвоенной Восточной Европы 1920–30-х гг. На этой музыке формировался и этнослух (Приложение 1.36) ряда композиторов Беларуси, Украины, России, обратившихся к теме Холокоста. Нередко родственники композиторов были канторами (например, дед И. Шварца). В интервью авторы музыки делились своими воспоминаниями о детстве, проведенном в ашкеназской культурной среде 1930-х гг., о посещении синагоги и участии в исполнении молитв. Так, пение хазанов (Приложение 1.30) в Варшавских синагогах вспоминала Э. Тырманд:

«В Варшаве было много синагог. Были, например, где очень дорого стоил вход. <...> Это большая синагога на Тлумацкой. Там во время службы пел великолепный хор, который приходили слушать и поляки. Еще одна хорошая синагога была на Твардой. Возле нее недалеко жила семья моего отца, они [члены семьи] посещали ее. В этой синагоге иногда играла и я. Кроме синагог были божницы, молитвенные дома. Там служба стоила дешевле. Я помню, что туда ходили и мои родители, и мы, дети» [цит. по: 18-А].

С гордостью Э. Тырманд произносила имя кантора М. Кусевицкого: «Однажды в Польше он пел в синагоге на Тлумацкой, и меня посадили за рояль, чтобы я ему аккомпанировала» [Там же].

Концертные фантазии канторов повлияли на композицию произведения Э. Тырманд, «Элегическую импровизацию» для скрипки и фортепиано (1989) (Приложение 3.6.8) [30-Н]¹, приближающуюся к концентрической форме с обрамлением (Пролог – Эпилог). Контрастные разделы сменяют друг друга, волнами выстраивая драматические кульминации. Один из них, заключительный, Э. Тырманд решает в традициях синагогальной музыки. Он открывается тихим хоралом рояля, напоминающим аскетическое звучание мужского хора а саррелла в синагоге (Приложение 1.28). В диалог с роялем вступает солирующая скрипка; ремарка для ее партии *tenero* (чувствительно) косвенно указывает на тембр лирического тенора, на голос кантора (тенора):

3.1 Э. Тырманд. «Элегическая импровизация» [30-Н, с. 16]

The image shows a musical score for Violin and Piano. The score is in 3/4 time and consists of four measures. The piano part begins with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked 'pp'. The violin part is mostly silent, with some notes in the first and fourth measures.

¹ Э. Тырманд. «Элегическая импровизация» (раскрытие темы на экзистенциальном уровне: Глава 4.3).

The image displays three systems of musical notation for Violin (Vln.) and Piano (Pno.).
System 1: Vln. part starts with a 'tenezzo' marking and a piano 'p' dynamic. The Pno. part also has a piano 'p' dynamic. The time signature is 4/4.
System 2: Vln. part features a forte 'f' dynamic and a triplet of eighth notes. The Pno. part also has a forte 'f' dynamic and a triplet of eighth notes. The time signature is 4/4.
System 3: Vln. part has a piano 'pp' dynamic and a triplet of eighth notes. The Pno. part also has a piano 'pp' dynamic and a triplet of eighth notes. The time signature is 4/4.

Выразительная мелодия скрипки подчиняется ритмике слога и несет в себе отзвуки речевых интонаций. В ее звуковысотном оформлении очевиден модус Маген Авот (Приложение 4.1.2, пример). Изначально сдержанный тон повествования путем расширения регистра звучания и ритмического дробления наполняется экстатической эмоциональностью. Повышенная экспрессивность достигается включением в диалог рояля, ушедшего от хорального аккомпанемента. Полифоническая ткань фортепианной фактуры создает комментирующий текст: сдерживающая эмоциональный накал импровизаций скрипки суровая диатоническая тема в низком регистре, звукопись перезвона малых колоколов в остинатных построениях во второй октаве. Две заключительные фразы уравнивают эмоции, приводя слушателя к эпилогу.

Существенную роль молитвы и песнопения ашкеназской культуры играют в музыке М. Вайнберга, раскрывающей тему Холокоста. Одним из первых опусов в этом ряду стали «Еврейские песни» *op. 13* (1943) М. Вайнберга на стихи (на идиш) И. Переца (Приложение 3.5.1) [10-Н]. Они носят автобиографический характер, как память о предвоенной Варшаве, где прошло детство, и родных, узниках гетто, судьба которых на момент написания была неизвестна. Пять начальных песен представляют детство еврейского ребенка: после энергично-танцевального нигуна (Приложение 1.21), в котором текст

традиционно исполняется на слог «ля», следуют четыре беззаботные по характеру песни: «Булочка», «Колыбельная», «Охотник», «На зеленой горочке». М. Вайнбергу был близок идиш, на котором он говорил. В «Еврейских песнях» композитор значительное место отвел работе с литературным текстом; он обусловил ритмическую организацию и фразировку вокальной партии, отличающейся простотой и непритязательностью (чаще мелодия движется по звукам гаммы либо аккордов, фразы широкого дыхания чередуются с речитативами). В мелодиях «Еврейских песен» очевидны связи с моделями синагогальных песнопений, которые в детстве М. Вайнберг слышал каждую субботу. Исследователь Е. Хаздан подчеркивает роль модуса Адоной Молох (Приложение 4.1.3, пример), в котором пелись праздничные молитвы с опорными квинтовыми и квартовыми интонациями [см. 227]. Это проявляется, например, во Вступлении к циклу:

3.2 М. Вайнберг. «Еврейские песни» ор. 13. № 1 Вступление [10-Н, с. 1]

Ярким контрастом в цикл входит шестая песня, где смерть воплощается через сиротство. На идише (подстрочный перевод) она называется «Письмо сироты», а в переводе Н. П. Кончаловской — «Горе» [см. Там же]:

Письмо сироты
(подстрочный перевод Е. Хаздан)

Маме пишет ее единственное дитя,
Поднимись, любимый ветер!
И неси его ввысь, на тот свет
К маминой обители...
Нечего пить, нечего есть,
И они велят тебя забыть!
Спать на жестком сундуке...
Я могу спать, могу поститься...

Горе
(перевод Н. П. Кончаловской)

Был серый кот, был теплый дом,
С мамой жили мы вдвоем,
Нам было хорошо тогда.
Но с войной пришла беда.
Мамы нету, дома нету,
Хлеба нету, что же это?
Мама больше не вернется,
Спит в могиле, не проснется.

И тяжелейшее бремя вынесу,
 Пусть они только меня не бьют,
 Мама, мама, мама, мама,
 Они хотят от меня слышать только плач,
 А у меня, мама, нет слез,
 Лежу я, мамочка, и дрожу,
 И мне горько, мама, мама!

Пепел, вот что с домом стало.
 Котик бродит одичалый,
 Мама, мама, где ты, мама?!
 Метель метет и ветер воет,
 Нету крыши надо мною,
 Подойду теперь и стану у порога,
 Приютите ради Бога...

От первоначального текста остались только некоторые позиции – смерть мамы, отсутствие еды. Многие смысловые строки были внесены переводчиком, но М. Вайнберг сознательно использует этот поэтический текст. Появлению вокальной партии предшествует развернутое фортепианное вступление, которое позволяет перестроиться в другой эмоциональный тонус, осознать случившуюся трагедию. Суровая мелодия, звучащая в октавной дублировке в низком регистре у рояля, имеет ясный контур: гаммообразное движение с акцентированием квартовой интонации и выразительные нисходящие секундовые ходы. Квартовые интонации подобны отклику общины с текстом «Аминь»:

3.3 М. Вайнберг. «Еврейские песни» ор. 13. № 6 «Горе» [10-Н, с. 15]

The musical score is presented in three systems. The first system is a piano introduction in 4/4 time, marked 'Largo' and 'pp lugubre'. The second system continues the piano introduction, marked 'sf'. The third system shows the vocal line with Hebrew lyrics: 'Der ma-nen shraybt ir eyn - tsik_ kind, khoyp es of du li - ber_vint,'. The piano accompaniment is in 3/4 time.

Е. Хаздан указывает в данной мелодии на природу нейла-кадиша, который исполняется кантором только раз в год на Йом-Кипур, и дает ссылку на синагогальную молитву Юга Германии, которая вошла в собрание А. Идельсона:

3.4 А. З. Идельсон. Т. VIII: Традиционные еврейские песни Юга Германии (№ 32) [35-Н, с. 9]

32

A. do noi mo loch ge us lo vesh, lo vesh a do noi oz his a zor af ti kon

te vel bal ti mot no chon kis a choh me oz me o lom

ossia
o toh no chon kis a choh me oz me o lom o toh no se u ne ho

ros a do noi, no se u ne ho ros ko lom, yi se u ne ho ros doch yom

mi ko los ma vim ra bim a di rim mish be re yom a dir ba mo rom a do noi

e do se choh neemnu meod le veschoh no a woh ko desh, a do noi le o rech yo mim.

На застывший в низком регистре рояля звук нанизывается вокальная партия, в которой статически-экзальтированные фразы передают состояние страха и отчаяния.

Тема «Холокост и дети» нашла выражение в последующих сочинениях композитора: двух вокальных симфониях — № 6 и № 8, в кантате «Дневник любви», посвященной детям Освенцима. Одна из частей *Симфонии № 6* (1963) М. Вайнберга (Приложение 3.3.3) [13-Н] повествует о детях, погибших в Бабьем Яре. Композитор включает автоцитату, пятую песню из «Еврейских песен» op. 17 (1944) на стихи С. Галкина. Он обратился к стихотворению «Tife griber, royte leum» («Глубокие ямы, красная глина»), напечатанному в 1944 г. в газете «Эйникайт» [271]. С. Галкин писал о зверствах убийц, которые

«закалывали маленьких детей, вешали стариков, не щадили никого».

Красная глина, впитавшая кровь жертв, стала символом разрушения замысла Всевышнего, некогда сотворившего Адама [см.: 227, с. 152].

Е. Хаздан указывает на мелодическую основу этой песни — интонации Кадиша сироты (Кадиш ятом), отличающиеся простотой воспроизведения и не рассчитанные на экзальтированный художественный эффект; они близки речитативу. В Шестой симфонии эта музыкальная тема поручается детскому хору, который поет на русском языке. «Перевод текста Веры

Потаповой-Длигач, — как указывает Е. Хаздан, — вновь не соответствует оригиналу... В русском тексте звучит рассказ только о смерти детей:

«Кровь мою смешали с пылью. / Детский плач во мгле ночей — /
Пир фашистских палачей! <...> Нет числа погибшим детям. / Тяжко
было умереть им. / Не от глины красен ров, / Этот ров — их дом и кров».

В исполнении детского хора в симфонии тема воспринимается как колыбельная, в которую вплетаются скорбные интонации еврейских песен (Л. Никитина) [см.: 150, с. 112], как переплетение интонаций колыбельной и плача (М. Бялик) [см.: 34, с. 76].

Синагогальное пение воскрешает и начальный раздел *Симфонии № 21* («Кадиш») (1991) М. Вайнберга (Приложение 3.3.7) [12-Н]¹, созданной в поздний период творчества композитора. Монологом-молитвой, своеобразной каденцией солиста, нехарактерной для начала симфонии, называет эту музыку Л. Никитина [см. 149]. На наш взгляд, бесконечная мелодия скрипки, разворачивающаяся вне пульсации метра, сродни эмоционально-выразительному пению кантора во время исполнения Кадиша. Неслучайно этот тип молитвы композитор обозначил на титульном листе партитуры. Интонации молитв, знакомые М. Вайнбергу с детства, вплетаются в авторский мелос органично, как это будет происходить в симфонии с многочисленными клезмерскими темами. Голос солирующей скрипки не одинок, он разворачивается на фоне хоральной фактуры оркестра, сравнимого с аскетичным мужским хором *a cappella* (см. пример 2.24). Продолжительный монолог скрипки приводит к маршевым мелодиям, пронизывающим разные оркестровые группы, звучащим в плотном *tutti*. Постепенно фактура становится более прозрачной, в партии деревянных духовых инструментов звучит музыка, воскрешающая клезмерскую традицию, молитвенный тон начального монолога скрипки исчезает.

Варшавское предвоенное детство и юность, прошедшие в еврейской среде, сформировали этнослух и Г. Вагнера. Он позволил композитору и в Беларуси оставаться в лоне заложенных на генном уровне традиций. Свидетельством тому являются обработки молитв, вошедшие в сборник «Канторские молитвы и песни» (издан через 9 лет после смерти композитора) [21-Н] и исполнявшиеся при жизни автора в условиях подпольных фестивалей в Москве, Минске Анатолием Наливаевым и им самим. Обработки молитв были выполнены Г. Вагнером с глубоким знанием культурных традиций еврейской литургической музыки [см. 3-А].

Многими годами ранее Г. Вагнер написал *вокально-симфоническую поэму* «Вечно живые» (1959), посвятив ее жертвам Великой Отечественной войны (Приложение 3.4.1) [9-Н]. В беседе с Н. Степанской, в 1960-е гг. — талантливой девочкой, подающей надежды в композиции, автор указал на посвяще-

¹ М. Вайнберг. Симфония № 21 («Кадиш») (раскрытие темы Холокоста на общехудожественном уровне: Глава 2.1.4; на музыкальном уровне: Глава 3.3).

ние погибшим евреям. Закодированный слой музыкально-тематического материала указывает на это. Так, во второй теме вступления ее трагический характер обреченности подчеркивает ниспадающая малосекундовая интонация и избранный модус Маген Авот (Приложение 4.1.2, пример); ее исполняет женский хор:

3.5 Г. Вагнер. Симфоническая поэма «Вечно живые». Вступление, 2-я тема [9-Н, с. 5]

Andante lamentoso

The image shows a musical score for the second theme of the introduction of Wagner's 'Die Walküre'. It consists of three systems of music. Each system has two staves: a vocal staff (Soprano, S.) and a piano accompaniment staff (Alto, A.). The tempo is marked 'Andante lamentoso'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Dynamics include *p*, *mp*, and *ff*. The score shows the vocal line and the piano accompaniment, with various articulations and dynamics.

Интонационное зерно темы обнаруживается в побочной партии — цитате белорусской рекрутской песни «Павей, ветрык», которой в произведении уделяется значительное внимание. В экспозиции данная тема близка неторопливо разворачивающейся песне солдатки, ожидающей своего возлюбленного. В этом разделе происходит ее показ и интенсивное развитие: от сурового звучания мелодии в низком регистре бас-кларнета в сопровождении пиццикато низких струнных (ц. 15), через открытие более высокого регистра струнных (ц. 16) и женского хора с комментирующей темой вступления у гобоя (ц. 17), к кульминационному проведению на *ff* в смешанном тембре струнных, высокого дерева и женского хора с резким срывом вниз, подобным разбитому стеклу. Надломленно, с болью, на *pp* ее «договаривает» бас-кларнет. Тема побочной партии возвращается в хоральном звучании струнных в «эпизоде-реквиеме» разработки, парит над просторами мемориала в партии валторны на фоне фигураций флейт и арпеджио арфы в репризе, растворяется в звуках трезвучия C-dur в коде.

Уделим внимание связующим построениям поэмы «Вечно живые», своего рода инструментальным монологам, всегда звучащим в мерном темпе в тембре фагота или кларнета. В них завуалированы элементы синагогальной молитвы, как, например, в связующем построении экспозиции (ц. 14).

Одноголосная тема в унисонной дублировке басового кларнета и фагота звучит в глубоком низком, не характерном для синагогального пения регистре, но она отмечена интонационной выразительностью каждой фразы, свободным раскованным ритмом, активной артикуляцией, благодаря которой происходит смещение эмоциональных акцентов. В группетто, ведущем к речитативу, очерчен модус Адонай Молох (звук *b* как I ступень) (Приложение 4.1.3, пример):

3.6

Г. Вагнер. Симфоническая поэма «Вечно живые». Экспозиция, связующее построение [9-Н, с. 26]

Lento



Еще один фрагмент партитуры отсылает к синагогальному пению — это тема у солирующих альтов, открывающая разработку и звучащая в преддверии гротескно-марионеточного марша нацистов. Мерцающая III ступень (*c – ces*) в монологе солирующего альта решен в модусе Маген Авот (Приложение 4.1.2, пример). Осознавая экспрессивное интонационное наполнение мелодии с размашистыми шагами на широкие интервалы и их заполнением секундовыми мотивами, композитор выставляет ремарку *non vibrato*:

3.7

Г. Вагнер. Симфоническая поэма «Вечно живые». Разработка, вступительный раздел [9-Н, с. 36]

Adagio



Два кратких фрагмента поэмы, посвященной жертвам фашизма, косвенно указывают на еврейскую культурную традицию. В другом ключе Г. Вагнер в 1959 г. это выразить не мог: один случай в Белорусской консерватории заставил забыть композитора о своей национальности хотя бы для окружающих. Так вспоминала о нем дочь Г. Вагнера Галина:

«В послевоенные годы в консерватории после одного собрания (в рамках идеологической кампании борьбы с космополитизмом) над ним сгустились тучи: будучи совершенно несведущим в особенностях и прави-

лах высказываний в то время в отношении “шагающих не в ногу”, да еще выходящем из буржуазного запада, его судьба могла стать очень печальной. Ситуацию спасла его теща, моя бабушка — Лидия Ржецкая. Ей удалось убедить кого надо, что высказывание отца — это наивность, глупость и отсутствие надлежащего социалистического воспитания» [цит. по: 13-А].

Элементы синагогального пения органично вошли и в *Симфонию № 1 «Памяти мучеников Бабьего Яра»* (1945) Д. Клебанова (Приложение 3.1.1) [22-Н]. Многие годы спустя он расскажет своим ученикам Марку Карминскому и Илье Польскому о работе над этим опусом, в которой ему помог харьковский композитор и хормейстер Зиновий Заграничный, также вернувшийся из ташкентской эвакуации. Он снабдил Клебанова источниками, среди которых были идишские песни, синагогальные молитвы, акцентировал внимание на еврейских ладах.

В Симфонии № 1 Д. Клебанова¹ нет яркого тематизма, указывающего на традицию еврейской культуры, однако есть ряд музыкальных тем монолического характера с узкообъемным диапазоном звучания, с насыщенными хроматизмами оборотами, характерными для плачевых интонаций иудейских молитв. «Интонационной матрицей» симфонии стала многоэлементная тема вступления I части, в которой размашистой волевой мелодии низких струнных (голос оратора) и маршевым возгласам меди противоречит обрушивающийся в бездну в партии струнного квинтета мотив плача, третий элемент темы вступления:

3.8 Д. Клебанов. Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра». I ч. Вступление, третий элемент [22-Н, с. 7]

Allegro moderato

¹ Д. Клебанов. Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра» (раскрытие темы Холокоста на общехудожественном уровне: Глава 2.1.1; на экзистенциальном уровне: Глава 4.3).

Атрибуты синагогального пения проявляются в вокализе III части симфонии (Траурный марш); разворачиваясь на фоне мерного аккордового аккомпанемента низких струнных, в ритмическом оформлении которого отсутствует сильная доля, он становится последним проведением музыкальной темы Траурного марша. Первоначально вокализ воспринимается как мелодия патриотических песен, однако по мере развития эта мелодия становится все более выразительной благодаря интонационным преобразованиям и модусу Маген Авот с двумя вариантами III ступени (Приложение 4.1.2). Д. Клебанов ломает и привычную структуру песни с развернутым первым предложением и сокращенным по интенсивности событий, но не по времени звучания, вторым предложением:

3.9 Д. Клебанов. Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра». III ч.
Траурный марш, реприза [22-Н, с. 246]

Allegro moderato

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins with a dynamic marking of *mf*. The first staff contains measures 1 through 4, with a vocal line below it marked 'A...'. The second staff starts at measure 5 and continues the melodic line. The third staff starts at measure 10 and concludes the phrase with a final note and 'A...'.

Молитвенная мелодия кадиша попадает в ритмические условия траурного марша. Вокализ отдан женскому голосу, что противоречит ортодоксальной еврейской традиции. Но такие эпизоды – ламентозные вокальные соло сопрано – встречаются в ряде произведений (например, в Симфониях № 8 «Цветы Польши» и № 21 /«Кадиш»/ М. Вайнберга, в реквиеме «Памяти Януша Корчака» С. Беринского, в опере-оратории «Бабий Яр» Д. Кривицкого). Возможно, таким образом композиторы хотели подчеркнуть роль и боль еврейской женщины, матери в трагических событиях Холокоста.

В таком ключе решена и «Колыбельная Бабьему Яру» Р. Боярской на стихи О. Дриза, созданная в Москве в 1959 г. и исполненная Н. Лифшицайте [232] (Приложение 3.5.2) [4-Н]. Свойственную колыбельным статику определяет тянущаяся монотонная мелодия. Но в нее вторгаются вскрикивания матери, которой неизвестна могила ее убитого ребенка:

3.10

Р. Боярская. «Колыбельной Бабьему Яру» [4-Н, с. 62]

Andante, dramatico

lyu. Helft mir, ma - mes, helft mir oys - klo - gn mayn ni - gn!

Helft mir, ma - mes, helft mir dem Ba - bi - Yar far - vi - gn! A -

A -

A -

Эмоционально открытые интонации с «завыванием» характерны для синагогальных молитв хасидов (Приложения 1.32; 1.33):

Повесила б колыбель на отвесе	Помогите, матери, помогите мне
и качала б, качала сыночка моего Янкеле.	Выкричать, выплакать мой напев!..
Но дом исчез в пламени и огне...	Помогите, помогите
Где же мне укачать моего дорогого?	Убаюкать, укачать Бабий Яр...
Люленьки-лю-лю...	Люленьки-лю-лю...

О. Дриз. «Колыбельная Бабьему Яру» [65]

Если проанализированные выше музыкальные произведения были созданы композиторами, чей этнослух формировался в непосредственной среде ашкеназской музыкальной традиции, то последующие авторы восприняли ее скорее на генетическом уровне. Среди них – Д. Кривицкий, С. Беринский, М. Броннер, М. Глуз. Так, Д. Кривицкий включает элементы синагогального пения в отдельные сцены оперы-оратории «Бабий Яр» (1994) (Приложение 3.1.3) [23-Н]¹. Выразительные фразы экспрессивного синагогального речитатива солирующего тенора вплетаются в плотную хоровую фактуру Интродукции в момент скандирования хором фразы «Мы погибли» (т. 21-24) в сцене расстрела:

¹ Д. Кривицкий. «Бабий Яр» (раскрытие темы Холокоста на общехудожественном уровне: Глава 2.1.1).

3.11 Д. Кривицкий. Опера-оратория «Бабий Яр». Интродукция [23-Н, с. 7]

Во второй, «Детской сцене» произведения, в роли интермеццо между двумя куплетами светлой песни о ручье («Лето, осень и зима») звучит вокализ сопрано (т. 71-74). В интонационную канву вплетаются опевание устоя, мотив вопроса, скользящее движение голоса по звукоряду фригийского тетра хорда с выходом на мажорный секстаккорд, ниспадающая по хроматизмам фраза, в которой подчеркивается каждый звук. Весь сложный звуковой абрис мелодии придает дополнительную экспрессию образу матери, теряющей рассудок:

3.12 Д. Кривицкий. Опера-оратория «Бабий Яр». 2-я сцена. «Детская сцена» [23-Н, с. 13]

Элементы синагогального пения включаются и в музыкальную ткань произведений С. Беринского. Т. Левая указывает на универсализацию музыкального языка композитора, которая в большей мере проявляется через «воспринятую им чрезвычайно глубоко и органично традицию синагогального пения:

<...> «экстатичность» интонирования, орнаментирование мелодической линии форшлагами и вариантными опеваниями, лады с увеличенной секундой» [119, с. 250].

Яркие примеры можно найти в более поздних сочинениях композитора, связанных с еврейской культурной традицией, однако в опосредованном виде они имеются в *реквиеме С. Беринского «Памяти Януша Корчака»* (1979)¹ [22-А], написанном в ранний период творчества (Приложение 3.2.3) [2-Н].

В произведении есть несколько молитв, произносимых солирующими тенором и басом. Первая из них включена в № 1 (раздел «Introitus») со словами «*Te decet hymnus, Deus, in Sion*» («Тебе, Боже, поется гимн в Сионе») (ц. 7). Своими корнями она уходит в кантилляции синагогальных распевов, что проявляется в «экстатичности» интонирования — звучит нисходящая целотоновая гамма, каждый звук которой сопровождается хроматическим опеванием, выдержанным в жестком ритме. Далее мощно слышна в терцовой дублировке всего хора молитва: «...*tibi reddetur votum in Jerusalem*» («[Тебе] дают обеты в Иерусалиме») в сопровождении тянущихся аккордов органа, мерных ударов большого барабана (ц. 8):

3.13

С. Беринский. Реквием «Памяти Януша Корчака». № 1 «Introitus» [2-Н, с. 16]

Интерес с позиции введения элементов синагогального речитатива представляет молитва по усопшим, исполняемая солирующим басом (№ 7 «Hostias»). Из глубины низкого грудного регистра (*фа* большой октавы) доносится текст первой строки молитвы: «*Hostias et preces tibi, Domine, Laudis offerimus*» («Жертвы и мольбы Тебе, Господи, с хвалой мы приносим») (ц. 74). В каждой последующей фразе меняется устой и расширяется интервал интонирования псалмодии (вторая фраза — «*Tu suscipe pro animabus illis, Quorum*

¹ С. Беринский. Реквием «Памяти Януша Корчака» (раскрытие темы Холокоста на общехудожественном уровне: Глава 2.2.2; на музыкальном уровне: Глава 3.3).

hodie memoriam facimus» / «Ты поддержи те души, которые мы сегодня поминаем»/ – в диапазоне чистой кварты; третья фраза – «*Fac eas, Domine, De morte transire ad vitam*» / «Позволь им, Господи, перейти от смерти к жизни»/ – в диапазоне уменьшенной квинты). Заключительная фраза – «*Quam olim Abrahae promisisti, Et semini ejus*» («как когда-то Ты обещал Аврааму и потомству его») – звучит как эмоциональный надрыв, не характерный для христианской молитвы, но часто встречающийся в кульминациях синагогальных напевов. Текст мессы как нельзя лучше комментирует ситуацию смерти еврейских детей, потомков Авраама:

3.14

С. Беринский. Реквием «Памяти Януша Корчака». № 7 «Hostias» [2-Н, с. 108]

Andante solo

ad lib.

B. Hos - ti - as et pre - ces ti - bi, Do - mi - ne,

B. qua - rum ho - di - e me - mo - ri - am fa - ci - mus:

espressivo

B. tac e - as, Do - mi - ne, de mor - te

B. tran - si - re ad vi - tam, quam o - lit

B. Ab - ra - hae pro - mi - si - sti et

B. se - - - mi - mi e - jus.

Повышенная экзальтация, свойственная древнееврейскому мелосу, отличает и соло меццо-сопрано в № 5 «Lacrimosa». Весь вербальный текст укладывается в первый раздел номера, открывающегося оркестровым вступлением. Аскетичная тема у контрабасов звучит отрешенно, она соткана из мотивов вздоха и вопроса, излагается крупными длительностями в тихой динамике и не отличается эмоциональной выразительностью. Неторопливое развертывание мысли приводит к «крику» оркестра (ц. 42). Столь же аскетичны начальные фразы солирующего меццо-сопрано («*Lacrimosa dies illa*» / «О, тот день слез»/), словно иссякают физические силы для дальнейшего рассказа, а память не хочет возвращать ужас пережитого (ц. 43). Но

рождающаяся мысль дарит надежду («*Qua resurget ex favilla*» / «...когда восстанет из праха»), и в вокальной партии появляются ариозные фразы с широкими скачками и напряженным движением, которое «тормозит» вязкая полифоническая ткань низких струнных (ц. 44). Выразительная мелодия первых скрипок с подчеркнутым мотивом стоны словно подчеркивает смысл следующей фразы: «*Judicandus homo reus*» («...виновный грешный человек») (ц. 45):

3.15 С. Беринский. Реквием «Памяти Януша Корчака». № 5 «*Lacrimosa*» [2-Н, с. 87]

Largo

La - cri - mo - sa di - es il - la,
qua re - sur - get ex - fa - vi - la, ex - fa - vil - la

Не всегда открытая экзальтация характерна для молитв синагоги; в Кадише эмоции более сдержанные. В таком ключе решает начальную тему «Кадиша по уходящему веку» (1998) для виолончели и фортепиано М. Броннер (Приложение 3.6.10) [8-Н].

«Этим сочинением автор прощается с XX веком — временем, в котором люди любили и ненавидели, радовались и страдали, рождались и умирали» [31].

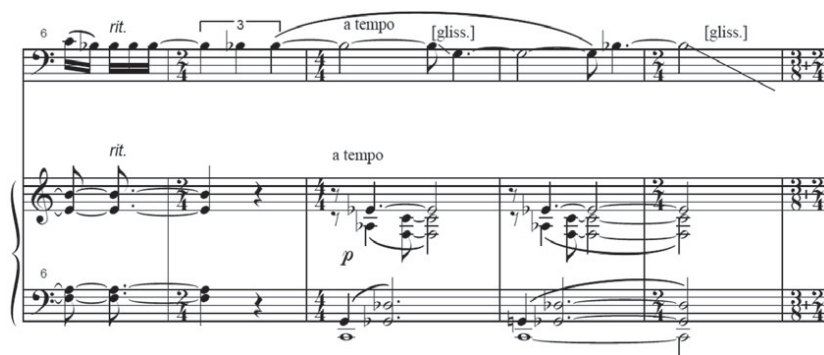
Тема виолончели в интонационно-ритмическом решении близка синагогальному речитативу, который обрывается на выразительной глиссандирующей ниспадающей интонации. Скупое сопровождает чтение Кадиша «миньян» (Приложение 1.20), голоса которого озвучены в строгой хоральной фактуре рояля, гармоническая вертикаль подчеркивает суровость фригийского тетрахорда нижнего голоса, характерного для модуса Ахава Раба (Приложение 4.1.1, пример):

3.16 М. Броннер. «Кадиш по уходящему веку» [8-Н, с. 3]

Moderato ♩ 74

Moderato ♩ 74

p



В проанализированных музыкальных образцах отмечалось включение элементов синагогального пения в авторские мелодии. Композиторы сознательно уходили от вербального текста Кадиша даже в вокальных сочинениях. Иной путь – использование текста молитвы в своем произведении – избрал М. Глуз в симфонических картинах «Атиква» (2014) (Приложение 3.4.5)¹. Первая картина [16-Н] написана для мужского хора и симфонического оркестра. Ее начальные слова («Осе шалом бимромав – ху ясе шалом алейну» / «Сотворивший мир в небесах – Он сотворит мир и между нами»/) на иврите исполняет хор. Это текст молитвы, часть известного Кадиша субботней службы, который находится в конце Амиды (Приложение 1.2):

Осе шалом бимромав,
Ху ясе шалом алейну
Вэаль коль Исрээль.
Вэимру, имру: Амэн.

Сотворивший мир в Небесах,
Сотвори мир между нами и спасенье.
Дай народу Твоему!
И воскликнем все: Аминь!

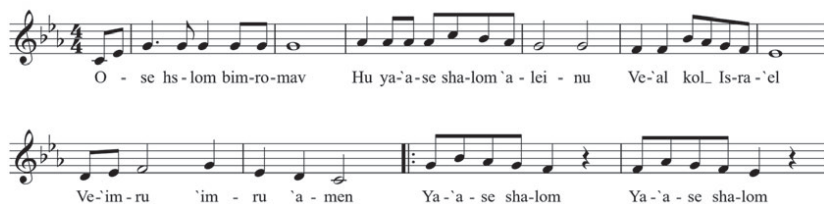
Ясе шалом, ясе шалом,
Шалом алейну, вэаль коль Исрээль.

Даруй нам мир, даруй нам мир, (5 раз)
Даруй нам мир и народу Твоему

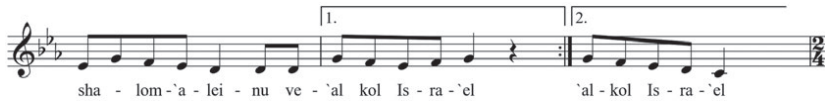
Книга Иова, глава 25, стих 2 [248]

Молитва вышла за пределы синагогальной службы и обрела вторую жизнь в многочисленных песнях, провозглашающих мир. Одна из известных версий принадлежит израильскому композитору, пианистке и дирижеру Нурит Хирш:

3.17 Молитва «Осе шалом бимромав», музыка Нурит Хирш [37-Н]



¹ М. Глуз. «Атиква» (раскрытие темы Холокоста на экзистенциальном уровне: Глава 4.6).



Музыкальное решение молитвы М. Глуз видит иначе: сурово, аскетично, отрешенно, как тему вечности; она звучит в октавной дублировке мужского хора на фоне тремоло виолончелей. В мелодическую линию вплетаются аскетично-утвердительные и экспрессивно-вопросительные фразы, начинающиеся с движения по септаккорду и завершающиеся скольжением по хроматической гамме:

3.18 М. Глуз. «Атиква». I ч. «Поминальная молитва». Первая тема [16-Н, с. 2]

Tenori
Coro
Bassi

O - sch shalom bim ro mav, hu ya sch shalom, shalom a -
O - sch shalom bim ro mav, hu ya sch shalom, shalom a -

lei.nu v'al kawl Yis.ra.cil, v'al kawl Yis.ra.cil, v'i.m' - ru, v'i.m'.ru, A -
lei.nu v'al kawl Yis.ra.cil, v'al kawl Yis.ra.cil, v'i.m' - ru, v'i.m'.ru, A -

mein. Val kawl Yis.ra.cil, v'al kawl Yis.ra.cil, v'i.m' - ru, v'i.m'.ru, A -
mein. Val kawl Yis.ra.cil, v'al kawl Yis.ra.cil, v'i.m' - ru, v'i.m'.ru, A -

Таким образом, вписываясь в контекст профессионального композиторского светского по сути творчества, мелодические построения, мыслимые авторами как элементы синагогального пения, основанного на модусах, приносят в художественные образы конкретного произведения свой эмоционально-неповторимый колорит.

3.2. ИДИШСКАЯ ПЕСНЯ (М. Гнесин, М. Броннер)

Холокост уничтожил около 6 млн европейских евреев, большинство из которых говорило на идиш. Этот язык стал основным для народных песен еврейского местечка, разнообразных в жанровом отношении [см. 22]. Идишская песня была звучащей средой культуры ашкеназов, о чем свидетельствует и яркая ее характеристика М. Мусоргским в письме М. Балакиреву в 1867 г.:

«Евреи аж прыгают от воодушевления перед... песнями своего собственного народа, которые переходят от поколения к поколению. Глаза

евреев при этом загораются благородным, идеалистическим огоньком, и мне не раз пришлось быть свидетелем таких сцен. Евреи понимают больше чем мы, славяне, т. е. русские и чехи, и ценят и лелеют национальные народные песни и именно простые евреи, наши белостокские, лужские и невельские евреи, которые живут в грязных и бедных домиках своих» [цит. по: 92].

Идишская песня (шире — народная песня ашкеназов) органично вошла в музыку о Холокосте. В инструментальных произведениях композиторы цитируют идишские песни, наполняя авторскую музыку семантическими толкованиями, в вокальной музыке обращаются к текстам идишских народных песен и создают авторские мелодии, включающие интонации узнаваемых и популярных песен.

Рассмотрим камерно-инструментальное произведение, в котором идентичность проявилась через идишскую песню. Им стало *Трио* («Памяти наших погибших детей»), созданное М. Гнесиным во время эвакуации в Ташкенте, где он пережил смерть сына Фабия. Трагедия семьи послужила толчком к работе над произведением (Приложение 3.6.1) [15-Н]. Как памятник Холокосту этотopus исследовал американец Дж. Лёффлер в 2014 г. [280]. В статье он изложил историю создания произведения, предложил свое авторское видение концепции трио. Музыковед со ссылкой на статью И. Френкель в идишской газете «Эйникайт» от 1 декабря 1944 г. сообщает об авторской аннотации к этому сочинению:

«В Трио op. 63 (“Памяти наших погибших детей”) автор стремился не только отразить нашу общую печаль по нашим детям, ученикам, юным друзьям, погибшим в боях за родину, замученных врагом в оккупированных городах, умерших в обстановке эвакуации. Автор хотел как бы восстановить в памяти слушателей облик этих молодых людей — живыми, юными — от детских мечтаний и игр, от юношеской недовольной любви и устремлений к подвигам — до подлинных первых достижений и внезапной гибели. Этим объясняется то, что в этом произведении наряду со страницами элегическими и трагедийными — немало страниц чрезвычайно светлых. Эпизоды, относящиеся в этой пьесе к поэзии детских переживаний (первая побочная тема), построены на теме, сочиненной сыном автора Фабием Гнесиным, ныне погибшим, когда ему было всего восемь лет» [цит. по: Там же, с. 598].

В статье И. Френкель отсутствуют отсылки к еврейским музыкальным источникам. Вместе с тем сохранилось письмо М. Гнесина сестре Елене Фабиановне от 26 ноября 1943 г., обнаруженное исследователем в РГАЛИ (Ф. 2954, оп. 1, д. 233 (1.44); здесь композитор излагает иную версию толкования содержания произведения, которую он «не мог показать миру». «Первая тема цитирует мелодию еврейской народной песни, которую я узнал от этнографа в Москве» (Дж. Лёффлер предполагает, что этим этнографом был

писатель на идиш, критик, театральный деятель Иехезкель Добрушин). Ею стала идишская песня «Amol iz geven a yidele» («Жил был один еврейчик»), в которой сын главного героя умирает, в этой связи некому будет прочитать Кадиш по родителям:

3.19 Идишская песня «Amol iz geven a yidele» [280, с. 599]

Largo

Приводим текст песни [263]:

«Жил был один еврейчик, еврейчик, еврейчик. И у него была жена, была жена, была жена. А у них сынок был, кадишл, был кадишл, был кадишл. И кадишл тот умер».

Первая побочная партия (Semplice, G-dur) ассоциируется у М. Гнесина с темой детства, она заимствована из песни 8-летнего сына Фабия о «Травинке» и двадцатью годами ранее использована композитором в незаконченной опере «Юность Абрама». Но в трио она получает развитие и трансформируется в тему романтической скорби. Третью тему (вторая побочная партия, Andante cantabile, G-dur), лирическое откровение трио, М. Гнесин называет темой «неразделенной любви».

Рассмотрим тему главной партии, которой начинается произведение. Она звучит одногласно у скрипки пиццикато в неторопливом темпе. Темповое обозначение (Andante sostenuto quasi una ballata) определяет ее жанровые черты, отсылая к лирическому жанру итальянской культуры периода Ars nova, нередко с шутливым и морализующим оттенком. При повторе мелодия вокального характера отдается сочному тембру виолончели, в диалог с которой вступает скрипка. Происходит интенсивное развитие с включением новых интонаций, полифонизацией фактуры, подчиняющейся гармонической вертикали:

3.20 М. Гнесин. Трио ор. 63. Главная партия [15-Н, с. 4]

Начальная мелодия вряд ли вызвала бы ассоциации с традиционной музыкой ашкеназов, если бы сам М. Гнесин не указал на ее источник. При интенсивном интонационном развитии музыка наделяется экспрессией, но М. Гнесин корректно очерчивает грани эмоции. Методы работы с темой характерны для русских романтических опусов. Она абсолютно органично вписывается в музыку трио, не контрастируя двум темам побочной партии. Вместе с тем именно эта тема играет важную роль в драматургии произведения:

«Своим драматизмом пьеса обязана ей. Она — своего рода знак судьбы. Первоначально решена в эпическом тоне; далее приобретает драматическое настроение, похожее на экзистенциальную победу в результате упорной борьбы за выживание; она звучит как память в момент смерти» (М. Гнесин)¹.

Возвращаемся к исследованию Дж. Лёффлера, который видит основную идею трио в объединении личной трагедии и общечеловеческой боли. Несмотря на преобладание лирико-трагедийной образной сферы, композитор сохранил позитивное окончание произведения, что в полной мере соответствовало нормам искусства соцреализма.

Идишская песня как память о погибшем еврейском местечке органично вошла в произведение для хорового театра «Долгое возвращение» (Книга песен) (2009) М. Броннера (Приложение 3.1.4) [5-Н]. В аннотации к аудиодиску хоровой оперы раскрывается ее содержание:

«“Долгое возвращение” — это эпос об ушедшем мире местечек, архипелаге, исчезнувшем с лица земли. Архипелаге, где здоровались, прощались, признавались в любви на почти исчезнувшем во время Катастрофы языке идиш. Языке, который все же остался живым, и в немалой степени благодаря своим песням — веселым, печальным и мудрым...» [30].

Авторское жанровое обозначение выявило роль песни как весомого компонента (символа простоты и искренности) традиционной жизни евреев-ашкеназов, которая в условиях ассимиляции сохранялась прежде всего

¹ М. Гнесин в письме к сестре от 26.11.1943. РГАЛИ. Ф. 2954, оп. 1, д. 233 (1.44).

в еврейских местечках Восточной Европы. Во время работы над этим сочинением настольной книгой композитора стала «Еврейская народная песня: антология» М. Гольдина [20-Н]. М. Броннер обратился к текстам уже существовавших песен, имеющих определенные жанровые признаки. Из 226 песен, вошедших в антологию, композитор отобрал 20, звучавших в среде жителей патриархального местечка: колыбельные и любовные, трудовые и детские, лирико-философские:

Номер песни в опере М. Броннера	Название песни	Номер в антологии М. Гольдина
№ 1	Наше местечко горит	№ 1
№ 2	Божественный мотив	№ 87
№ 3	Ой, мама, не бей меня	№ 148
№ 4	Голуби сидят у моего окна	№ 139
№ 5	Годы детства	№ 153
№ 6	Нохемке, мой сын	№ 76
№ 7	Маргаритки	№ 149
№ 8	Мне б раввином стать	№ 90
№ 9	Извозчик	№ 89
№ 10	Птичка, люли	№ 18
№ 11	Хозяюшка сладенькая	№ 61
№ 12	Рейзеле	№ 150
№ 13	Напев	№ 60
№ 14	Три мальчика	№ 25
№ 15	Старый вопрос	№ 160
№ 16	Сореле	№ 38
№ 17	Дудочка	№ 164
№ 18	Брончеле	№ 147
№ 19	Спи. Спи	№ 17
№ 20	Не смей гулять	Оригинал И. Идельсона [с. 18]

Четверть номеров «Долгого возвращения» — это лирические песни философского характера о проходящей жизни (№ 5); хасидские песни (№ 13, 15, 17), примыкающие к кругу семейных песен (№ 6). Значимое место заняли любовные песни, появившиеся уже в XX в. (№ 3, 4, 12, 18, 20). Особой популярностью пользовалась «Брончеле» (№ 18), известная в Польше 1930-х гг. в многочисленных вариантах, и «Не смей гулять» (№ 20), родиной которой считается Румыния. Две песни «Долгого возвращения» — колыбельные, один из древнейших жанров идишской музыкальной культуры (№ 10, 19). В про-

изведение включены и детские песни (№ 14, 16). Тяжелая жизнь бедняков, их ежедневные заботы и борьба за существование находят отражение в трудовых песнях, нередко совершенно разных в своем музыкальном оформлении (см., например, № 2, 8, 9). Зачастую к сочным клезмерским пьесам народ при-сочинял слова; таковой является песня «Хозяюшка сладенькая» (№ 11):

3.21

М. Броннер. «Долгое возвращение» (Книга песен). № 11.
«Хозяюшка сладенькая» [5-Н]

Allegretto

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line starting with the lyrics "Ba - le-bos - te zi - sin - ke," and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "zi - sin - ke, si - ze ba - le - bos - te, ba - le-bos - te zi - sin - ke, zi - sin - ke, ba - le - bos - te." The piano accompaniment and double bass line are also shown. The score includes dynamic markings such as *f* and *8va*.

М. Броннер включил в оперу тексты Леви Ицхака из Бердичева (песня «Дудочка») и Мордехая Гебиртига из Кракова («Рейзеле», «Наше местечко горит»). Песням на идиш либреттист, поэт и драматург Михаил Горевич предпослал прозаический текст на русском языке, который раскрывает их смысл и произносится в театрализованной форме участниками хора.

Авторский мелос песен не исключает интонационные связи их первоисточников (№ 1, 5, 7, 8, 11, 12, 20). Особенно явно они проявляются в двух начальных куплетах песни № 20 «Не смей гулять», популярной и существующей в разных вариантах; музыкальная тема М. Броннера близка оригиналу А. Идельсона [см. 20-Н, с. 18].

В эпилоге хоровой оперы в партии фортепиано звучит мелодия песни «Крутится, вертится шар голубой» (из кинотрилогии «Юность Максима»,

1934 г.); одним из ее первоисточников стала идишская народная песня «Vu Is Dos Gesele» («Где эта улочка?»):

3.22 М. Броннер. «Долгое возвращение» (Книга песен).
Заключение [5-Н]

Allegretto

Не цитируя идишскую народную песню, М. Броннер указывает на ее константы. Так, заводные «мотивчики» в духе хасидских танцевальных мелодий проявляются в музыкальных темах песни № 3 (ответ мамы, припев), а лирический нигун хранит память о себе в № 2 и 15:

3.23 М. Броннер. «Долгое возвращение» (Книга песен).
№ 15 «Старый вопрос» [5-Н]

Allegretto

Sopr solo *mf* Tra - la - la tra - la - la, tra - la - la tra - la - la,

M

mf

tra-la-la-la-la-la, tra-la-la-la-la-la, tra-di raj-lom, ri-di rom.

mp

Для идишских песен характерно включение инструментальных напевов, как это происходит в № 17 «Дудочка». В ашкеназской традиционной культуре дудочка (кларнет) является тем инструментом, при помощи которого еврей общается с Всевышним. Мелодию, которая озвучивается на дудочке, музыкант находит в полях (т. е. получает ее свыше); эмоциональный отклик самой дудочки — ее плач или радость. Речитативно-импровизационный тип начальной мелодии песни постепенно наполняется экспрессией, приводящей к взрыву отчаяния (высокая тесситура баритона, яркая динамика, диссонирующие созвучия в аккомпанементе). Наряду с текстом на идиш в вокальной партии используется звукоподражание игре на инструменте (ду-ду-ду), которое может быть и танцевальным, и экспрессивно-плачевым. Безысходность, возможно, смирение выражает напев кларнета, обрамляющий песню.

«Долгое возвращение» — это книга песен для хорового театра. Избранный М. Броннером исполнительский состав, несомненно, расширяет возможности песни как жанра. Во многом это обусловило и выбор автором текстов, которые нередко предполагают театрализацию. Благодаря персонификации голосов перед слушателем оживают рассказ бедного портного (№ 2), размышления ребе (№ 15, 17). Разнообразные авторские решения принимают дуэтные сцены: доверительный разговор дедушки с внуком (пролог произведения) или внучкой (№ 5), умоляющий тон речи отца, уговаривающего Нохемке не жениться на бедной девушке, и утвердительные ответы принявшего решение сына (№ 6). Особенно колоритны любовные юмористические сценки. Так, для раскрытия содержания песни № 18 «Брончеле» композитор избран дуэт солистов (сопрано и тенор). В первой части песни выразительной мелодии Брончеле, несколько заигрывающей, противостоят однообразно повторяющиеся фразы Янкеля, находящегося по другую сторону дверей. Активными комментариями наделен хор: каждый из домочадцев большого еврейского дома, недовольных приходом непрошеного гостя вечером, готов «вставить» несколько слов. Образуется многопластовая фактура, объединяющаяся танцевально-маршевой музыкой рояля. Ускоряющиеся события изменяют темпоритм песни в ее второй части (с ц. 5), скороговоркой произносятся слова Брончеле: «Как тебе открою?», сопровождаемые активными репликами Янкеля и ойканьем домочадцев.

Не менее колоритна и сценка из жизни еврейского местечка, повествующая о том, что незамужняя Ривка ждет ребенка (№ 3 «Ой, мама, не бей меня»). По сути, текст песни предполагает участие двух героев — оправдывающейся дочери и слушающей ее речи мамы, но композитор вводит третий персонаж — Янкеля, виновника случившегося. Повествование дочери окутано тонкой лирикой: мелодия широкого дыхания в полной мере могла бы быть украшением лирической оперы. Особенно проникновенно звучат нежные обращения «Ой, мама, мама», в которых композитор отказывается от узкообъемной попевки, придавая полетность музыкальной фразе благодаря скачку мелодии на малую септиму и заполнению ее нисходящим постепен-

ным движением. Просьбой о примирении проникнуты и многократно повторяющиеся – как эхо – фразы Янкеля, которым вторит хор. В припеве песни, решенной в жанре зажигательного фрейлехса (Приложение 1.29), вступает другая солистка. Энергично-напористые интонации в полной мере раскрывают характер женщины, готовой простить все:

3.24

М. Броннер. «Долгое возвращение» (Книга песен).
№ 3 «Ой, мама, не бей меня» [5-Н]

Andante

1 $\bullet = 62$
3 *p*
Oj, ma - me šlog mix nit, her mix nor

6 *p*
ojs. Jan - kl der šna - der

p
Oj, ma - me, ma - me.

9
iz ge - ku - men cu undz in hojz.

3.3. КЛЕЗМЕРСКАЯ МУЗЫКА

(Д. Шостакович, С. Беринский, М. Вайнберг)

На протяжении всей истории ашкеназского еврейства неотъемлемым элементом звукового пространства традиции являлась инструментальная музыка, которую представляли профессиональные музыканты – клезмеры. Клезмерские капеллы (ансамбль из 3–15 музыкантов) сопровождал те или иные события в жизни общины, но прежде всего – еврейские свадьбы. Как отмечал Д. Слепович, состав клезмерских капелл не был каноничным;

«...основой для отбора инструментов... стали фактор доступности тех или иных инструментов и слуховой идеал еврейской культуры, сложившийся как в литургической практике музицирования, так и вне ее задолго до формирования ашкеназских общин» [191].

Инструменты в клезмерском ансамбле распределялись по функциям: обязательное присутствие ярко выраженной мелодии и сопровождающих голосов (функции вторы, гармоническая, ритмическая и басовая). Солирующими инструментами еврейских капелл ашкеназов стали скрипка и кларнет (клезымеры отдавали предпочтение кларнетам в высоких строях /C, D, Es/, практически игнорируя традиционные в академической музыке), через артикуляцию которых можно было выразить специфически еврейскую интонацию говора на идиш. Технический арсенал музыканты обогащали приемами профессионального музыкального искусства. Этнослух клезмеров активно

впитывал и ассимилировал традиции народной музыки своих соседей — славян, молдаван.

«Взаимодействие между музыкальными культурами происходило в самых разных аспектах и затрагивало мелодику, ритмику, жанры, инструментарий и исполнительские манеры» (Д. Слепович) [192].

Вместе с тем опорой музыки, исполняемой клезмерами, была сложившаяся система ладов, произрастающих из музыки литургии (Приложение 4.2). Специфической чертой музыкального исполнительства еврейских капелл была способность трансформировать исходный материал, склонность к «перевоплощению мелодии», ее ментальная одухотворенность.

Репертуар клезмерских капелл был многожанровым: собственно еврейский и адаптированный из других культурных традиций. В белорусско-литовском регионе в исполнении клезмеров можно было услышать польские танцы (куявяк, краковяк, полонез, мазурку), белорусские (карагод, польку, кадрыль, вальс) [см.: 189, с. 82]. В Украине и Молдове включались добрыдень, добраночь, скочна, шер, плескун, болгао, жок [см.: 121, с. 60].

«К жанрам, сформированным в русле еврейской культуры, можно отнести фрейлехс, рейдл или рэталэ, бейгл, многопарный шер, хосид — двухдольные танцы в средне-подвижном темпе. <...> Нередко клезмерами игрались популярные мелодии молитв, пийутов и песен сионистского движения» (Д. Слепович) [189, с. 82].

И все же знаком еврейской традиционной инструментальной музыки выступает фрейлехс (идиш, от *freylekher* — «веселый») — самый популярный двухдольный танец евреев Восточной Европы, танец еврейского местечка. Как указывает М. Береговский, «фрейлехс имеет разные названия: “hopke” (гопак), “redl” (кружок), “karahod” (хоровод), “drejdl” (юла), “kajlexiks” (круг), “rikudl” (танец) и др.» [21, с. 35]. Спектр звучания фрейлехса широк: он исполнялся на Пурим (Приложение 1.24), так как клезмеры были активными участниками пуримшпилей, во время свадебной церемонии. Так, во время свадебной трапезы за столом в неторопливом темпе звучала дойна, состоящая из бесчисленного множества каденций, рулад и трелей. Вслед за ней исполнялся экспрессивный фрейлехс в быстром или умеренно быстром темпе. Мелодия фрейлехса могла стать музыкальным материалом для нигуна, который пели в домашней обстановке в субботу, когда игра на инструментах религиозными канонами была запрещена.

Зажигательный фрейлехс явился памятью об убиенной нации в ряде произведений о Холокосте. Пожалуй, первым и очень ярким примером является финал *Фортепианного трио № 2 (1994) Д. Шостаковича («Памяти И. И. Соллертинского»)*¹ [42] (Приложение 3.6.2) [33-Н]. Известна особая роль

¹ Д. Шостакович. Фортепианное трио № 2 (раскрытие темы Холокоста на экзистенциальном уровне: Глава 4.5).

еврейской музыки в творчестве Д. Шостаковича, создавшего более десяти произведений, связанных с еврейской культурой. На это в беседе с музыковедом С. Волковым указывал и сам композитор:

«Если говорить о музыкальных влияниях на меня как на композитора, то по силе воздействия ничто не может сравниться с еврейской народной музыкой. <...> Многие мои вещи, для меня очень важные, отражают влияние еврейской музыки. Я не устаю ею восхищаться, столь она многогранна» [цит. по: 42].

Не исключаем того, что факт появления в этом трагическом опусе фрейлекса обусловлен знакомством композитора с семьей Михоэлса и его зятем М. Вайнбергом, который в это время уже находился в Москве. Сложная психологическая концепция претворена им в четырехчастной циклической форме. Облик I части (e-moll; Andante; сонатная форма) определяют песенные темы. По традиции русских трио *in memoriam* она открывается звучащей у виолончели соло медленной темой, потенциальная кантиленность которой «снята» флажолетным штрихом, благодаря чему образуется сдавленный, неприятный для восприятия звук. Графически очерченная тема главной партии раскрывает иной аспект трагического образа: самоуглубленность и отстраненность:

3.25 Д. Шостакович. Фортепианное трио № 2. I ч. Экспозиция.
Главная партия [33-Н, с. 39]

Тема же побочной партии выражает его через банальность — назойливое *ostinato*, фальшиво-оптимистичный каданс. Трагический подтекст прямоли-

нейной и нарочитой банальности проявляется и во II части, скерцо (Fis-dur; Allegro con brio; пятичастное рондо). Подразумеваемая танцевальность не вписывается в канву стремительного темпа (Allegro con brio), в условиях которого, с исполнительскими указаниями композитора *marcatissimo*, *pesante*, совсем неловко звучит основная мажорная тема:

3.26 Д. Шостакович. Фортепианное трио № 2. II ч. (тема рефрена)
[33-Н, с. 55]

28 Allegro con brio $\text{♩} = 132$

f marcatissimo, pesante

29

f marcatissimo, pesante

Ей контрастируют остродиссонантные по музыке эпизоды.

Медленная, III часть, пассакалия (b-moll; Largo), в которой на фоне мерно выдержанных аккордов рояля звучат свободно разворачивающиеся в характере барочной арии темы скрипки и виолончели:

3.27 Д. Шостакович. Фортепианное трио № 2. III ч. [33-Н, с. 70]

57 Largo $\text{♩} = 112$

f *dim.*

Кульминацией произведения выступает финал (E-dur; Allegretto, рондо-соната с большой разработкой и динамизированной репризой-кодой), вступающий аттасса. Его основу составили две танцевальные темы; обе по жанру представляют собой фрейлехс. Тема главной партии звучит в двухдольном размере у скрипки *pizzicato* на фоне острого аккордового аккомпанемента рояля. В ней сфокусирован тематический материал всех предшествующих частей: в мелодических контурах узнается преобразованное скрипичное *lamento* пассакалии; изложение *pizzicato* сближает ее с темой вступления I части, а утрированная танцевальность и сухость фортепиано — с темой скерцо. Интонационный облик данной темы в черновых записях Д. Шостаковича был иным [см.: 262, с. 109], в окончательном же варианте в каждом такте темы сохраняется звукоряд фрейгиш (в терминологии клезмерской музыки) (Приложение 4.2.3, 2-й пример):

3.28

Д. Шостакович. Фортепианное трио № 2. IV ч. Экспозиция.
Главная партия [33-Н, с. 74]

Экспрессивно звучит тема побочной партии финала – трагический фрейлехс. Д. Шостакович цитирует мелодию, напетую ему учеником М. Шагала, витебским художником С. Гершовым, с характерной ладовой окраской с-дойриш (Приложение 4.2.4, 1-й и 2-й примеры). Д. Шостакович воссоздает и характер клезмерского музицирования: прием удержания на значительном участке формы одной гармонии (в данном случае трезвучия I ступени с-дойриш), полиинструментальный состав исполнителей:

3.29 Д. Шостакович. Фортепианное трио № 2. IV ч. Экспозиция. Побочная партия [33-Н, с. 75]

В дальнейшем темы двух фрейлехсов получают интенсивное развитие, на гребне которого в каноническом изложении струнных появляется тема вступления Трио, а затем и тема побочной партии, звучащая как крик истерзанной души.

Близкими зажигательным фрейлехсам выступают хасидские пляски, в которых зашкаливающие эмоции усиливаются благодаря их исполнению большим количеством мужчин, выполняющим одинаковые танцевальные элементарные фигуры. С таким явлением ассоциируется одна из частей *реквиема* «Памяти Януша Корчака» С. Беринского¹ (Приложение 3.2.3) [2-Н]. Танцевальное начало, близкое по своей экспрессивности к хасидским пляскам, проявляется в № 8 «Sanctus», в оркестровые эпизоды которого введен танец

¹ С. Беринский. Реквием «Памяти Януша Корчака» (раскрытие темы Холокоста на общехудожественном уровне: Глава 2.2.2; на музыкальном уровне: Глава 3.1).

в честь Бога Саваофа. Весь номер в своей первозданной простоте напоминает музыку К. Орфа, в частности, № 5 «Вот благая, долгожданная весна» из кантаты «Кармина бурана». Танцевальная тема с синкопированным ритмическим рисунком звучит в реквиеме в высоком регистре в партии гобоя и скрипок под легкий пульсирующий аккомпанемент низких струнных (ц. 79). В своем первоначальном варианте она мало чем напоминает зажигательные хасидские танцы. После сдержанной середины (ц. 80, *Sostenuto*) в унисонном звучании басов, низких струнных и тромбонов в d-лидийском проводится тема славления Бога Саваофа: «*Pleni sunt caeli et terra gloria tua*» («Полны небо и земля Твоей славой»). Это торжественная кульминация Реквиема, венчающаяся хорovým провозглашением под тремоло оркестра хвалебного возгласа «*Hosanna in excelsis!*» («Славься в вышних!»), после чего с текстового раздела «*Benedictus*» следует динамизированная реприза. Именно в оркестровом эпизоде этого раздела и вводится неистовая пляска: исчезает мелодия, остаются только аккомпанемент и хорové скандирование слов «*Hosanna in excelsis*» (ц. 83). Жизненная воля танца становится проявлением чувства протеста перед гибельным дыханием смерти:

3.30 С. Беринский. Реквием «Памяти Януша Корчака». № 8 «*Sanctus*» [2-Н, с. 122]

Allegro

f

S. Be-ne-dic-tus

A. Be-ne-dic-tus

T. Be-ne-dic-tus

B. Be-ne-dic-tus

Allegro
unis.

f

Vln. 1 (non div.)

Vln. 2 (non div.)

Vla. (non div.)

Vc. *f*

Cb. *mf* *cresc. ...*

Особую роль клезмерские мелодии сыграли в *Симфонии № 21 («Кадиш»)* М. Вайнберга¹, в своем первоначальном варианте обозначенной как кадиш-симфония (Приложение 3.3.7) [12-Н]. Одночастное произведение из шести разделов включает ряд цитат и автоцитат, которые помогают выстроить драматургическую канву произведения и определить место действия трагедии — Варшаву, в которой нашли свое последнее пристанище сотни тысяч евреев Варшавского гетто. Клезмерские мелодии, порученные солирующему кларнету, иногда — флейте и гобою, появляются в симфонии неоднократно и ассоциируются с голосом автора. Наиболее выразителен этот голос в третьем разделе (*Largo*), лирической кульминации: у солирующих фаготов, трубы с сурдиной, контрабаса, бас-кларнета, подобно цепи размышлений, звучит тема лирико-философского характера. Она неожиданно сменяется фрейлехсом: мелодия — у кларнета, легкий аккомпанемент — у солирующих контрабаса и скрипки:

3.31

М. Вайнберг. Симфонии № 21. *Largo* [12-Н, с. 94]

The musical score for the Largo movement of Mahler's Symphony No. 21, measures 94-96, is presented in a standard orchestral format. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Horns (Hn.), Piccolo Trumpet (Picc. Tpt.), Trumpets (Tpt.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The tempo is marked 'Largo'. Dynamics include 'ff' (fortissimo) and 'fppp' (pianississimo). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score shows a complex texture with overlapping melodic lines and dynamic contrasts. The Clarinet part features a prominent melodic line with a 'ff' dynamic. The Horns and Piccolo Trumpet parts have a 'fppp' dynamic. The Piccolo Trumpet part has a 'con sord.' marking. The Violin and Cello parts have a 'ff' dynamic. The score is marked with 'Largo' and 'simile'.

Среди наплывших воспоминаний композитор воссоздает клезмерское музицирование еврейских музыкантов. Этот напев дает импульс для стремительной, зажигательной темы четвертого раздела симфонии (*Presto*). Приостанавливается движение, затихает динамика, в партии солирующего ксилофона возобновляет звучание тема фрейлехса, которую повторяет соли-

¹ М. Вайнберг. Симфония № 21 («Кадиш») (раскрытие темы Холокоста на общехудожественном уровне: Глава 2.1.4; на музыкальном уровне: Глава 3.1).

рующая скрипка с сурдиной. Тема фрейлехса узнаваема и в интонационной канве вокализа сопрано в заключительном, шестом разделе симфонии. Вокализ вырастает из прозвучавших в пятом разделе нисходящих мажорных трезвучий, логическим продолжением которых и выступает преобразованная тема.

Обращает на себя внимание оркестровка симфонии. По наблюдению Л. Никитиной, М. Вайнберг видит оркестр не как целостный монолитный коллектив, а как несколько инструментальных ансамблей, оркестриков, которые он постоянно комбинирует [149]. Так, в первом эпизоде это солирующая скрипка и камерный оркестр, далее соло разворачивается на фоне фортепиано и арфы, затем к оркестру добавляются тихие трубы и литавры. Таким образом, клезмерская линия в Симфонии № 21 М. Вайнберга является своего рода голосом традиционной еврейской культуры, которую пытались уничтожить.

Элементы клезмерского музицирования очевидны и в других произведениях композиторов Восточной Европы, раскрывающих тему Холокоста. Они обнаруживаются на уровне интонаций, принципов звукоизвлечения, оркестровки. Среди подобных сочинений — пьеса для виолончели и фортепиано «Еврей. Жизнь и смерть» М. Броннера, в I части которой слышны колоритные еврейские мелодии, а также симфонические картины М. Глуза «Атиква», где важен тембр солирующего кларнета, в партии которого и появляются авторские мелодии, написанные в традициях клезмерского музицирования.

3.4. КОНТАКТЫ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ (И. Шварц)

При изучении музыки композиторов Беларуси, Украины, России с ярко выраженным еврейским маркером, в рамках одного сочинения происходит контакт не менее двух культур: славянской и еврейской, одна из которых выступает в роли доминантной. Рассмотрим *концерт для симфонического оркестра «Желтые звезды» И. Шварца* (Приложение 3.3.8) [32-Н], акцентируя внимание на взаимоотношении культурных традиций. Обратимся к истории его создания. В 1999 г. музыковед, директор Академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии Э. Сорин узнал о многолетней работе И. Шварца над партитурой многочастного произведения для симфонического оркестра и обратился к мастеру с просьбой закончить его к празднованию Дня независимости Израиля. Мерный темп жизни И. Шварца, его приверженность к созерцанию мало способствовали поставленной задаче, выполнить которую помогал своим присутствием Э. Сорин. Как рассказывал профессор Петербургской консерватории, дирижер В. Альтшулер¹, в период работы над концертом композитор нередко появлялся

¹ Беседа автора исследования с В. Альтшулером состоялась 9 июля 2020 г. в режиме онлайн.

в репетиционном классе или студии звукозаписи на четвертом этаже филармонии, где он часами играл и пел многочисленные идишские песни, впоследствии вошедшие в сочинение.

Произведение это программное, оно основано на рассказе бывшей узницы гетто Каунаса о праздновании евреями гетто, накануне их уничтожения, Пурима (Приложение 1.24). Концерт для оркестра «Желтые звезды» в первой редакции (петербургская премьера) включал шесть частей: 1. Утренняя молитва. Танец; 2. Хорал и тема с вариациями; 3. Веселый танец; 4. Юмореска; 5. Вечерняя молитва. Последняя ночь в гетто; 6. Финал. К Московской премьере была написана IV часть «Ноктюрн». Таким образом, концерт стал 7-частным циклом, в котором части следуют *attacca*. Названия частей ориентируют слушателя на программность сочинения, события которого разворачиваются в течение одного дня. Анализ музыкального тематизма позволяет конкретизировать программу концерта, раскрыть образно-художественное содержание и тип доминантной культуры.

Специфика музыкального тематизма произведения заключается в широком использовании элементов разных жанров ашкеназской музыкальной культуры — как синагогальной молитвы, так и традиционной музыки (мелодий идишских песен, танцевальных тем из практики клезмеров). Композитор редко прибегает к цитированию, чаще создает собственные мелодии, близкие к этим жанровым моделям. Выявлению их национального характера способствует и оркестровка, а именно частое использование солирующих инструментов, характерных для клезмерских ансамблей — скрипки, кларнета. Таким образом, избранные И. Шварцем для концерта жанры европейской академической музыки, которые зафиксированы в названиях частей (молитва, танец, хорал, ноктюрн, юмореска), реализуются нередко через музыкальные темы, решенные в традициях идишской культуры. Вместе с тем в отражении образов природы или выражении эмоций своих героев композитор не отказывается от романтической музыки. Такие темы звучат в медленных частях и воскрешают традиции Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского. Они выявляют мелодический дар И. Шварца, работавшего в области киномузыки.

Обратимся к анализу тематизма, который способствует раскрытию образно-содержательного уровня произведения, его концепции. Несколько тем концерта повторяются в разных частях в точном либо варьированном виде, выполняя функцию лейттем. Одна из них — «Вареничкес» (лейттема-1). Мелодия этой популярной идишской песни была выбрана И. Шварцем, на наш взгляд, не случайно. Атрибутом праздника Пурим стало приготовление сладкой выпечки, напоминающей уши Амана (возможно, эту функцию в бедном еврейском местечке могли выполнять и вареники). «Где же девушке найти муку, чтобы приготовить вареники, скалку и доску, чтобы их раскатать, печку, чтобы их сварить, и парня, который их съест?», — об

этом поется в песне «Варничкес». Каждый из 4 куплетов начинается с вершины, с восклицания («Гевалт!» / «Помогите!»/), за которым следует импровизация исполнителя в традициях канторской кантилляции. Припев же песни имеет четкую танцевальную основу (пример 3.32); именно это четырехтактное построение и использует И. Шварц в теме, многократно появляющейся в концерте:

3.32

Идишская народная песня «Варничкес»
[20-Н, с. 151]

Ge - vald, vu - nemt men, vu - nemt men, vu - nemt men a lok-sn-bret af ka-cen di

var - nic - kes? On hej - vn un on smalc un on fe - fer un on zalc, oj a

lok-sn-bret af ka - cen di var-nic-kes

Впервые она экспонируется в «Веселом танце» (III часть) в тембре двух солирующих фаготов в ладу f-дойриш (Приложение 4.2.4, 1-й пример):

3.33

И. Шварц. Концерт для оркестра «Желтые звезды».
№ 3 «Веселый танец» [32-Н, с. 63]

pp leggiero

Озвучив два куплета песни, И. Шварц «выпускает» на сцену новые клезмерские мелодии, словно в танец вовлекается все большее количество людей.

Песня «Варничкес» открывает и «Юмореску» (V часть), представляющую непосредственный спектакль «Пуримшпиль» (Приложение 1.25), полный неожиданных перевоплощений и нарочито вышуклых курьезных ситуаций. Припев песни отдается все тем же фаготам, но звучит дуэт в условиях более быстрого темпа (*Allegro*). В третьем куплете (ц. 2, с. 99) порученная гобоям тема (*dolce*) проявляет свой истинный юмористический смысл. Композитор украшает ее форшлагами, которые часто вплетаются в канву импровизаций. При заключительном проведении она поручается дуэту флейты-пикколо и кларнета (ц. 3, с. 101).

Резкий контраст танцевальной музыке вносит тема Амана — маршевого характера, ярко артикулированная, в низком регистре тубы и рояля:

3.34 И. Шварц. Концерт для оркестра «Желтые звезды». № 5 «Юмореска» [32-Н, с. 101]



Торжество и победа над Аманом, задумавшим погубить еврейский народ, возвещается возвращением в стремительном темпе лейттемы-1, неистового хасидского танца участников и зрителей этого спектакля (ц. 9, с. 108).

Припеву песни «Варничкес» близки и многочисленные авторские мелодии, ведущие к традиции клезмерского музицирования. Они выступают в роли персонифицированных героев повествования и удивляют слушателей своей энергетикой, утверждают мастерство мелодического дара И. Шварца. Композитор отказывается от цитирования и рассыпями дарит танцевальные темы в духе фрейлехса, дойны. Их объединяет двухдольный метр, оживленный темп, четкая ритмическая артикуляция, использование минорного модуса с увеличенной секундой; нередко они звучат в партиях солирующих кларнета, альты, скрипки. Такими темами пропитана «Утренняя молитва» (I часть), предшествующая подготовке праздника. Одна из тем звучит у солирующего кларнета:

3.35 И. Шварц. Концерт для оркестра «Желтые звезды». № 1 «Утренняя молитва» [32-Н, с. 12]



Другая тема появляется у дуэта английского рожка и кларнета (ц. 8, с. 14 и ц. 18, с. 33), в репризном построении – в диалоге флейт и высоких струнных:

3.36 И. Шварц. Концерт для оркестра «Желтые звезды». № 1 «Утренняя молитва» [32-Н, с. 16]



Самым «заводным» и эмоционально открытым становится «Веселый танец» (III часть). Наряду с лейттемой-1 композитор вводит новый рельефный музыкальный материал — у кларнетов с высокими струнными (ц. 6, с. 73) и валторн (ц. 7, с. 76). В «Веселом танце» возвращаются и танцевальные темы I части (ц. 8, с. 80), образуя репризу первого раздела концерта («Утренняя молитва» — «Хорал. Тема с вариациями» — «Веселый танец»). Танцевальные мелодии, интонационно родственные лейттеме-1, наполняют «Юмореску» (V часть), нередко реагируют на тему Амана и носят юмористический характер (например, в разделе *Scherzoso* /ц. 6, с. 105/ звучит псевдоромантический дуэт кларнетов с отголосками-вздохами гобоев).

Близкими зажигательным танцевальным темам оказываются и песенные, нередко включающие те же интонации. Их вокальная природа подчеркнута узким диапазоном звучания, ритмической организацией и артикуляцией, обусловленной текстом песен на идиш и характером произношения этого текста. Одна из них неоднократно появляется в концерте (лейттема-2). Впервые она экспонируется в умеренном темпе дуэтом флейт в «Утренней молитве» в *f*-дойриш с ярко выраженной интонацией вопроса:

3.37

И. Шварц. Концерт для оркестра «Желтые звезды». № 1 «Утренняя молитва» [32-Н, с. 10]



В диалог с ней вступают лаконичные ответы, которые И. Шварц предлагает в разных тембровых решениях (они звучат у труб, гобоев, кларнетов, фаготов). Все эти краткие и выразительные фразы в полной мере соответствуют репликам людей, присутствующих за трапезным столом. В репризном разделе лейттема-2 возвращается в иной оркестровке: в первом проведении — в тихой динамике у дуэта солирующих труб, во втором — у валторн. Фоном служит длительно выдержанный двойной органнй пункт у низких струнных, рояля и литавр с остинатно повторяющейся маршевой ритмической фигурой (ц. 13, с. 27).

Лейттема-2 прозвучит еще в двух частях произведения — в «Ноктюрне» (IV часть) и «Вечерней молитве» (VI часть). Лирическим откровением концерта стал «Ноктюрн». Он представлялся И. Шварцу как прощание двух молодых влюбленных накануне уничтожения гетто (из беседы с А. В. Нагорной-Шварц от 20.07.2020). Символичным стало и его центральное место в 7-частном цикле; остальные части располагаются вокруг «Ноктюрна», подобно боковым ветвям семиствольного Дерева Жизни — меноры. Атмо-

сфера музыки «Ноктюрна» пронизана нежностью, трепетом, лучами солнечного заката. Лейттема-2 звучит у дуэта солирующих скрипок; в мелизматике инкрустируются мотивы вздоха (ц. 1, с. 86). Экспрессивный тон определяет очередная тема у солирующей виолончели, в диалог с которой вступают активные ответные фразы дуэта скрипок. Словно следуя за кадрами фильма, композитор раскрывает эмоции своих героев. Преобразуясь, лейттема-2 передается деревянным духовым инструментам (английскому рожку, затем дуэту гобоев, которому эхом вторят кларнеты), мотивы вздохов озвучивают *divisi* струнных и флейт. Практически незаметны вплетения интонаций лейттемы-2 в европейскую романтическую музыку, погружающую в атмосферу сокровенной нежной красоты (ц. 8, с. 93). Мелодические линии деревянных духовых инструментов вступают в диалог, фоном им служит вибрирующее в тихой динамике тремоло струнных (в аккордовой фактуре на выдержанном органном пункте).

«Ноктюрн» воспринимается как романтическое интермеццо, но лирический тон определяет музыку и II части («Хорал и тема с вариациями»). Строгий хорал духовых с сурдиной написан в традициях европейской музыки. Тема и последующие три вариации возвращают к лирическим идишским песням, в вариациях — к синагогальной кантилляции. Первоначально тему вариаций интонирует солирующий гобой (ц. 3, с. 49), в дуэт к которому в среднем разделе двухчастной репризной формы присоединяется флейта пикколо. В условиях умеренного темпа отчетливо прорисовываются закругленные мелодические фразы на фоне строгой аккордовой гармонизации духовых:

3.38

И. Шварц. Концерт для оркестра «Желтые звезды». № 2 «Хорал и тема с вариациями» [32-Н, с. 49]



В последующих трех вариациях нарастает экспрессивный тон звучания, вызывающий ассоциации с синагогальной кантилляцией. Тема вплетается в кружева солирующей скрипки, ее оттеняют короткие фразы деревянных духовых инструментов. В заключении она звучит у солирующего кларнета (ц. 10, с. 59) с легкими и нежными комментариями засурдиненной скрипки. Эмоции кларнета выливаются в гаммообразные пассажи (как образ светлой сказки, мечты), напоминающие о музыке «Шехеразеды» Н. Римского-Корсакова (III часть, главная партия).

События в концерте «Желтые звезды» разворачиваются в течении одного дня, который, как положено в еврейской традиции, начинается и завершается молитвой. Молитва данного концерта («Утренняя молитва», I часть) изначально далека от экспрессивно-экзальтированного синагогального речитатива или кантилляции. Ее сдержанное звучание в хоральной фактуре деревянных духовых инструментов с дублировкой тремолирующих струнных *divisi* создает аллюзию музыки П. Чайковского (тема хора из увертюры «Ромео и Джульетта», «Утренняя молитва» из «Детского альбома»).

Строго организованное десятизактное построение в *f*-*moll* очерчивает чередование лаконичных двузактных фраз с ритмическим остинато, изменяющимся лишь в кадансовом построении. При дальнейшем разворачивании музыка становится более экспрессивной. Композитор заостряет внимание на кратком мотиве (2 такта до ц. 2, с. 8), воспринимающемся как слово «истина» и неоднократно появляющемся далее в произведении. После зажигательных мелодий в духе хасидских танцев молитва возвращается в динамизированной репризе (ц. 20, с. 41) и предстает в плотной аккордовой фактуре медных духовых (*risoluto*) в сокращенном варианте (шестизактное построение). Такое контрастное сопоставление разделов встретим и в III части концерта. Здесь тема молитвы органично вплетается в искрометный еврейский танец: она звучит в дуэте кларнетов под задорный аккомпанемент струнных и литавр (ц. 4, с. 71).

День узников гетто завершается «Вечерней молитвой» (VI часть). В партии валторн узнаваема начальная интонация лейттемы-2 (движение по минорному квартсекстаккорду), которой начинается и популярная идишская песня США предвоенного времени «Майн идише мамэ» («Моя еврейская мама»): еврейская мама делает мир сладким; жизнь становится горькой, когда она умирает; благодарите Бога за то, что она все еще с вами¹:

3.39

Песня «Майн идише мамэ» («My Yiddishe Momme»).
Припев [37-Н]



¹ Песня «Майн идише мамэ». Сл. и мелодия Дж. Элена, аранжировка Л. Поллака. Аудиозапись песни в исполнении Й. Розенבלата. См.: myzeidi. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ZWWc7vBnSP0&feature=related>. Дата публикации: 05.05.2008. Дата доступа: 24.05.2021.



С припева этой песни И. Шварц начинает «Вечернюю молитву». Нежно и трогательно ее исполняет валторна на тремолирующем фоне струнных. Ответом застывшей на длинном звуке фразе звучит лейттема-1, превратившаяся из зажигательного танца в хрупкую тему «струящегося» вибратона, спускающуюся по гамме в неторопливом темпе. Во втором куплете мелодия песни передается кларнету, каждая ее фраза раздается эхом у засурдиненной трубы.

В этот праздничный день в гетто еврейская мама в последний раз должна будет спеть колыбельную. Лирический эпизод стал откровением концерта. Доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской академии театрального искусства Надежда Александровна Маркарьян проводит параллели этой музыки с литературным опусом — письмом матери из романа В. Гроссмана «Жизнь и судьба», указывая на схожесть ситуации, ночь перед уничтожением узников гетто¹. Мелодия первого куплета песни отдана солирующей виолончели; во втором куплете ее напряженно интонируют в октавной дублировке скрипки, а ее экспрессивная кульминация подчеркивается вступлением группы меди. Но песня обрывается аккордом смерти (ц. 12, с. 126). Он разделяет настоящее и будущее, в котором утреннюю молитву прочесть будет некому: зыбкая тишина, начальная фраза молитвы из I части у низкой меди и тема-призрак веселого Пурима.

Истинная трагедия происшедшего осознается только в Финале Концерта. Он открывается нежной песенной мелодией солирующей флейты, которую подхватывает гобой, а отдельные ее фразы повторяют, как эхо, валторны. Мелодия напоминает тему вариаций II части. Рост напряжения (ц. 2, с. 131) приводит к героической кульминации, в которой узнается мотив II части (соответствие слову «истина»); в условиях данной части — это повторение минорного трезвучия у валторн в строгом маршевом ритме (ц. 3, с. 133). Именно ему суждено будет собрать вокруг себя множество мелодий солирующих деревянных духовых инструментов следующего, несколько статич-

¹ Видеозаписи встречи с участниками и организаторами благотворительного концерта «Желтые звезды» см.: PITERINFO © ANDREY KIRILLOV. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=m5FV0ePV3HI>. Дата публикации: 28.01.2016. Дата доступа: 23.03.2022.

ного раздела Финала, решенного в неторопливом темпе. Статика разрушается оживлением голосов оркестра и появлением начальной флейтовой темы в эмоционально открытом звучании скрипок с выразительными дополняющими фразами кларнета и гобоя, вступающих в диалог с ней.

Вальсовый аккомпанемент открывает коду Финала, в которой прозвучавшие ранее в двухдольном метре темы (тема молитвы I части и лейттема-1) попадают в иной метрический контекст. Песня «Варничекс» (лейттема-1), на наш взгляд, в трактовке автора становится символом бессмертия еврейского народа, величия его духа. Последние аккорды коды утверждают непоколебимость человеческой воли и бесстрашия, сколь бы пафосно ни звучали эти слова.

Тематизм концерта способствует осмыслению его содержания: I часть («Утренняя молитва. Танец») – ожидание узниками гетто Пурима, духовная подготовка к нему (молитва – танец – молитва – танец); II часть («Хорал и тема с вариациями») – память узников о древности своего рода и многовековых культурных традициях, боль осознания происходящего; III часть («Веселый танец») – суэта, подготовка к Пуриму, приготовление еды (песня «Варничекс»); IV часть («Ноктюрн») – первый этап праздника на закате солнца, прощание влюбленных накануне их смерти, духовное величие постижения красоты мира, сила отстранения от трагедии и физической боли; V часть («Юмореска») – Пуримшпиль, театрализованная сценка с участием Амана и Эстер («Варничекс» – уши Амана); VI часть («Вечерняя молитва. Последняя ночь в гетто») – это и образ еврейской мамы (песня «Майн идише мамэ»), и осознание узниками гетто последнего Пурима в их земной жизни (призрак темы «Варничекс»), и момент смерти невинных людей; VII часть («Финал») – преклонение перед величием духа людей, память об идишской культуре.

«Когда писал, я думал о всех невинных жертвах, которые погибают. <...> Желтые звезды – знак всех людей, которые шли на смерть», – говорил композитор¹.

В концерте очевиден перенос еврейской традиции в контекст иной, в данном случае русской, культуры с сохранением ее внутренней ценности и неповторимости. В раскрытии темы Холокоста И. Шварц остается композитором ленинградской (петербургской) школы Н. Римского-Корсакова, которая всегда тяготела к мультикультурализму и претворению самых различных национальных традиций в рамках академических форм и академического метода.


¹ Цит. по: «Исаак Шварц. Другие измерения», док. фильм (режиссер Юрий Малюгин). См.: MusicOneDay. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=N1H6xOjkSPw>. Время: 00.26.14. Дата размещения: 25.03.2012. Дата доступа: 23.03.2022.

Таким образом, на территории Российской империи (в границах до 1917 г.), в СССР (в до Холокоста) сформировалась ярко выраженная культура евреев-ашкеназов, компактным местом проживания которых были штетл (Приложение 1.34). Стержнем культуры еврейского народа, выполняющим охранительную функцию, стал хазаннут (Приложение 1.31), а языком, объединившим евреев-ашкеназов, стал идиш, оказавший влияние на рождение идишской народной песни и клезмерского музицирования.

Композиторы СССР и постсоветского пространства, посвятившие своиopusы разных жанров памяти жертв Холокоста, почти все были евреями, погруженными в эту культурную среду. Этнослух представителей старшего поколения формировался в условиях активного функционирования еврейской культуры (в Польше, Украине). Композиторы, становление творчества которых осуществлялось в послевоенный период, погружались в эту среду благодаря изучению нотных текстов, определяли в себе еврейство на генетическом уровне. В период игнорирования мемориализации Холокоста в СССР, благодаря включению в своиopusы идиом еврейской музыки, авторы выражали свою гражданскую позицию по отношению к памяти о невинно убитых евреях.

Глава 4

ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕИ В СОДЕРЖАНИИ МУЗЫКИ: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ УРОВЕНЬ

- 
- 4.1. Экзистенциал «бытие-к-смерти»
(М. Броннер, О. Подгайская)
 - 4.2. Экзистенциал «боль» (Р. Боярская, И. Левин)
 - 4.3. Экзистенциал «одиночество» (Э. Тырманд)
 - 4.4. Экзистенциал «воля» (Д. Клебанов, Л. Абелиович)
 - 4.5. Экзистенциал «свобода» (Д. Шостакович)
 - 4.6. Экзистенциал «надежда» (М. Глуз)

Важную роль в музыкальных произведениях, ориентированных на философское восприятие их содержания, играет авторская позиция, личностное видение поставленной проблемы. В отдельных сочинениях восточноевропейских композиторов, раскрывающих тему Холокоста, эта тема выходит на общечеловеческий (экзистенциальный) уровень.

Философы-экзистенциалисты XX в. (А. Камю, Ж.-П. Сартр, М. Хайдеггер, Г. Марсель, К. Ясперс, Л. Шестов) сосредоточили внимание на коренных проблемах человека, его существования, развития личности через обращение к ее сознанию, мере бытия. Их идеи были подхвачены психотерапевтами, осуществлявшими поиск помощи человеку. Так, учеными разрабатывались экзистенциалы (Приложение 1.35) «бытие-к-смерти», страха, боли, надежды, веры и т. д. Однако эти же проблемы находятся в центре внимания литературы и искусства [см.: 194, 211]. Нередко произведения искусства предопределяют тему, впоследствии обсуждаемую наукой, философией [см. 285]. Неслучайно в последние годы формируется новое направление — «экзистенциальное искусствознание»,

«предметом которого выступают многообразные способы репрезентации антропологических смыслов в искусстве, художественные аналогии антропокультурных явлений и процессов, играющих существенную роль в индивидуальном бытии человека» (С. С. Ступин) [209, с. 46].

В произведении композитор претворяет свой экзистенциальный опыт через модусы, «мировоззренческие конструкции, которые задают параметры человеческого существования» [цит. по: 33]. Экзистенциалы определяют своего рода генеральную идею произведения, его ценностные узлы, квинтэссенцию смысла, которую автор музыки нередко декларирует в мемуарной литературе, в интервью.

Память о Холокосте апеллирует прежде всего к экзистенциалу «бытие-к-смерти» (термин М. Хайдеггера) [237], получившему раскрытие в исследованиях философов, психотерапевтов, музыковедов. Вместе с тем анализ музыкальных произведений позволяет выявить и иные модусы, такие как боль, одиночество, воля, свобода, любовь, надежда. Рассмотрим некоторые из них.

4.1. ЭКЗИСТЕНЦИАЛ «БЫТИЕ-К-СМЕРТИ» (М. Броннер, О. Подгайская)

Тема отношения человека к смерти является «сквозной» для всей истории философии, литературы, искусства. У Сократа, Платона, Аристотеля философия смерти комментируется в духе мифологии, этики бессмертия. В эпоху Средневековья, прежде всего в католицизме, образ смерти проявляется как

ужасающий, органично входящий в сферу народной, карнавальной культуры.

На его основе создается концепция воображаемого загробного мира: ад и рай, чистилище, страшный суд. Неслучайно одной из частей католической мессы становится средневековая секвенция *Dies irae*, на протяжении столетий сохранившая за собой семантическую эмблему суда Божьего в Судный день. Эта секвенция, включающаяся в обязательную часть реквиема, встречается и в некоторых произведениях, раскрывающих тему Холокоста (в частности, в реквиеме «Памяти Януша Корчака» С. Беринского).

В период Возрождения тема смерти уходит в сторону гуманистического пафоса (труды М. Фичино, П. Помпонацци, М. Монтеня, Т. Кампанеллы). Эпоха Просвещения кристаллизует влияние на отношение человека к смерти рационализма, эмпиризма (работы Р. Декарта, Ф. Бэкона, И. Канта). «Слугой и истолкователем природы» называет человека Ф. Бэкон и советует находить утешение перед «лицом смерти» в преодолении суетности и суеверий, в осознании причастности своего бытия к величественному бытию природы, в созидательном творчестве [см. 81].

Повышается внимание к бытию человека в философии и культуре XX в. К анализу экзистенций смерти проявляют интерес крупнейшие представители постклассической философии (Ф. Ницше, А. Шопенгауэр, К. Ясперс, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр и др.) [см. 62]. В их работах обсуждаются самые разные проблемы: проективность человеческого бытия как «бытия-к-смерти» (М. Хайдеггер), формирование инстинкта самосохранения как регулятора имманентности пути людей к конечной цели своего существования (З. Фрейд), различение реального и аффективного состояния бытия, расщепление телесной жизни на события глубины и поверхности (Ж. Делёз), понимание смерти как абсолютной негативности через идеи суверенности/самовластности личности и трансгрессии (Ж. Батай) и др.

Исследователями предлагаются разные подходы к систематизации моделей смерти (работы Ф. Арьеса [10], Т. А. Лисицыной [122], В. А. Суковой [212, 213], А. А. Павленко [158]). Более приемлемой для автора оказалась классификация А. А. Павленко. При анализе современной российской культуры она указывает на пять основных вариантов экзистенциала смерти: биологическое явление, социальный ритуал, психологический портрет, спиритическое и паранормальное, мистическое и фантастическое явления. По ее мнению, именно последний тип смерти чаще всего представлен в различных произведениях искусства (формирует направление искусства «некро-реализм»), тогда как первый — биологический — тип крайне редок [см. Там же]. Остановим внимание на биологическом явлении, которое и попытались раскрыть композиторы в отдельных произведениях.

На необходимости экзистенциального понимания смерти в таком проявлении настаивал М. Хайдеггер. По его мнению, двумя равносильными модулями бытия являются жизнь и смерть. Смерть не осознается философом как

абсолютный разрыв с жизнью, в широчайшем смысле она есть феномен жизни. К такому выводу приходит М. Броннер, работая над произведением для виолончели и фортепиано «Еврей. Жизнь и смерть» (1995) [6-Н]. После исполнения пьесы в 2004 г. на международном фестивале «Music and poetry by Jewish Authors» в Армении композитор М. Кокжаев отметил:

«Это жизнеописание нелегкой судьбы человека, родившегося, чтобы жить и вынужденного трагически уйти из бытия... В звуках этой музыки слышится эхо Холокоста» [цит. по: 31].

I часть пьесы – «Жизнь» – воскрешает особый колорит культуры штетла, с идишскими песнями и сочной игрой клезмеров, и обобщенный портрет его жителей, людей с чувством юмора, умеющих безостановочно шутить над собой. Основу музыки составляют две темы: первая, танцевальная, с тонкой иронией, акцентированными долями, решена в традициях хасидских танцев, вторая – неторопливо-экспрессивная, с подчеркнутой вопросительной интонацией:

4.1 М. Броннер «Еврей. Жизнь и смерть» для виолончели и фортепиано. «Жизнь» [6-Н, с. 2]

Adagio

Vln.
Vc.
Pno.

Канвой музыкальной материи II части пьесы – «Смерть» – становится партия рояля, на которую наслаивается сложная комментирующая линия виолончели, находящаяся в длительном поиске утраченной мелодии:

4.2 М. Броннер «Еврей. Жизнь и смерть» для виолончели и фортепиано. «Смерть» [6-Н, с. 8]

Adagio

Vc.
Vln.
Vc.



Появляясь на короткое время, она сопровождается посвистыванием солиста и растворяется в долгих, «мучительно» тянущихся педальных звучаниях. Последние удары сердца, последние минуты жизни — таков момент ухода человека из жизни.

Практически всегда смерти сопутствует состояние страха, которое обусловливается возникновением непредвиденных трагических обстоятельств. Оно в полной мере оказывается подвластным музыке, о чем свидетельствуют многочисленные произведения европейских композиторов («Лесной царь» Ф. Шуберта, «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского, сцены из опер «Риголетто» Дж. Верди, «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Пиковая дама» П. Чайковского, «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича и др.), а также пьеса «Не тот город» для клавирина, цимбал и инструментального ансамбля (2006) О. Подгайской (Приложение 3.6.11) [26-Н]¹.

Основу содержания пьесы «Не тот город», по словам композитора, составила поездка евреев в период Второй мировой войны в поезде, маршрут которого лежит в неизвестность, в город мечты. Музыкальный материал позволяет предугадать события, раскрыть художественные образы и основную идею произведения. Персонификация тем солирующих инструментов индивидуализирует речь собеседников (построения диалогического характера в партии духовых, совмещение этих мелодических линий, образующее гетерофонию). Энергичная тема цимбал направляет к воспоминаниям главного героя о зажигательной игре колоритного клезмерского ансамбля (жанрово-танцевальный тематизм с характерно-этническим колоритом) (пример 4.3).

Драматизация музыки проявляется через импульсивные мотивы клавирина, репетиции «стучащих» цимбал, играющих за подставкой, полиритмию, становится выражением чувства тревоги героев при приближении состава поезда к конечной остановке. Включающиеся диатонические танцевальные темы лишь на короткий период отодвигают коду произведения: обнаженно скорбные интонации гобоя и контрабаса, застывшие аккорды оцепенения. Именно в этом эпизоде сконцентрирована идея программной пьесы — состояние страха перед неизведанным, предопределяющим трагический исход, физическую смерть (пример 4.4).

¹ Экзистенциал «бытие-к-смерти» реализуется и в концерте для органа и симфонического оркестра «Капитан планет» О. Подгайской [см. 20-А].

4.3

О. Подгайская. «Не тот город» [26-Н, с. 2]

4.4

О. Подгайская. «Не тот город» [26-Н, с. 27]

Экзистенциал смерти как биологического явления запечатлен в хоровом сочинении О. Подгайской «We are still alive» («Мы яшчэ жывыя») [27-Н], созданном по заказу Белорусской государственной филармонии к концертному проекту 2019 г. «Война и мир» на стихи Уистена Хью Одена¹, переведенными

¹ Уистен Хью Оден (1907, Йорк, Англия – 1973, Вена) – англо-американский поэт, которого боготворил И. Бродский. Известность пришла к У. Х. Оденоу на родине, в Великобритании, но в 1939 г., накануне Второй мировой войны, вместе с другом, писателем Ишервудом, он уехал в Америку. С американским периодом жизни были связаны наиболее значительные работы У. Х. Одена: поэма «Refugee Blues» («Блюз для беженцев») (1939), сборники «Another Time» («Иные времена») (1940), «The Double Man» («Раздвоенный») (1941), «For the Time Being» («В настоящий момент») (1944) [153].

на белорусский язык («Блюз уцекачоў») Виталием Рыжковым. Присутствие вербального текста, безусловно, позволяет выявить доминантные художественные образы. Поэма «Блюз для беженцев» У. Одена, созданная в 1939 г., стала документальной хроникой, кадры которой воочию увидел поэт: предвоенный Нью-Йорк, переполненный евреями, изгнанниками поневоле; тысячи счастливых, спасшихся от нацистских лагерей, не разделивших судьбу предназначенных к тотальному уничтожению жителей гетто. Но и здесь, за океаном, в безопасности, они ощутили себя лишними. Люди, говорящие в экспрессивном тоне на разных языках, нередко не понимающие друг друга, охвачены ужасом и зовут о помощи. Вероятно, этим обусловлен билингвизм произведения: группам хора композитор поручает декламацию текста на двух языках: женской группе (чаще сопрано /третьи или первые/) — на английском, мужской (первые тенора) — на белорусском. По ходу хорового опуса, напоминающего кадры документального кино, в музыкальную ткань включаются и слова на немецком (например, выкрики нацистов «Halt!»).

Основная идея произведения проходит постепенное становление. Начальные такты, представленные фразами речитативного характера на двух языках, за счет четкой артикуляции, принципа звукоизвлечения (шепотом) наполнены напряжением, однако далеки от трагедийной развязки (*пример 4.5*). Это декламация о существовании идеального города, который не может принять беженцев:

«Кажуць, гэта буйны дзесяцімільённы горад, / Нехта жыве ў палацах,
нехта жыве ў норах: / Але нам пакуль тут не месца, мая дарагая, / Але
нам тут не месца».

4.5 О. Подгайская. «We are still alive» («Мы яшчэ жывыя») [27-Н, т. 1-4]

The musical score consists of two staves. The top staff is for Soprano 3, with the instruction "шепотом на выдохе" (whispered on exhalation) above it. The bottom staff is for Tenor 1, with the instruction "mf" above it. The lyrics are written below the notes in both English and Belarusian.

Soprano 3: *f* Say this ci-ti has ten mil-lion souls, Some are li-ving in man-sions, some are li-ving in holes.

Tenor 1: *mf* Ка-жуць, гэ-та буй-ны дзе-ся-ці-міль-ён-ны го-рад, нех-та жы-ве ў па-ла-цах, нех-та жы-ве ў но-рах: але нам па-куль тут не ме-сца, мая да-ра-га-я, але нам тут не ме-сца».

Последующее повествование усиливает ощущение беженцев себя лишними. Об этом свидетельствуют фразы стукнувшего кулаком Консула («*Калі ты не маеш папарту, ты лічыся мерцвяком*»), которые озвучивает мужская группа хора. Консул указывает на дверь паспортного отдела беженцам, не имеющим надлежащих документов. В этом разделе произведения четко очерчиваются фразы в маршевом ритме в терпкой секундовой дублировке теноровой партии хора (на белорусском языке), альтами (на английском языке) (т. 21-31). Чуть позднее, как назойливая мысль, в канонической

имитации закручивается короткий паттерн в партии теноров (поют на гласную «о» с переходом к «а»). Плотное крещендо обрывается слиянием всех голосов в унисон.

Третья волна информации выходит за пределы города-мечты к красноречивой фразе А. Гитлера, предельно точно определяющей девиз Холокоста: «Вынішчыць іх усіх!»:

4.6 О. Подгайская. «We are still alive» [27-Н, т. 39-41]

The musical score consists of ten vocal staves (S1, S2, S3, S4, A1, A2, A3, A4, T1, T2, T3) and three piano staves (T1, T2, T3). The vocal parts are arranged in a mixed choir. The lyrics are in English and Ukrainian. The piano part provides accompaniment. The score includes dynamics like 'mp' and 'pizz'.

Ее отчетливо на английском языке пропеваает вся женская группа хора (т. 41-47), хотя до этого она многократно звучала без слов. Композитор концентрирует внимание на данном кратком малосекундовом мотиве стоны через характер его исполнения – глиссандо, однако ретуширует его ритм через выключение акцентной доли. Именно в этом разделе хорового сочинения смерть предстала в своем истинном обличи, она перестала быть тенью.

Каждый последующий виток событий усиливает драматический накал эмоций, который ведет к заключительным тактам произведения – сцене расстрела солдатами безоружных мирных людей: «Яны палююць!!!». Смерть фиксируется как биологическое явление: момент перехода человека в иное состояние, когда «душа покидает тело»:

4.2. ЭКЗИСТЕНЦИАЛ «БОЛЬ» (Р. Боярская, И. Левин)

Трудно противостоять словам немецкого писателя, мыслителя Э. Юнгера, открывающим его знаменитое эссе 1934 г. «Über den schmerz» («О боли»): «Существует несколько великих и неизменных критериев, которые выявляют значение человека. К ним принадлежит боль; она есть самое суровое испытание в той цепи испытаний, которые обычно называют жизнью» [цит. по: 258]. По тонкому замечанию невролога и психиатра Г. Кранца, боль является «интегрирующей составной частью нашего Я, которой мы иногда даже обязаны осознанием собственного Я» [цит. по: 211, с. 167]. Для освоения боли культурой и искусством краеугольным камнем выступает проблема невыразимости этого состояния, коммуникативного тупика, в котором оказывается Каждый, пытающийся передать представление о ней Другому. Об этом размышляют биологи (Р. Тоэлнер [289]), культурологи (Г. Хайдарова [235, 236]), искусствоведы (С. Ступин [209–211]).

Большой корпус исследовательской литературы об этом феномене позволил Г. Хайдаровой [235] выявить основополагающие методологические подходы к его изучению. В одном из пунктов ее классификации боль определена как эстетическая категория, которая раскрывается средствами литературы, искусства, кино.

Литературовед Анна-Роза Майер отмечает, что

«функция литературного представления боли скорее обращена к condition humana, к взаимозависимости тела, психики и культуры: в зависимости от культурного контекста боль выступает предупреждением, наказанием, проверкой, является жертвой или средством душевного просветления; как философско-религиозный вызов, моральная проблема, возможность самопознания, самоуверенности и самосознания» [цит. по: Там же, с. 8].

Духовные, а нередко и физические страдания возвращают индивидуальную боль во внешний мир в художественно опосредованных формах.

Поэтика страдания (страстей) вписывается в историю европейской культуры, начиная с эпохи Просвещения, однако в литературных и музыкальных текстах боль выступает в виде феномена, берущего на себя функцию эстетизации. Лишь в XX в. художники позволяют открытым текстом декларировать ощущение физической боли, получившей яркое проявление в искусстве экспрессионизма; таковы, например, травмирующие откровения М. Бекмана, Э. Мунка, П. Пикассо, Ф. Бэкона, Г. Базелица, Л. Фрейда, Г. Рихтера и др., предлагающие различные художественные модели человеческого страдания. Входят они и в музыкальное искусство. В послевоенный период в творчестве западноевропейских композиторов-авангардистов совершаются поиски средств музыкального искусства, способных передать физическую боль, которая ощущается в кантате «Уцелевший из Варшавы» (1947) А. Шёнберга, электронной композиции «Прерванная песня» (1956) Л. Ноно, кантате

«Пепел Биркенау» (1965) Г. Кочана, оратории «Dies Irae» (1966) К. Пендерецкого и др.

Композиторы Восточной Европы выбрали иное выражение художественного аналога боли. Моделируя страдание средствами музыкального искусства, они раскрывают не столько коммуникативный, сколько эмпатический потенциал этого экзистенциала.

Так решена «Колыбельная Бабьему Яру» (1959) Р. Боярской на стихи О. Дриза (Приложение 3.5.2) [4-Н]. Боль Другого, матери, потерявшей в Бабьем Яре ребенка, стала личной трагедией автора музыки. Средством ее выражения выступила монотонная мелодия с неожиданно прерывающимися вскрикиваниями, замирающими на слабеющей от ужаса последней фразе «Люленьки-лю-лю».

Экзистенциал боли формирует эмоциональную ауру вокально-симфонической поэмы И. Левина «Боль Земли» (2014) на стихи И. Хентова, название которой дали поэтические строки ее III части («Хор мертвых душ») (Приложение 3.2.7) [25-Н]. Это лирический центр произведения, где звучит голос убитых детей Змиёвской балки (пример 4.8)¹:

«Каждый в свой мы ходили класс / и безгрешно шалили в школе, /
Но пришел наш последний час, / И взорвалась Земля от боли».

На последней строке текста выявляется модуляция нежного романтического вальса в героико-маршевый образ, который впервые заявил о себе в репризе I части, в ее кульминационной зоне:

«Война есть война – порождение Ада, / Помянем всех павших,
от боли немея! / Всегда на войне погибали солдаты, / Но только евреи
за то, что евреи».

Экзистенциал боли фокусируется в ярко выраженном волевом начале музыки, что проявляется в уверенном контуре интонаций мелодии и ее чеканной ритмической организации с подчеркнутой сильной долей, в плотной аккордовой фактуре.

С кульминационной точки начинается финал вокально-симфонической поэмы, «Шма Израэль!» (Allegro). К этой иудейской молитве не раз обращались композиторы, создавая музыку о Холокосте: А. Шёнберг в кантате «Уцелевший из Варшавы», Д. Кривицкий в опере-оратории «Бабий Яр». Текст молитвы в произведении И. Левина появится не сразу, начало финала воспринимается как драматическая кульминация предыдущей части:

«И плясала, смеясь, война, / И Вселенной рвалась аорта, / И сразила
войну весна, / И отцы возвращались с фронта».

¹ И. Левин, стихи И. Хентова «Боль Земли» (раскрытие темы Холокоста на общехудожественном уровне: Глава 2.1.2).

И. Левин. Вокально-симфоническая поэма «Боль Земли».
III ч. «Хор мертвых душ» [25-Н, с. 96]

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes Picc., Fl., Ob., Cl., B. Cl., Bsn., and Cbsn. The middle section includes two Hn., two Tpt., two Tbn., and Tba. The bottom section includes Timp. and the vocal choir (Дет. хор). The vocal line has the lyrics: И взор - ва - лась зем - ля от бо - ли. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, mf, f, sf), crescendos, and a 'solo' marking for the Clarinet.

Трансформированная тема вальса становится олицетворением пляски войны, в экспрессивно-маршевой поступи возвращается преобразенная тема I части, и на вершине эмоционального накала в мощной фактуре оркестра «провозглашается» молитва:

4.9

И. Левин. «Боль Земли». IV ч. «Шма, Израэль» [25-Н, с. 14]

Allegro

Picc.
 Fl. *8va*
 Ob. *8va*
 Cl.
 B. Cl.
 Bsn.
 Cbsn.
 Hn.
 Hn.
 Tpt.
 Tpt.
 Tbn.
 Tbn.
 Tba.
 Timp.
 Cym.
 Dr.
 Tamb.

Det. хор
Хал! Шми Це-ря-эн. А-шэм

S.
Шми Це-ря-эн А-Шэм ло-вей-ну А-шейм-хал!

A.
Шми Це-ря-эн А-Шэм ло-вей-ну А-шейм-хал!

T.
Шми Це-ря-эн А-Шэм ло-вей-ну А-шейм-хал!

B.
Шми Це-ря-эн А-Шэм ло-вей-ну А-шейм-хал!

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

Эту молитву в иудейской традиции произносят сокровенно, вполголоса обращаясь к Всевышнему. В условиях поэмы «Боль Земли» она становится несокрушимым гимном. Громогласные триольные репетиции оркестра вызывают в памяти апофеозные опусы Скрябина: Фортепианную поэму ор. 32 № 2, Третью симфонию «Божественная поэма» (III часть), «Поэму экстаза» (кода). На этом грандиозном звучании в полной мере могла бы закончиться поэма «Боль Земли». Однако по принципу контраста, к которому в произведении И. Левин обращается неоднократно, ее завершает тихая оркестровая постлюдия (*Largo con dolore*), высвечивающая неутраченную боль человеческой души через лирическую музыку.

4.3. ЭКЗИСТЕНЦИАЛ «ОДИНОЧЕСТВО» (Э. Тьрманд)

Боль, как вечная недоговоренность, обрекает человека на экзистенциальное одиночество, принципы которого уже рассматривались философами эпохи Возрождения. При анализе их трудов очевидны два направления мысли: уединение и одиночество, которые нередко рассматривались как диаметрально противоположные через присвоение им качеств «положительное» и «отрицательное». Это просматривается в работах французского философа XVI в. М. Монтеня. В книге «Опыты» он представляет человека как суетного, непостоянного и вечно колеблющегося существа. Не отводя одино-

честву отдельное эссе, М. Монтень размышляет о нем как о способе выявления сущностных характеристик «Я». Одиночество содержит в качестве условия своего проявления дистанцирование личности – свободное (уединение) или вынужденное (изоляция), закрепление и утверждение ее автономности. Для осознания собственного «Я», стремящегося к жизни в удовольствии, М. Монтень разрабатывает концепт «уединение» и предлагает

«“расстаться с собой”, то есть посмотреть на себя со стороны, обновиться, очиститься и затем обрести себя заново, провести переоценку собственных жизненных установок и приоритетов» [цит. по: 140, с.199].

Эту линию продолжают работы философа Б. Паскаля. Раскрывая тему с позиции заброшенности человека в бесконечности Вселенной, мыслитель анализирует категорию «двойничество»: «двойник, созданный человеком для внешнего мира (для общения с людьми), при существовании внутренней феноменологической пустоты претендует на статус “внутреннего человека”» [цит. по: 47]. Б. Паскаль утверждает безусловную «прелесть уединения» (в отличие от одиночества), которое позволяет задуматься о смысле жизни, оценить свои поступки.

Феномен одиночества исследуется философами в конце XIX – начале XX в.: американским трансценденталистом Г. Торо (впервые вводит различия между одиночеством и уединением), экзистенциалистами Ж.-П. Сартром (в прозе он создает исследовательскую модель человеческого одиночества через модусы различных типов и говорит о принципиальной абсурдности и трагичности человеческого существования) [см. 61], С. Кьеркегором (принимает одиночество за вечное и неизменное состояние человека в обществе, пытается преодолеть его при помощи духовного уединения, ухода от общества), русским философом Н. Бердяевым (утверждает, что чувство одиночества заложено в самом бытии человека, является одним из способов существования «Я») и др. [см.: 175, с.75].

Выражение этого состояния происходило и в искусстве: первоначально в сентиментализме, чуть позже – в романтизме, где самое пристальное внимание уделялось внутреннему миру человека. Именно в это время в европейском искусстве проблема одиночества стала рассматриваться в двух онтологических аспектах: как состояние (в ощущениях героем себя «лишним» человеком) и как цель (результат «внутреннего духовного роста человека», когда не найдя совершенства в мире, герой замыкался внутри себя) [см.: 36, с. 94]. Эта проблема находит отражение в музыке Ф. Шуберта, Ф. Шопена, С. Рахманинова, А. Скрябина, в живописи М. Врубеля, К. Петрова-Водкина, многих русских авангардистов, в поэзии романтизма и символизма. Через состояние одиночества нередко материализуется трагическое мироощущение человека, «ощущение заброшенности, затерянности, отчуждения, ничтожности, незащищенности перед масштабом социальных потрясений и перед глобальностью экзистенциальных проблем» [2].

Близкое психологическое состояние испытывала и Э. Тырманд. Через всю жизнь она пронесла боль потери родных, узников Варшавского гетто, о чем говорила в многочасовых беседах с музыковедом О. Дадимовой:

«В этих долгих беседах на польском языке я узнавала подробности о варшавской жизни, о ее семье, о постигшей их трагедии. Передо мной открывалась совершенно иная Эди Моисеевна: не требовательный педагог, не лучезарный, исполненный юмора человек, какой я ее запомнила на уроках в консерватории, а личность, жизнь которой была достаточно драматичной. Рефреном в наших рондообразных встречах был совершенно жуткий мотив – нежелание жить. <...> Ей не доставляли радость свет солнца, признание ее таланта, общение с друзьями. На все это она смотрела как бы из могилы, глазами своих ушедших родственников. <...> Я поняла, что она ощущала трагедийность глобальных военных событий в частном воплощении, в гибели ее горячо любимых родных. Этот феномен в еврейской традиции связан с образом еврейской мамы. Она не имела своих детей и пошла на это совершенно осознанно, но обладала удивительным материнским инстинктом, который проявлялся в ее отношениях с учениками – с Соней Околовой, Аней Корженевской, Зоей Качарской; что нельзя было доверить никому из близких, мы доверяли Э. М.». [цит. по: 18-А].

Экзистенциал одиночества получает раскрытие в последнем сочинении Э. Тырманд – «*Элегической импровизации*» для скрипки и фортепиано (1989) (Приложение 3.6.8) [30-Н]. Выбранное жанровое определение произведения возвращает к европейскому романтизму. Линия элегических опусов, с присутствием ей исповедальным характером, представлена яркими сочинениями композиторов-романтиков (русские романсы с жанровым определением «элегия», «Элегическая песня» для фортепиано П. Чайковского, «Элегические мелодии» ор. 34 для фортепиано Э. Грига, «Элегическое трио» ор. 9 С. Рахманинова (Памяти великого художника [П. Чайковского])). В произведении Э. Тырманд элегичность выявляет исповедальное начало, становится выражением экзистенциала одиночества, который кристаллизуется через абсолютно разные в эмоциональном отношении музыкальные эпизоды. Выявим их в композиции «*Элегической импровизации*», приближающейся к концентрической форме с обрамлением:

Пролог – контрастные смены настроения и состояния (от экспрессии – к тонкой лирике) (*Andante con dolore*; А, т. 1-12);

1-й раздел – *Экспозиция*. Экспрессивный образ, размышление (*Molto appassionato*; В, т. 13-28); лирика, воспоминание (*A tempo, dolce*; С, т. 29-48);

2-й раздел – *Лирический центр* (трехчастная структура): хоральные эпизоды (*Poco più mosso*; D: т. 49-56, 69-72) обрамляют лирический (*Poco meno mosso, dolcissimo ma espressivo*; E, т. 56-68);

3-й раздел – *Реприза*: лирические эпизоды (*dolcissimo*; С₁, т. 73-86; С₂, т. 119-126) обрамляют драматическую кульминацию произведения (*Sempre Senza*; В₁, т. 87-118);

Эпилог — является тематической аркой Пролога (*Andante con dolore*; А₁, т. 127-138).

Состояние одиночества более всего ощутимо в звенящей тишине. Из нее рождаются первые звуки произведения (*Andante con dolore*): собранный (каждый звук мелодии повторялся тремоло), выразительный в интонационном наполнении монолог скрипки в нехарактерном для инструмента низком регистре; скромная поддержка рояля в виде последовательности мягких аккордов, служащих гармонической надстройкой (раздел А) (*пример 4.10*). В тишине растворяется и последнее звуковое облако произведения:

4.10 Э. Тырманд. «Элегическая импровизация» для скрипки и фортепиано. 1-й раздел (А) [30-Н, с. 1]

The musical score shows the beginning of the first section (A). The Violin part (Vln.) starts with a tremolo of chords marked *pp sul pont.* and then continues with a melodic line marked *simile*. The Piano part (Pno.) provides harmonic support with soft chords, marked *ppp* in the later section.

Бегством от одиночества бытия «здесь и сейчас» становится возвращение в счастливое прошлое, которое, с одной стороны, является разрядкой депрессии, с другой — усиливает это эмоциональное состояние. Для Э. Тырманд прошлое «выплывает» в лирических эпизодах «Элегической импровизации» с ремарками *Dolce, Dolcissimo ma espressivo; Dolcissimo*. В каждом из них средствами музыки воссоздаются сокровенные страницы жизни «тогда»: образ детства раскрыт через нежную, проникновенную тему у скрипки, звучащую на фоне мягких аккордов рояля (раздел С). Зыбкой мечтой, образом несбывшейся надежды о встрече выступает центральный эпизод, разворачивающийся в дуэте согласия скрипки и рояля (раздел Е). Последний лирический раздел (С₁) с ярко выраженным еврейским колоритом воскрешает погибшую в период Холокоста идиш-культуру¹ (см. *пример 3.1*); тонка и зыбка связь с прошлым: на фоне хоральных аккордов рояля звучит трогательно-беззащитная лирическая тема.

Вершиной одиночества становится эмоциональный взрыв, крик души. Есть такие эпизоды и в «Элегической импровизации», в разделе В, где экспрессивный образ формируется после яркого аккорда-восклицания: музыка наполняется движением, диссонирующими созвучиями; она схожа с вырвавшимися наружу чувствами, которые не может сдержать разум:

¹ Э. Тырманд. «Элегическая импровизация» для скрипки и фортепиано (раскрытие темы Холокоста на музыкальном уровне: Глава 3.1).

4.11 Э. Тырманд. «Элегическая импровизация» для скрипки и фортепиано.
1-й раздел (В) [30-Н, с. 3-4]

Andante con dolore

Vln.

Pno.

p sombre

ff

8^{va}.....

Экзистенциал одиночества получает концентрированное выражение на последних минутах сочинения (раздел В₁), где патетическая тема скрипки звучит на фоне колокольного набата рояля.

Избранный композитором исполнительский состав также способствует раскрытию состояния одиночества. Как известно, в музыкальной традиции восточноевропейских еврейских общин огромную роль играла скрипка, сладостный голос которой мог передать эмоционально наполненную мысль. В этом произведении партия скрипки во многих эпизодах отождествляется с метафорой «натянутые струны души», что подтверждают и слова композитора:

«Тут не использовала цитаты — тут сердце только» [цит. по: 39-А].

4.4. ЭКЗИСТЕНЦИАЛ «ВОЛЯ» (Д. Клебанов, Л. Абелиович)

Понятие «воля» не сразу получило терминологическую фиксацию. Впервые его вычленил Аристотель в период античности — как способность к динамичному действию (лат. термин «voluntas»). Утвердившее господство веры христианство ускорило этот процесс, привело к структурированию разума в единстве ума, памяти и воли, к формированию в работах Аврелия Августина понятия «воля души». В эпоху Средневековья в антропологии и этике Д. Скота вызревает самый «радикальный» вариант августинианства, в котором основополагающим является принцип превосходства воли над разумом и ее полная свобода (метафора «свобода воли»). Через идеи

И. Г. Фихте (воля обладает логическим первенством в процессе самоопределения разумного «Я») и Я. Бёме (сущее формирует благую или злую волю), явившиеся логическим продолжением длительного пути становления категории «воля», в конце XIX в. в философии Ф. Шеллинга и особенно А. Шопенгауэра формируется цельная позиция воли как иррациональной подосновы сущего (у А. Шопенгауэра — «воли к жизни», универсального метафизического начала). Инструментом объяснения воли для Шопенгауэра становится музыка:

«Разные искусства соответствуют разным ступеням объективации воли, этой метафизической первоосновы мира. Музыка же выражает самое волю» [135, с. 351].

Для ряда философских течений XX в. проблема воли уже не представляла самостоятельного интереса, но активно обсуждалась психологами [см. 179]. Одним из первых психологов экзистенциально-феноменологического направления выступил Р. Мэй, разработавший теорию воли, составляющими которой стали намерение (желание), усилия на пути к осознанной жизненно значимой цели, ответственность за свои действия. В своей фундаментальной работе «Love and Will» («Любовь и воля»), изданной в Нью-Йорке в 1969 г., Р. Мэй пишет:

«Огромный окружающий нас мир ставит перед нами разного рода вопросы и всевозможными путями испытывает нас. Некоторые испытания мы встречаем простыми действиями, а на некоторые вопросы отвечаем отчетливо сформулированными словами. Но глубочайший из когда-либо поставленных нам вопросов не допускает никакого ответа, а лишь бессловесный поворот нашей воли и сдержанность наших глубочайших чувств, когда мы говорим: “Да, я приму это даже таким!”» [142, с. 152].

По мнению психотерапевта, только встреча с подлинной трагедией заставляет пациента взять судьбу в свои руки и пережить катарсис. Эти же выводы в полной мере проецируются на мир искусства, в том числе на музыку, подтверждением чему становится творчество Л. Бетховена, А. Скрябина, где экзистенциал воли имеет свое яркое проявление через сферу энергии. Именно энергия необходима для организации личности, способной осуществлять движение в определенном направлении или к определенной цели.

Волевым духом проникнута музыка композиторов СССР, обращенная к мемориализации подвига человека в годы Великой Отечественной войны, человека героического. Этой теме посвящено колоссальное количество произведений разных жанров, от оперы до песни. Но и в музыке о Холокосте ее авторы, посредством формирования через волевое усилие, производят осознания смерти невинных жертв.

Примером такого решения может стать *Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра»* (1945) Д. Клебанова (Приложение 3.3.1) [22-Н]¹. Основная идея выявляется в Финале сочинения, резко контрастирующем по отношению к трем мемориальным частям, непосредственно обращенным к трагическим событиям сентября 1941 г. Именно этот факт позволяет исследователям классифицировать ее как «симфонию-трагедию» с оптимистически-волевым кодовым разделом. Но формируется экзистенциал воли уже в начальных тактах произведения. Интонационной матрицей является многоэлементная тема вступления:

4.12 Д. Клебанов. Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра». I ч. Вступление, 1-й элемент [22-Н, с. 3]

Allegro moderato

Волевым духом пронизана и лирическая главная партия экспозиции: яркие вспышки мажорных фанфар медных духовых инструментов выявляют ее кульминацию. Концентрацией волевого начала становится эпизод расстрела в разработке, в котором лирические темы, деформируясь, превращаются в тему рока. На гребне динамической волны кличем звучит краткая фраза у солирующей трубы на фоне тремоло оркестра. Трагедийное и волевое сливаются в заключительных тактах разработки, где в мощном звучании оркестра предстает тема главной партии.

Динамикой отмечены начальные такты Скерцо (II часть), задающие ритмический каркас темы-токкаты. Строгий «упругий» аккомпанемент Траурного марша (III часть) предугадывает кульминационные зоны динамизированной репризы. Плотная аккордовая фактура оркестра, яркая динамика угаснет лишь в коде — вокализе сопрано.

Волевым импульсом отмечено начало Финала симфонии (пример 4.14), которое приостанавливают череда монологов и звучащие им в ответ темы предыдущих частей.

Лирические темы-воспоминания — вальс (фугато), детский марш — на некоторое время отодвигают энергетику драматических образов. Они возвращаются в коде. Пружина стремительно распрямляется к финальной фанfare медных духовых инструментов на *ff* (*Meno mosso, pesante*), олицетворяющей мужественный взлет несокрушимого духа, рвущегося из бездны к свету.

Выражением волевого экзистенциала как авторской идеи стал *фортепианный цикл Л. Абелиовича «Фреска 1»* (1965) (Приложение 3.6.3) [1-Н], в названии которого композитор делал акцент на крупном мазке, а не на деталях. Цикл посвящен М. Вайнбергу, близкому другу Л. Абелиовича, сокурснику по Варшавской и Белорусской консерваториям. Посвящение в определенной степени раскрывает образный мир пьес цикла, связывает с темой, которая объединила обоих композиторов¹.

Цикл, организованный по принципу «постепенного развития» (Г. Щербо [258]), составляют девять лаконичных пьес, каждая из которых выполняет важную драматургическую роль: № 1 «Шаги в ночи» (*Allegretto non troppo*) — исходная точка, эмоциональная напряженность высокого уровня; № 2 «Беглец» (*Allegro*) — завязка сюжетного повествования, сфера действенного начала; № 3 «Скорбный час» (*Andante molto*) — остановка действия, осознание того, что происходит (полное уничтожение еврейской нации); № 4 «Порыв» (*Strepitoso*) — чувство протеста, обуславливающее возобновление сюжетной канвы, движения; № 5 «Тишина» (*Andante molto un poco rubato*) — очередной монолог-отступление; № 6 «Шествие» (*Tempo di marcia*) — воспоминание о колоннах невинных людей, обреченных на смерть (лагеря

¹ Во время Второй мировой войны погибли родственники М. Вайнберга и Л. Абелиовича, узники Варшавского и Вильнюсского гетто.

4.14

Д. Клебанов. Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра».
IV ч. [22-Н, с. 251]

The musical score is for the fourth movement of D. Klebanov's Symphony No. 1, 'Martyrs of Bab'ye Yar'. It is marked 'Presto' and in 3/4 time. The score includes parts for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Tr-Lo (Tr-Lo), Tr-Or Picc. (Tr-Or Picc.), and Cym. (Cim.). The first four measures of the movement are shown, featuring a variety of rhythmic patterns and chordal textures across the orchestral ensemble.

и места массового уничтожения); № 7 «Реквием» (Andante) – смысловая драматическая кульминация сюжетной линии; № 8 «Скерцо» (Allegro molto) – интермедия, скерцо-гротеск, неприятие трагедии обществом; № 9 «Свершение» (Allegro non troppo molto energico) – кульминация цикла, концентрация волевого начала.

Исследователи цикла отмечают его *трагедийную концепцию*, определившую выбор экспрессивных средств музыкальной выразительности. Во всех пьесах используется общий интонационный строй, который характеризуется частыми ходами мелодии на острые диссонансирующие интервалы (большая секунда, малая нона, увеличенные и уменьшенные интервалы). Большое значение для раскрытия образов имеет во «Фреске 1» гармония; композитор практически отказывается от классического терцового принципа построения аккордики, предпочитая кварто-тритоновую вертикаль.

А. Друкт отмечает две лейтintonации в этом произведении: мелодический ход нисходящей синкопированной терции (№ 1, 6, 7, 9) и две восходящие или нисходящие кварты, идущие одна за другой (1-й вариант – № 1, 2, 5; 4, 6, 8; 2-й вариант – № 2, 4, 8; в окончании – № 9) [см. 66]. Если 1-я лейтintonация является знаком обреченности, то 2-я выражает волевою эмоцию; она часто встречается в темах Л. Бетховена, А. Скрябина. За волевыми оборотами закрепился в европейской музыке и своеобразный лейтритм – короткий пунктирный ритм с обращением.

Рассмотрим формирование волевого начала и его движение к заключительным тактам цикла. Импульс получен в № 2 «Беглец»: человеческие желания и проявление решимости формируют энергию, находящую выражение через жанровые черты токкаты с прорисованной мелодической линией аскетичного двухголосия:

4.15

Л. Абелиович. Цикл фортепианных пьес «Фреска 1». № 2 «Беглец» [1-Н, с. 9]

The image shows a musical score for a piece titled 'Allegro' by L. Abeliovich. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes the tempo marking 'Allegro' and the dynamic marking 'f marcato'. The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The melody is characterized by sharp intervals and syncopation. The second system continues the piece with similar rhythmic and melodic elements.

Погружение в трагедию происходящего (№ 3 «Скорбный час») вызывает у героя произведения протест. Именно это состояние, возникающее в про-

цессе кризиса воли, мы наблюдаем в пьесе № 4 «Порыв», возобновляющей физическое движение человека. Решительными интонациями пронизан № 7 «Реквием», проецирующийся через «Lacrimosa», в которой доминантой в традиционно католической мессе выступает чувство возвышенной печали. Оstinатно повторяющийся лейтритм цикла (короткий пунктир с затактовым началом) при выразительной мелодии широкого дыхания с подчеркнутыми интонациями нисходящей секунды лишает «Lacrimosa» типологических черт и прорисовывает волевое начало:

4.16 Л. Абелиович. Цикл фортепианных пьес «Фреска № 1». № 7 «Реквием» [1-Н, с. 26]



Нехарактерна для художественно-образного контекста цикла пьеса «Скерцо» (№ 8) — картина внешнего суетного мира, живущего по закону «не замечать чужую боль». Однако введение этого номера ярче выявляет авторскую мысль в заключительной пьесе «Фресок» с названием «Свершение» (№ 9). Оно предполагает осуществление больших замыслов, высоких стремлений и надежд. Здесь происходит фиксация уже актуализированных моментов, свидетельствующих об определенном качественном сдвиге. К данному номеру цикла, наполненному множеством смысловых граней, направлено все движение мыслей композитора. Он начинается плотным набатом колоколов, в аккордовых гроздях прочерчиваются затактовые восходящие секундовые и квартовые мотивы. Многократное повторение утверждает истину. Значимость этой пьесы как смысловой квинтэссенции подчеркнута возвращением узнаваемых элементов музыкальной ткани предыдущих частей, напоминающих наиболее важные моменты каждой пьесы. Ими становятся 1-я лейтинтонация восходящей терции и мелодические обороты широкого дыхания из медленных пьес цикла, где выявлялись философские мысли Абелиовича-композитора (параллели с № 3 «Скорбный час», № 5 «Тишина», № 7 «Реквием»). Обратим внимание и на появление в последних тактах пьесы диссонансного лейтаккорда цикла (чистая кварта + тритон), не меняющего на протяжении всего произведения свою абсолютную высоту.

Впервые он получает разрешение в аккорд, в котором заложена терцовая основа:

4.17 Л. Абелиович. Цикл фортепианных пьес «Фреска 1». № 9. «Свершение» [1-Н, с. 39]

Allegro non troppo molto energico

P-no

fff

allargando al fine

fff

Экзистенциал воли в этом программном цикле формировался на протяжении всего произведения, он стал его итогом.

4.5. ЭКЗИСТЕНЦИАЛ «СВОБОДА» (Д. Шостакович)

По мнению К. Ясперса, свобода априорно задана в сознании индивида; как нечто спонтанное, непредметное она существует на границе «между» экзистенцией и трансценденцией. Как указывает философ, экзистенциальная свобода и связанная с ней ответственность реализуются в подлинной коммуникации индивидов: ответственность личности направлена как на саму себя, так и на людей, в социум [см. 32]. Ж.-П. Сартр, ссылаясь на Р. Декарта, называет свободу фундаментальным состоянием человека и аргументированно доказывает, что свобода человека предшествует его сущности и предопределяет ее возможность.

«То, что мы называем свободой, невозможно отличить от бытия “человеческой реальности”. Человек совсем не является вначале, чтобы потом быть свободным, но нет различия между бытием человека и его “свободным-бытием”» [цит. по: 178, с. 62].

Определяющими характеристиками человеческой свободы, по мысли Ханны Аренд, выступают планирование, формирование, воображение, мужество, действие; внешними факторами исследователь называет открываемые миром возможности (фортуна) и отклик человека на них [см. 9]. Решающим же аргументом в усилении мотивации свободы, как полагал Ж.-П. Сартр, становится напоминание человеку о его бессилии, в высшей

точке которого через форму протеста и формируется экзистенциал свободы. Это проявляется в *Симфонии № 13 (1962) Д. Шостаковича* (Приложение 3.3.2) [34-Н]. Тема Холокоста вписывается здесь в канву более широкого идейного замысла произведения и концентрируется лишь в масштабной I части, давшей название симфонии – «Бабий Яр». Однако формирование экзистенциала свободы проходит через весь пятичастный цикл, и важную роль в его становлении играет музыкальный материал I части, где антисемитизм выявляется через замалчивание об уничтожении в период Второй мировой войны еврейского населения. Музыка Д. Шостаковича становится мощной надстройкой публицистической поэмы Е. Евтушенко, включающей разнообразную информацию из истории еврейского народа: оцепенение человека во время посещения урочища Бабий Яр, места гибели тысячи людей, воспоминания о деле Альфреда Дрейфуса, белостокском погроме и гибели Анны Франк.

Плакатный стиль поэмы Е. Евтушенко, каждая строка которой проникнута свободой мысли, продиктовал исполнительский состав и принципы взаимодействия вокального и инструментального начал. Речитативного характера партии солирующего баса и однополосного хора басов основаны на омузыкаленном прочтении поэтического текста. Они органично вписываются в симфоническую партитуру, в которой оркестр углубляет содержание текста, а в самостоятельных симфонических разделах обобщает смысл сказанного.

Драматургия I части симфонии по своей природе кинематографична. Характерным композиционным приемом выступает техника образных наплывов, которая выстраивает и ее форму: рондо с тремя эпизодами. Важную роль в становлении экзистенциала свободы играет музыкальная тема Бабьего Яра, обобщенный образ жертв Холокоста. Ее эпический характер подчеркивает мотивно-интонационный комплекс у валторн и труб. Он включает два элемента: первый – фигура расходящихся по хроматической гамме двух голосов, упирающихся в интервал чистой квинты (обертонность-перспектива, суровость и отрешенность); второй – ступенчатое восхождение параллельных секст, образующих выпуклую линию и формирующих образ воли, свободы. Нижний пласт фактуры представлен мерным движением виолончелей и контрабасов (ремарка: *pesante, tenuto*) в жанре траурного марша; в мелодическую линию включаются шаги на квинту, придающие волевой порыв. Мрачный колорит музыки усугубляют удары колокола, которые ассоциируются с кладбищем, окутанным серой мглой. Логическим продолжением становится включение хора басов с констатацией ситуации – отсутствие мемориала о тысячах невинных жертв. Их партии присущи диатоника, ритмическая ровность, позволяющая сохранить значимость каждой мысли:

4.18 Д. Шостакович. Симфония № 13. I ч. «Бабий Яр». Рефрен [34-Н, с. 3]
Adagio

The image shows a musical score for three brass parts: 4 Corni (F), 3 Trombe (B), and I. II. The music is in 4/4 time and marked Adagio. The first staff (4 Corni) and second staff (3 Trombe) both start with 'con sord.' and 'mf espr.' markings. The third staff (I. II) starts with 'I. II con sord.' and 'mf espr.'. All three parts have 'tenuto' markings above the notes in the second and third measures of the excerpt. The music consists of a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Этот комплекс приобретает значение рефрена и повторяется четыре раза. Каждый из повторов поднимает градус эмоционального накала авторского голоса, усиливает его интенцию к свободе высказывания. В оркестровом варианте в них происходит «договаривание» событий предшествующих эпизодов (т. 53 – 61, 155 – 170, 298 – 318).

В приподнято-величественном звучании в плотной аккордовой фактуре и яркой динамике музыкальная тема Бабьего Яра возвращается после третьего эпизода. Дополнительные линии «взлетающих» гаммообразных пассажей в партиях высоких струнных и деревянных духовых инструментов выявляют героический образ. По принципу эмоционального контраста возвращается в своем аскетическом звучании хор басов с первоначальным текстом симфонии и сурово-сдержанным сопровождением оркестра.

Три эпизода рондо I части симфонии напоминают о бессилии авторов изменить сложившуюся ситуацию, что приумножает мотивацию свободы, подготавливает драматический взрыв и момент ее провозглашения. Он придется на заключительные такты части. В эпизодах происходит погружение в прошлое, продолжается самоидентификация авторов симфонической концепции с героями трагедии.

В первом эпизоде (ц. 3) им становится еврей, офицер французской армии А. Дрейфус, обвиненный в 1894 г. в измене и шпионаже в пользу Германии; лишь спустя 12 лет с невинно осужденного был снят приговор. Текст Евтушенко:

«Мне кажется, что Дрейфус – это я. Мещанство – мой доносчик и судья. Я за решеткой. Я попал в кольцо. Затравленный, оплеванный, оболганный».

В тексте выявляются слова, концентрирующие физическое ограничение свободы («Я попал в кольцо»): в этот момент в партии оркестра трижды повторяется мотив в яркой динамике как выражение нестигаемости силы духа:

4.19 Д. Шостакович. Симфония № 13. I ч. «Бабий Яр». 1-й эпизод [34-Н]

Adagio

я по-пал в кольцо, за-травлен-ный,

Истинный смысл этого мотива раскроется в IV части симфонии «Страхи». Здесь, после коды I части, Д. Шостакович выстраивает вторую гневно-обличительную кульминацию (ц. 114) с глубоким философским значением:

«Страхи новые вижу, светлея: страх неискренним быть со страной, страх неправдой унизить идеи, что являются правдой самой! Страх фанфарить до одурения, страх чужие слова повторять, страх унизить других недоверьем и чрезмерно себе доверять».

Мотив-реминисценция из первого эпизода Бабьего Яра провозглашается мощным звучанием всего оркестра.

Второй эпизод I части симфонии устами мальчика повествует о еврейских погромах в Белостоке. Двумя музыкальными темами выписан образ черносотенцев, их разнузданность и вседозволенность. На сцену «вырывается» пляс, выражающий грубое зло, в музыкально-тематическом оформлении — обработка русской народной песни «Ах вы сени, мои сени» с подчеркнутой тритоновой интонацией в мелодической линии. В гуле пляса почти не слышен молящий голос подростка. Третий эпизод сменяет ракурс повествования, память возвращает слушателя в Голландию, в весну 1944 г., к Анне Франк, к ее уникальным дневниковым записям, написанным во время пребывания в Убежище. В свои 15 лет Анна успела познать великое чувство любви к Петеру ван Пелсу (в дневнике — Петер ван Даан). Здесь также формируется экзистенциал свободы сквозь призму лирического образа:

4.20

Д. Шостакович. Симфония № 13. I ч. «Бабий Яр». 3-й эпизод
[34-Н, с. 29]**Allegretto**

Basso solo

p

Мне ка-жет-ся, я-э-то Ан-на Франк,

V-c. *div.* *p*

C-b. *div.* *p*

171

Basso solo

про-зрач-на-я, как ве-точ-ка вап-ре-ле,

V-c. *div.*

C-b. *div.*

178

Впервые в симфонии появляется напевно-аризонная мелодия, близкая по характеру одной из песен цикла «Из еврейской народной поэзии» — песне о печальной любви, названной Д. Шостаковичем «Перед долгой разлукой»:

4.21

Д. Шостакович. Вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии». № 4 «Перед долгой разлукой»

Adagio

Sop. *f espr.*

-Ой, Аб-рам, как без те-бя мне жить! Я без те-бя,

P-но *f*

Sop. ты без ме - ня - как нам в раз - лу - не жить?

Ten. - А

P-no

Видимо, эта мелодия была дорога Д. Шостаковичу: в 1950 г. ее вариант появился в фуге *fis-moll* из цикла Прелюдии и фуги (кульминационной фуге первого тома):

4.22 Д. Шостакович. Прелюдия и фуга № 8 *fis-moll*. Фуга

Andante

P-no

P-no

Последние слова Анны становятся выражением страха и отчаяния и выливаются в заключительный рефрен.

Декларацией свободы слова и поступков становится кода I части (ц. 28):

«Еврейской крови нет в крови моей. Но ненавистен злобой заскорузлой всем антисемитам, как еврей, и потому — я настоящий русский!».

Выражением свободомыслия выступают мелодические построения с опорой на кварто-квинтовые интонации диатонического *Des-dur*, яркая динамика, мерный ритм. Возвращающаяся в условиях кадансового построения в *b-moll* музыкальная тема Бабьего Яра утверждает свое суровое величие.

I часть симфонии в полной мере могла бы стать законченной программной симфонической поэмой с призывом свободного человека к формированию толерантного гражданского общества. Вместе с тем, замысел последующих трех частей сместит акценты в авторской идее всей симфонии.

Как верно отмечает В. Бобровский, в драматургии симфонии взаимодействуют две сквозные линии:

«линия возрастающих по силе экспрессии просветленных кульминаций... и линия убывающих по экспрессии драматических кульминаций». По сути, музыковед очертил две линии становления экзистенциала свободы, которую он видит в «разоблачении злого начала в человеке и в человеческом обществе, в утверждении высокого этического и морального призвания Человека» [26, с. 40].

Обличительно-публицистический тонус становится выражением гражданской позиции и ярче всего выявляется в двух кульминационных точках симфонии: более яркая из них – рефрен-кода I части, реминисцентная – в IV части. Но чувством свободы пронизаны и высказывания Анны Франк (третий эпизод I части):

«И я люблю. И мне не надо фраз. Мне надо, чтоб друг в друга мы смотрели. Как мало можно видеть, обонять! Нельзя нам листьев и нельзя нам неба».

Для Шостаковича-драматурга это не менее важная линия, а возможно, и более значительная. Она выстраивается по крещендирующей. От эпизода Анны Франк I части – через лирические страницы III части, раскрывающие образ советской женщины 1960-х, – к весеннему финалу (V часть), гимну свободы и душевной чистоты Человека. Последние такты симфонии в вальсовом кружении нежного дуэта солирующих скрипки и альты приносят мир и успокоение. Звуки челесты, подхватывающие этот легкий танец, уносят мысли в трансцендентное пространство:

4.23 Д. Шостакович. Симфония № 13. V ч. «Карьера». Кода [34-Н, с. 224]

Meno mosso

Cl. b.

C-ne

V-no solo

V-la sola

V-le altre

V-c.

The image shows a musical score for the first movement of Shostakovich's Symphony No. 13. It consists of four staves: Violin Solo (V-no solo), Viola Solo (V-la sola), Alto (V-le altre), and Cello (V-o.). The music is in a minor key and features a complex, rhythmic melody with many slurs and ties, indicating a continuous and expressive line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Сохранившиеся воспоминания свидетелей премьеры Симфонии № 13 19 декабря 1962 г. в Большом зале Московской консерватории лишь подтверждают наш тезис о воплощении в произведении на философском уровне экзистенциала свободы. После окончания звучания произведения вышедшие на сцену под гром аплодисментов Д. Шостакович и Е. Евтушенко воспринимались публикой как

«два больших художника, разделенных целым поколением, но борющихся за одно общее дело — свободу человеческого духа. Увидев их вместе, слушатели обезумели... Возгласы “Бра-во, Шо-ста-ко-вич! Бра-во, Ев-ту-шен-ко!” раздавались повсюду», — писал Б. Шварц [цит. по: 91].

Как мощный прорыв свободы восприняла это произведение и русская интеллигенция. Свидетельство тому — письмо пианистки М. Юдиной Д. Шостаковичу, написанное после премьеры произведения:

«...я могу сказать Спасибо и от покойных Пастернака, Заболоцкого, бесчисленных других друзей, от замученного Мейерхольда, Михоэлса, Карсавина, Мандельштама, от безымянных сотен тысяч “Иванов Денисовичей”, всех не счесть, о коих Пастернак сказал — “замученных живьем” — Вы сами все знаете, все они живут в Вас, мы все стораем в страницах этой Партитуры, Вы одарили ею нас, своих современников — для грядущих поколений...» [цит. по: 42, с. 621-622].

Таким образом, в Симфонии № 13 Д. Шостаковича реализуется концепция Ж.-П. Сартра, в которой свобода проявляется в совершенно разных ипостасях как выражение внутреннего или открытого протеста против «несвободы» человеческого бытия.

Как указывают исследователи, экзистенциал свободы субстанционально близок понятию «независимость» [см. 210]. Именно так можно рассматривать важную для ашкеназской культуры экзистенцию «смех сквозь слезы» [см. 64], которая находит свое выражение в театральных, литературных, музыкальных произведениях. На протяжении многих веков галута евреи существовали в атмосфере антисемитизма, зачастую открытой вражды окружающих и власть имущих. Защитной реакцией от страха перед неиз-

вестностью и унижением выступал смех. В апреле 1661 г. в Вильне собрался совет еврейских мудрецов, чтобы запретить по всей территории Идишленда, от Вислы до Днепра, от Одессы до Варшавы, в городках и еврейских местечках целый ряд еврейских профессий – шут-лэц, рифмоплет-паяц, затайник-маршалек, жонглер-шпилямахер. Единственное исключение сделали для шута-бадхана, который развлекал гостей на еврейской свадьбе. Однако еврейский юмор, острый, парадоксальный, самокритичный, укоренился в идишской бытовой среде. В юморе люди находили отдушину, способ снять напряжение и хотя бы ненадолго расправить плечи. Он, как и всё в истории евреев, был полон противоречий: его питали трагедии прошлого и надежды на лучшее будущее; в настоящем он однозначно был знаком свободы.

Культурная традиция идиша прежде всего предполагала смех над собой и над сильными мира сего. Слова и фразы произносились в ритме, обусловленном определенной ритмоинтонацией, которая напоминала взлеты и падения голоса при чтении Талмуда. Нередко на вопрос отвечали вопросом, слова следовали совершенно не по правилам строения предложения в русском языке (например, «уже закрой дверь, уже!») [см. 1]. Именно такими фразами наполнены произведения на идиш Шолом Алейхема. Писатель стал проводником юмора простых местечковых жителей, тяжелая жизнь которых всегда сопровождалась улыбкой и песней. Преломляясь сквозь призму этого здорового, добродушного юмора, безрадостная «черта оседлости» принимает особый колорит, ее старосветские обитатели, озаренные лучами искрометного смеха писателя, приобретают особую глубину и значительность. Юмор, легкость изложения, умение сказать о сложном просто, о грустном весело – то, что во все времена привлекает читателя в его произведениях.

В музыкальном искусстве экзистенция «смех сквозь слезы» также находит свое воплощение. Проводником ее становятся колоритные темпераментные хасидские мелодии, зажигательный фрейлехс, которые попадают в особые условия презентации. Такие примеры находим среди сочинений, раскрывающих тему Холокоста. К ним, на наш взгляд, принадлежит *Фортепианное трио № 2 («Памяти И. И. Соллертинского»)* (1944) Д. Шостаковича (Приложение 3.6.2) [33-Н]. Для понимания появления в трио столь необычного финала обратимся к истории создания произведения, над которым композитор работал достаточно долго. Замысел возник в декабре 1943 г., когда были сделаны наброски I части и М. Ростропович, обучавшийся в классе Д. Шостаковича в Московской консерватории, исполнил фрагменты этого сочинения. К 15 февраля 1944 г., спустя три дня после смерти И. Соллертинского, была закончена I часть и в черновом варианте бóльшая часть Скерцо. К этому времени (к 5 февраля 1944 г.) композитором была завершена работа над оперой по пьесе А. Чехова «Скрипка Ротшильда» [177] его ученика В. Флейшмана, погибшего в 25 лет под Ленинградом в 1941 г. Без сомнения, материал оперы

повлиял на появление в финале трио двух фрейлехсов¹. В. Флейшман, юноша из религиозной еврейской семьи Тульской губернии, хорошо знал музыку еврейского местечка, сам играл в клезмерском оркестре на скрипке, поэтому столь колоритно она звучит в опере. Дописанная в 1943 г., опера была исполнена только в 1960-м, что обусловлено всплеском антисемитизма в разгар Великой Отечественной войны. В условиях политической несвободы Д. Шостакович заявляет о нем через музыку. После перерыва в несколько месяцев, причинами которого были болезнь композитора и глубокая психологическая травма, вызванная смертью И. Соллертинского, он возвращается к работе над трио на даче в Иваново летом 1944 г. Сначала был написан финал, а затем III часть.

Все части трио, за исключением финала, проникнуты глубокой скорбью, размышлением о месте и предназначении человека в этой жизни. I часть (Andante – Moderato) вписывается в элегические мемориальные опусы русских композиторов, II часть (Allegro con brio) – мир внешней жизни, в которой есть место банальности, III часть (Largo) – философский центр. Инородным телом в звуковой среде опуса является финал (Allegretto): в драматический мир высокой музыкальной традиции вторгаются оба фрейлехса, корнями уходящие в народное творчество еврейского местечка. Именно в этих темах реализует себя явление, обозначенное как «смех сквозь слезы»: наотмашь, на острие лезвия, они выстраивают драматическую кульминацию всего трио (см. *примеры 3.29, 3.30*). Свобода ярко заявляет о себе в репризе финала, где, словно наплывающие кадры, возвращаются темы предыдущих частей. Тема пассакалии в E-dur и выразительные фразы фрейлехса растворяются в тихом состоянии нирваны.

Для Д. Шостаковича тема фрейлехса стала важной: ее композитор процитировал еще раз во II части Восьмого квартета. Но там фрейлехс звучит в условиях более быстрого темпа у солирующей скрипки, а не в тембре рояля, что делает его более экспрессивным. Д. Цвибель пишет об этом:

«Вырастая из темы-монограммы Шостаковича D–Es–C–H (D. Sch), она несет в себе ее зерно, дополняет ее, ведет с ней диалог и возвращается обратно, тем самым как бы замыкая круг» [244].

Н. Степанская по поводу данного фрагмента Восьмого квартета задает вопрос:

«Не является ли это символом духовного единения страдающего музыканта со страдающей и распятой нацией?» [205].

Процитируем мысль философа-экзистенциалиста, драматурга, театрального и музыкального критика Габриэля Оноре Марселя, нашедшую подтверждение в этих произведениях:

¹ Д. Шостакович. Фортепианное трио № 2 (раскрытие темы Холокоста на музыкальном уровне: Глава 3.3).

«Истинная свобода заключается в том, чтобы стать самим собой, преодолеть подчинение обстоятельствам, а значит — почувствовать в себе Абсолют... Одним из самых опасных типов обладания является идеология — власть над идеями и мыслями других людей» [цит. по: 33, с.242].

4.6. ЭКЗИСТЕНЦИАЛ «НАДЕЖДА» (М. Глуз) [24-А]

Экзистенциалы, как ценностно пережитые состояния композитора, выступают своего рода квинтэссенцией смысла музыкального произведения, которую автор иногда декларирует в мемуарной литературе, в интервью. Нередко доминирующие экзистенциалы заявляют о себе в названии произведения, как, например, в *симфонических картинах «Атиква» («Надежда»)* (2014) российского композитора М. Глуза. На примере данного опуса рассмотрим раскрытие средствами музыкального искусства экзистенциала «надежда».

Еще в начале XX в. ему была посвящена серия работ Г. Марселя. По мнению исследователя, в современном ему мире произошла потеря духовных ценностей и превращение жизни человека в выполнение предписанных ему функций. Он предсказывал два пути существования общества: путь надежды и путь отчаянья [см. об этом: 130]. Актуальным этот выбор остается и для современности. Человек, воспринимающий жизнь как дар свыше, склонен к выбору первого варианта. Этим путем шел и М. Глуз. Одну из главных задач своего творчества как композитора, общественного деятеля и организатора он видел в идее сохранения памяти об уничтоженной в период Второй мировой войны ашкеназской культуре. Это проявилось в его творчестве. Среди опусов — многочисленные песни на идиш (в том числе «Молитва», стихи А. Хайта; «Уходит гетто в облака», стихи А. Хайта и А. Левенбука), мюзиклы «Танго жизни», «Шалом-Шагал», «Ломир алэ инэйнем!» («Давайте все вместе!»), оперы «Тевье из Анатовки», «А голдэне хасэне» («Золотая свадьба»), поставленные Камерным еврейским музыкальным театром (КЕМТ), в котором с 1977 г. М. Глуз работал главным дирижером, а в 1984—1989 гг. — художественным руководителем.

Три картины¹ «Атиква» явились яркой работой композитора, раскрывающей тему Холокоста. Они объединены одним названием, важным для еврейской культурной традиции. Со слова «Ха-Тиква» (надежда) начинается национальный гимн Израиля. Как отмечают исследователи, оно выражает надежду евреев о возвращении на землю своих предков после двух тысяч лет изгнания, о провозглашении евреев свободной и суверенной нацией. Описывая экзистенциал надежды, Г. Марсель также отмечал его как «акт веры человеческого существа в возможность Божьей помощи, акт доверия и верности индивида Абсолютному и Совершенному Началу» [130]. Надежда

¹ Жанровое определение сочинения — «симфонические картины» — принадлежит композитору (из беседы с автором книги от 26 января 2021 г.).

устремлена в будущее, погружает человека в иррациональное состояние благодати, упраздняющее тоску и отчаяние.

Первая часть – «Поминальная молитва» («Kaddish») [16-Н]. Это молитва о миллионах евреев, уничтоженных в период Холокоста, об исчезнувшем штетле (Приложение 1.35) с его самобытной культурой.

Определим первую тему этой картины как эпиграф всего произведения. Композитор вводит слово, чем обусловлен исполнительский состав: мужской хор, симфонический оркестр и солирующий кларнет. М. Глуз использует текст молитвы «Осе шалом бимромав» («Сотворивший мир в небесах»)¹.

Вторая музыкальная тема, автоцитата, заимствована композитором из музыки к спектаклям 1989 г. Московского государственного театра «Ленком» «Поминальная молитва» (режиссер Марк Захаров) и Национального академического драматического театра им. Ивана Франко (Киев) «Тевье-Тевель» (режиссер Сергей Данченко) по пьесе Григория Горина, созданной по мотивам классика еврейской литературы Шолом-Алейхема². Мелодия стала лейт-темой театральных пьес, по мысли композитора – «олицетворением еврейской души, еврейской сущности» (из беседы с М. Глузом 26.01.2021). В своем первоначальном виде она появляется у солирующих скрипки и кларнета, по природе – вокальная, отличается выразительными фразами с использованием мелизматики, придающей «томную отяжку». Еврейский колорит ощутим и в ее ладовом оформлении (g-фрейгиш):

4.24 М. Глуз. «Атиква». Картина 1. «Поминальная молитва». Вторая тема [16-Н, с. 6]

The image shows a musical score for three violin parts. The first staff is marked 'Grave' and 'mp'. The second staff has a triplet of eighth notes. The third staff continues the melodic line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

² М. Глуз. Симфонические картины «Атиква» (раскрытие темы Холокоста на музыкальном уровне: Глава 3.1).

³ Действие в спектаклях разворачивается в начале XX в., в еврейском местечке Украины, в период антисемитских настроений и массовых еврейских погромов. Бедный молочник Тевье пытается устроить судьбу своих пяти дочерей. Фраза из поминальной молитвы Тевье поражает своей глубиной: «Мы... Евреи... Это... Конечно... Народ избранный... тобой! Но хоть иногда, Господи, выбирай хоть кого-нибудь ДРУГОГО!» (фрагмент из спектакля 1993 г. М. Захарова). См.: Eve Sucre. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=8OsK7Sk-P5A>. Дата размещения: 01.06.2014. Дата доступа: 12.09.2021.

В динамизированной репризе тема звучит в октавной дублировке деревянных духовых и струнных смычковых инструментов с выразительным контрапунктом хора басов в варианте вокализа.

Третья музыкальная тема, отличающаяся экспрессивным характером, становится базисом контрастной середины (ц. 6, *Più mosso, feroce*) и воспринимается как припев песни. Вокальную мелодию озвучивают высокие струнные и деревянные духовые инструменты, активным аккомпанементом к нему выступают пульсирующие четвертные у контрабасов, а также спускающиеся короткие акцентные фразы с интонацией вопроса у валторн.

Кода 1-й картины решена средствами прозрачной фактуры: солирующий кларнет интонирует выразительную мелодию с мерцающей терцией, меняющей ладовую основу минора на мажор, как знак надежды, истаявающей в переливах арфы.

Возвращаемся к размышлениям Г. Марселя об экзистенциале:

«Надежда возлагается на то, что не зависит от нас, на убеждение, что есть в реальности нечто, способное победить несчастье, что существует Абсолютное, Трансцендентное, несущее нам благо и спасение. Надежда возможна только в том мире, где есть место чуду» [цит. по: 130].

Нередко это чудо является во сне. Именно так назвал 2-ю картину цикла М. Глуз (Часть 2. «Сон» [«Сны»] / Part 2. Dreams) [17-Н], которая для композитора была связана с мечтой. Ее художественный образ запечатлен в выразительной теме маримбы, излагающейся в неторопливом темпе:

4.25

М. Глуз. «Атиква». Картина 2. «Сны» [17-Н, с. 3]

The musical score is for the piece 'A Tikwa' by Michael Gluz, Part 2 'Dreams'. It is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 50. The score is arranged for Horns (Hr.) and Maracas (Mar.). The first system shows the Horns and Maracas. The second system shows the Maracas with a 'solo' and 'express' marking. The third system shows the Horns and Maracas. The fourth system shows the Maracas with a 'solo' and 'express' marking.

Музыкальная тема развивающего типа звучит как ответ на вопросительные фразы фагота, английского рожка, виолончели. Очевидны здесь тради-

ции клезмерского музицирования, где нередко солирующим инструментом выступал кларнет со свойственным ему широким диапазоном звучания и экспрессивным типом интонирования. Характерна для клезмерского музицирования и однообразно застывшая гармония, выдерживаемая в пульсирующем аккомпанементе на протяжении длительного времени. Музыканты-клезмеры (Белла Либерман, Исаак Лоберан) выявили в авторской музыке мелодические обороты из «Арабского танца» (1926) еврейского кларнетиста Нафтуле «Нифти» Брандвейна (1884–1963), одной из наиболее влиятельных фигур в истории клезмерской музыки; он родился в Украине, но как музыкант сформировался в США (Нью-Йорк). В мелодии соло маримбы (кларнета) (см. пример 4.25) очевидны интонации начальных тактов «Арабского танца»¹:

4.26 Нафтуле Брандвейн. «Арабский танец» (1926)



В произведении российского композитора музыкальная тема, попадающая в условия умеренного темпа, имеет несколько иное ритмическое оформление. Вместе с тем отметим, что в беседе с автором исследования (26 января 2021 г. в режиме онлайн) композитор не раз подчеркивал, что произведение Н. Брандвейна не было знакомо ему:

«Это что-то ассоциативное, на генетическом уровне, я идиш-культуру обожаю, она живет во мне... <...> ...хотя интерес к еврейской музыке возник поздно, когда я... <...> ...начал работу в камерном еврейском музыкальном театре. Я слушал пение на идиш артистов ГОСЕТа, ездил с ними по местечкам и собирал песни, я изучил сборник Береговского (вероятно, речь идет о книге: Береговский М. Я. Еврейская народная инструментальная музыка [см. 21]. — И. Д.), который мне помогал».

Клезмерское музицирование заложено и в структурировании этой картины. Основной темы и двух вариаций выступает гибкая импровизация солирующего кларнета, характерная для маленьких еврейских ансамблей предвоенного еврейского местечка. Она узнаваема и как музыкальный код современной действительности.

Композитор смог реализовать свою мечту. Он стал одним из организаторов Московского международного фестиваля искусств им. Соломона Михоэлса, в рамках которого проходили концерты, спектакли, демонстрация фильмов, конкурс исполнителей народной еврейской музыки, способство-

¹ Нафтуле Брандвейн. «Арабский танец». См.: Music Hit. Режим доступа: <https://music.youtube.com/channel/UCLJhTbXNjgAxaViKRYn03wQ>. Дата доступа: 12.09.2021.

вавшие расширению представления москвичей и гостей столицы о многовекторности еврейской культуры в современном мире¹.

Экзистенциал надежды получает свое оригинальное раскрытие и в 3-й картине, названной М. Глузом «Лехаим!» / «To Life!» [18-Н]. Ивритское слово «лехаим» хорошо известно не только в еврейской среде. На русский язык оно переводится как словосочетание «за жизнь» и является одним из обязательных тостов, произносимым перед тем, как выпить какой-либо алкогольный напиток. Оно несет глубокий смысл, заключающийся в благоговении другого человека на хорошую жизнь, в надежде, что его жизнь будет благополучной, счастливой, в гармонии с Богом.

На фоне остигатного ритмического аккомпанемента ударных инструментов с синкопированным ритмом разворачивается танцевальная тема солирующего кларнета:

4.27 М. Глуз. «Атиква». Картина 3. «Лехаим» [18-Н, с. 7]

Allegro



В ней явно обнаруживаются интонации еврейской народной песни «Хава нагила» (букв. «давай возрадуемся») [225] (пример 4.28), текст которой в 1918 г. написал А. Идельсон²:

«Давай возрадуемся, давай возрадуемся, давай возрадуемся и возвеселимся! (2 р.)

Пробудитесь, пробудитесь, братья, пробудитесь, братья, с радостным сердцем! (2 р.)»

4.28 Еврейская народная песня, текст А. Идельсона «Хава нагила» [225]



М. Глуз создает собственную мелодию в духе зажигательной хасидской. Ориентальный колорит музыки проявляется не только в ладовой основе

¹ Информацию о десяти Московских международных фестивалях искусств им. Соломона Михоэlsa (1998–2010) можно почерпнуть на сайте Международного культурного центра им. С. Михоэlsa. См.: <http://mikhoelscenter.ru/-----1998---.html>. Дата доступа: 12.09.2021.

² А. Идельсон написал текст на мелодию хасидского нигуна (Приложение 1.21).

fis-фрейгиш, характерной акцентной ритмике, формирующей коллективный танец, вариантно-вариационном принципе преобразования начального мелодического ядра (в основе формообразования – пять колен танца; каждое последующее звучит ярче благодаря динамической шкале и плотности фактуры), но и в исполнительской интерпретации – способах артикуляции кларнетиста. Дойдя до своей экзистенциальной точки, хасидский танец обрывается на генеральной паузе оркестра. Каденция солиста не выписывается композитором в нотах, остается во власти исполнителя-кларнетиста (проведем параллели с импровизацией солиста клезмерского ансамбля). В рамках концерта 2014 г. кларнетист Юлиан Милкис в своей каденции, близкой джазовым импровизациям, возвращает кларнетовую тему 1-й картины (ц. 4), лейттему из «Поминальной молитвы», включает мотивы заводной одесской песни «Купите бублички». Отметим высокий художественный и технический уровень импровизации музыканта с мировым именем, достойного преемника своего учителя, американского джазового кларнетиста и дирижера, короля свинга Бенни Гудмена (Приложение 3.4.5). В последних тактах оркестр, подхватывая импровизацию солиста, провозглашает в зоне каданса энергичный начальный мотив музыкальной темы 3-й картины (*темы Хава-нагила*) как уверенность в пробуждении сердец.

Таким образом, экзистенциал надежды находит свое выражение во всех трех симфонических картинах «Атиква», которые стали для автора музыки надеждой на возрождение в России традиций ашкеназской культуры. Неслучайно композитором были избраны мелодии солирующего кларнета, решенные в духе клезмерского музицирования и представляющие коллективный портрет ашкеназов. «Надежда есть порыв, призыв к Высшему Существо, от которого лучится к нам Любовь», – писал Г. Марсель [130, с. 92]. В музыке М. Глуза – это хор, написанный на традиционный текст Кадиша («Осе шалом бимромав», 1-я картина), это интонации популярной израильской песни «Хава-нагила» (3-я картина), это название произведения, которое совпадает с названием государственного гимна Израиля, государства, появившегося после Холокоста в 1948 г. и ставшего родным домом для любого еврея мира.

Итак, тема Холокоста в музыке выходит на экзистенциальный уровень, ибо сама трагедия, обозначившая перелом в бытии человечества, заострила внимание на мировоззренческих и экзистенциальных проблемах. В осмыслении темы Холокоста важную роль играет личностное видение поставленной проблемы, основой которого становится претворяемый композитором экзистенциальный опыт. Разработанные в философских трудах экзистенциалы («экзистенциальные архетипы») обретают в ряде произведений особую значимость. Ими становятся «бытие-к-смерти», «боль», «одиночество», «воля», «свобода», «надежда». Своё выражение они находят в генеральной идее произведения, становящейся квинтэссенцией авторского смысла.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

К трагедии европейского еврейства, потерявшего в период Второй мировой войны около 6 млн человек, а на территории СССР – 2,7 млн, деятели искусства и культуры не остались безучастными. Еще до распада Советского Союза и появления многочисленных научных исследований, формирования историографии о Холокосте, память о нем хранили литература и искусство, в том числе музыка.

Исторические факты свидетельствуют о том, что в СССР мемориализация Холокоста во многом была обусловлена политикой власти. Первые музыкальные произведения, отмеченные ярко выраженным этническим тематизмом и завуалировано раскрывающие волнующие проблемы, появились еще в годы Великой Отечественной войны. После длительного периода репрессий, приведших к практическому исчезновению еврейской культуры, память о Холокосте вернулась в советскую музыку лишь в конце 1950-х, в период «хрущевской» оттепели, и не приветствовалась властью. На это указывает сложная исполнительская судьба многих произведений (например, Д. Клебанова, М. Вайнберга), премьеры которых переносилась на долгие годы.

В 1960–70-е гг. важную роль в возникновении музыки, обращенной к памяти о трагедии, сыграли литература и кино: поэма Е. Евтушенко «Бабий Яр», «Дневник Анны Франк», стихи еврейских поэтов и детей гетто Терезина, фильмы М. Ромма («Обыкновенный фашизм»), А. Мунка («Пассажирка») и др. Кардинальные изменения в отношении к Холокосту в политике, культуре Украины, России, позже Беларуси начали происходить во время распада СССР, когда возрос интерес к истории своей страны. Этот этап в мемориализации трагедии отмечен появлением новых произведений и премьерными показами тех, которые длительное время были «забытыми». Однако единичным примером стал заказ правительства Е. Станковичу на создание произведения (кадиш-реквием «Бабий Яр») к мемориальным датам памяти жертв Холокоста.

Более 40 опусов разных музыкальных жанров обращены к мемориализации трагедии европейского еврейства. Их авторами выступили в основном композиторы-евреи: для одних тема Холокоста была связана с личной драмой, потерей родных и близких (М. Вайнберг, Г. Вагнер, Э. Тырманд, Л. Абелиович, Д. Кривицкий), для других – с общенациональной болью (Д. Клебанов, С. Беринский, И. Шварц, М. Броннер). Выражением гражданской позиции стали несколько произведений Д. Шостаковича, О. Подгайской.

Ужас происшедшего в период Второй мировой войны трудно было осмыслить в непосредственной близости по времени к этим событиям, в 1945 – 1950-е гг. Это не укладывалось ни в какие логические и иные представления, не поддавалось разумному объяснению. Художественные и философские

рефлексии опыта Холокоста в Западной и Восточной Европе оказались принципиально разными. Пронзительной болью наполнены опусы западных композиторов, «вписавших» музыку в контекст экспрессионизма. Произведения же советских авторов обращены к душе человека, способного через эмоциональное восприятие сохранить память о конкретных личностях и событиях.

Местами памяти для композиторов Украины, России, Беларуси стали: Бабий Яр в Киеве (симфонии Д. Клебанова, Д. Шостаковича, кадиш-реквием Е. Станковича, опера-оратория Д. Кривицкого), Змиёвская балка в Ростове-на-Дону (вокально-симфоническая поэма И. Левина), гетто Варшавы (Симфония № 21 М. Вайнберга, камерно-инструментальные произведения Э. Тырманд, С. Беринского) и Терезина (сочинения А. Гурова, Д. Кривицкого), концлагерь Освенцим (опера М. Вайнберга). Здесь разворачивались трагические события военных лет, ставшие печально известными в связи со зверски уничтоженными мирными гражданами, лица которых сохранились в воспоминаниях людей.

Символом Холокоста стал дневник девочки-подростка Анны Франк, который она вела в Убежище Амстердама. Ее чувства и видение окружающего мира, замкнутого в пространстве ограниченного помещения, предстал в произведениях Г. Фрида, Д. Шостаковича, А. Вустина, М. Броннера. Не оставил безразличным А. Галича, С. Беринского подвиг педагога и врача Я. Корчака, принявшего свою смерть вместе с воспитанниками Дома сирот в печах лагеря смерти Трешлинка. В этих произведениях память о Холокосте раскрывается на общехудожественном уровне.

В период Холокоста нацисты пытались уничтожить не только народ (евреев-ашкеназов), но и уникальную тысячелетнюю культуру, на протяжении столетий существовавшую на территориях современной Беларуси, Украины, России в виде синагогального искусства, идишской народной песни, музицирования клезмерских капелл, магических молитв и танцев хасидов. Неслучайно знаки ашкеназской музыкальной культуры, проявляющиеся в некоторых произведениях особенно ярко, позволили композиторам обозначить национальность жертв, вывести тему Холокоста из тени многочисленных опусов о Великой Отечественной войне.

Осмысление драмы европейского еврейства позволяет композиторам вывести тему Холокоста на философский уровень. Через авторскую идею, формирующуюся на протяжении всего произведения, а иногда фиксирующуюся в его кодовых построениях, определяется доминирующий экзистенциал. Автор музыки нередко декларирует его в мемуарной литературе, интервью, в названии опуса. Такими модусами, при помощи которых композиторы представляют свое видение темы Холокоста, выступают «бытие-к-смерти», «боль», «одиночество», «воля», «свобода», «надежда». Экзистенциалы выражают сложную систему мыслительных процессов авторов сочинений о возможности существования общества после Холокоста, обнажившего дегуманизацию человека.



Лев Абелиович
1912 – 1985



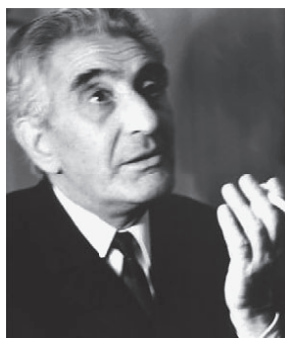
Эди Шырманд
1917 – 2008



Генрих Вагнер
1922 – 2000



Ольга Подгайская
р. 1981



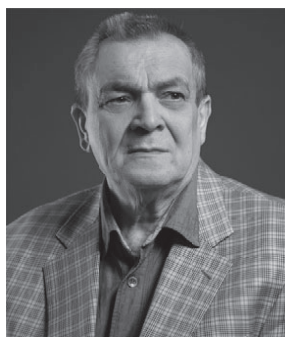
Овсей Фриз
1908 – 1971



Ревекха Боярская
1893 – 1967



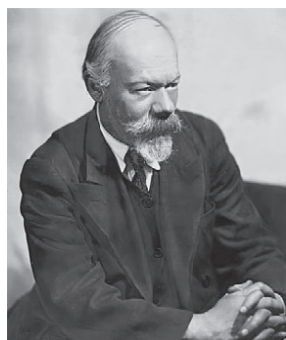
Дмитрий Клебанов
1907 – 1987



Евгений Станкович
р. 1942



Дмитрий Павлычко
р. 1929



Михаил Гнесин
1883 – 1957



Евгений Евтушенко
1932 – 2017



Дмитрий Шостакович
1906 – 1973



Исаак Шварц
1923 – 2009



Михаил Глуз
1951 – 2021



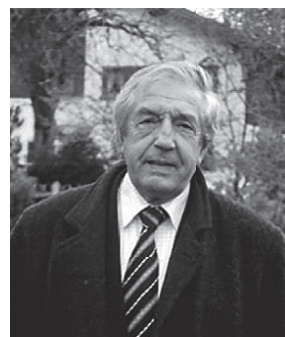
Аарон (Аркадий) Гуров
1956 – 2002



Григорий Фрид
1915 – 2012



Мечислав Вайнберг
1919 – 1996



Александр Медведев
1927 – 2010



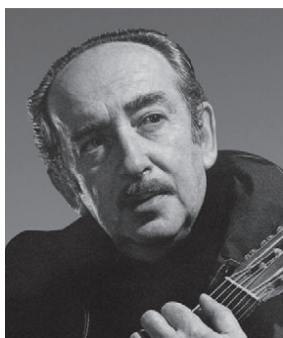
Давид Кривицкий
1937 – 2010



Сергей Беринский
1946 – 1998



Борис Шобис
1940 – 1994



Александр Галич
1918 – 1977



Александр Вустин
1943 – 2020



Моисей Тшейф
1904 – 1966



Михаил Броннер
р. 1952



Игорь Левин
р. 1950



Игорь Хентов
р. 1954



*Змийвська балка
Росія*



*Бабий Яр
Україна*



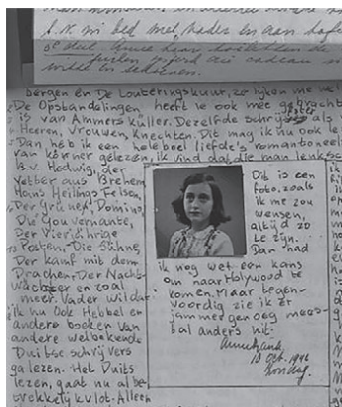
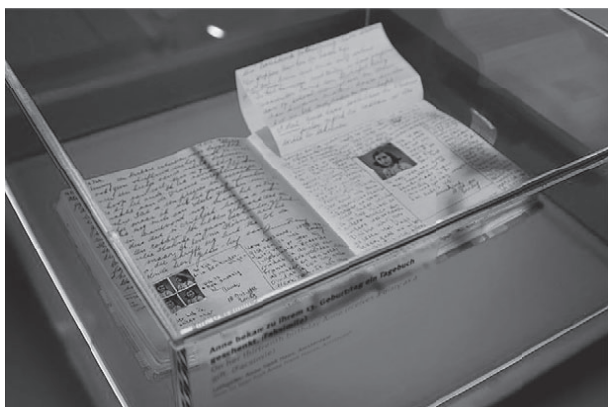
*Аушвиц (Освенцим)
Польща*



*Варшавське гетто
Польща*



*Терезинське гетто
Чехія*



Дневник Анны Франк
 Оригинал выставлен в Доме-музее Анны Франк в Амстердаме



Анна Франк (Аулис)
 1929 – 1945



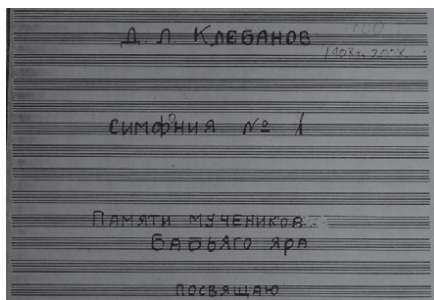
Януш Корчак
 1878 – 1942



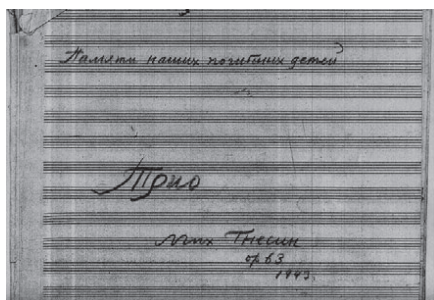
Монумент Янушу Корчаку
 г. Варшава



Э. Шырманд. «Элегическая импровизация». Клавир, с. 1.
Минск, 1989



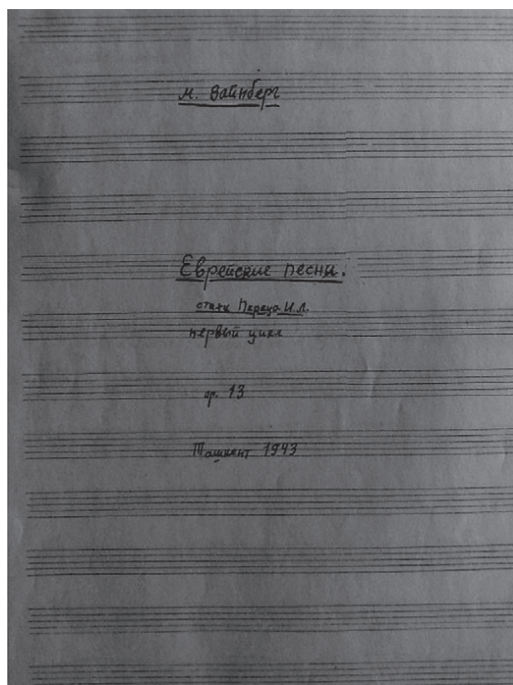
Д. Клебанов. Симфония № 1. Питульный лист.
Харьков, 1945



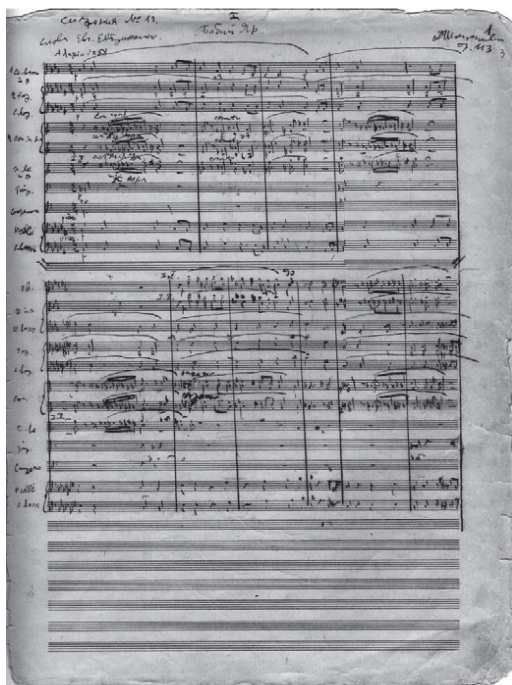
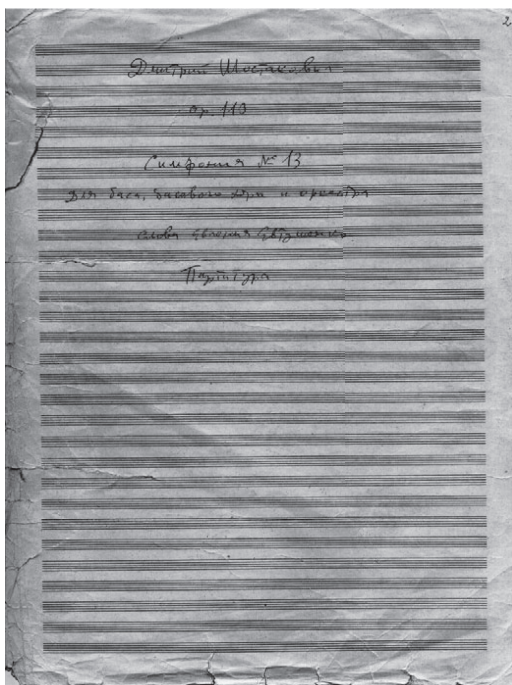
М. Гнесин. Трио. Питульный лист.
Ташкент, 1943



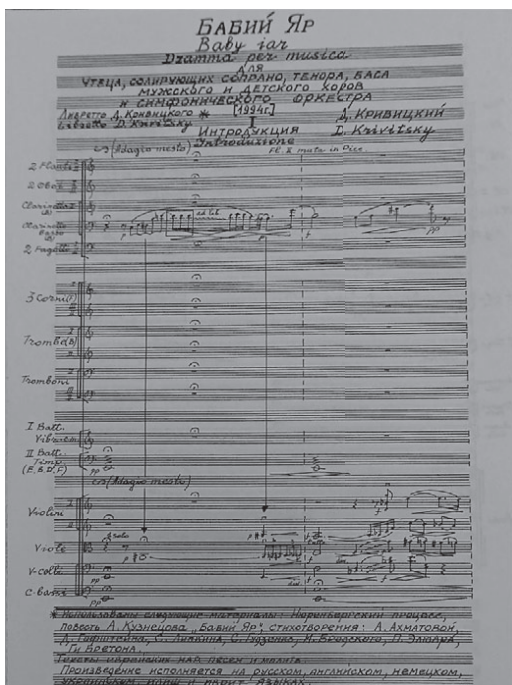
М. Вайнберг. Симфония № 21. Партитура, с. 1; Еврейские песни ор. 13. Питульный лист.
Москва, 1991



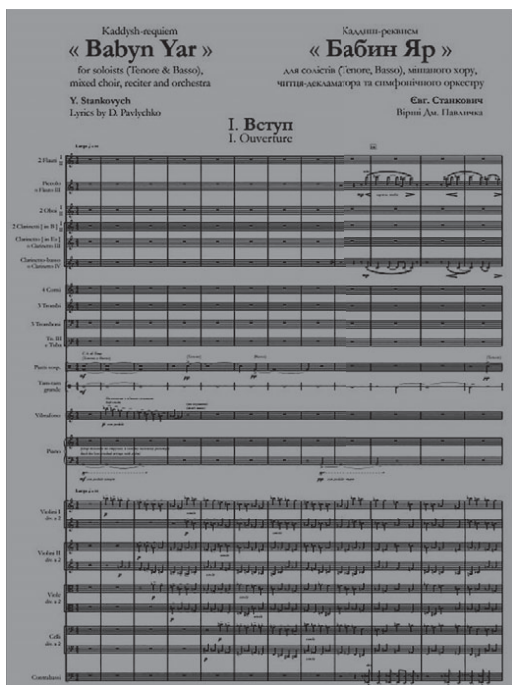
Ташкент, 1943.



Д. Шостакович. Штудный лист; Симфония № 13. Партитура, с. 1.
Москва, 1962



Д. Кривицкий. «Бабий Яр». Клавир, с. 1.
Москва, 1994



Е. Станкевич. «Бабий Яр». Партитура, с. 1.
Киев, 1991

ПАМЯТИ МЫША КОРЧАКА
Sostenuto I Requiem aeternam

С. Беринский. Реквием. Партитура, с. 1.
Москва, 1977

SOTER RONIM (ЗАБЫВШИЙ НАС) М. Броннер.

М. Броннер. «Soter ronim». Партитура, с. 1.
Москва, 2007

Г. С. Фрид

ПУТЕШЕСТВИЕ
НА НЕВИДИМУЮ
СТОРОНУ

РАЯ

Меню Воя, Москва,
ужина в кафе роз
Ситни и Благоден Фели -
Хвенте". Мокрине

28 июля 2006
Москва

Москва
"КОМПОЗИТОР"
2002

ГРИГОРИЙ ФРИД

ЛИЛОВЫЙ ДРОЗД

РОМАН

Дарю Васю, Катюшу
Витюша с Вояша
Взросле садваре для Коле
с Анни. С праздником
Ваше - Оду
Москва
20 июля 2010

Москва
Издательский Дом
"КОМПОЗИТОР"
2004

Г. Фрид. Книги с дарственной надписью автору монографии

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. ГЛОССАРИЙ

1. Айнзацгруппы — специальные подразделения эсэсовских войск для поиска и убийства скрывающихся партизан, евреев, коммунистов и цыган.

2. Амида (в пер. с иврита «стояние») — одна из основных молитв в иудаизме, центральный элемент ежедневного богослужения. В Талмуде обычно называется просто «молитва» (тфила).

3. Антисемитизм — одна из форм национальной нетерпимости, выражающаяся во враждебном отношении к евреям — от пренебрежительного отношения в быту до правовой дискриминации и погромов.

4. Арийцы — название народов, принадлежащих к индоевропейской языковой общности. В расистской литературе арийцы (преимущественно германцы) объявлялись высшей арийской расой.

5. Ассимиляция — процесс интеграции людей, живущих внутри иной, отличной от их собственной (этнической или расовой) группы, в эту коренную группу.

6. Ашкеназы — субэтническая группа евреев. Сформировалась к середине X в. в Северной Франции и Германии, затем распространилась во многих странах Центральной, Восточной и Западной Европы, а также в странах Северной и Южной Америки, Южную Африку и Австралию. Сегодня ашкеназы составляют большинство евреев мира.

7. Бабий Яр (укр. Бабин Яр) — урочище в северо-западной части Киева, в годы Великой Отечественной войны место массовых расстрелов гражданского населения (главным образом евреев, цыган, киевских караимов) и военнопленных, которые осуществлялись немецкими оккупационными войсками и украинскими коллаборационистами. По мнению исследователей, в Бабьем Яре расстреляно около 150 тыс. евреев (жителей Киева и других городов Украины). Спаслось 29 человек.

8. Ванзейская конференция — совещание представителей министерств и ветвей власти нацистской Германии, состоявшееся 20 января 1942 г. на озере Ванзе на вилле «Марлир» в Берлине. На конференции было принято решение о путях и средствах воплощения в жизнь «Окончательного решения еврейского вопроса» — программы геноцида еврейского населения Европы.

9. Галут (букв. «изгнание») — вынужденное пребывание еврейского народа вне своей страны (Эрец-Исраэль). Этим термином обычно обозначается период со времени разрушения Второго храма (70 г. н. э.) до создания Государства Израиль (1948). Галут воспринимается историческим сознанием еврейского народа как состояние гонимой и бездомной нации.

10. Геноцид — истребление отдельных групп населения по расовым, национальным, этническим и религиозным признакам, умышленное создание жизненных условий, рассчитанных на их уничтожение.

11. Гетто — замкнутый еврейский квартал города (известны с начала XVI в. в Италии /Венецианское гетто с 1516 г./). В период Второй мировой войны — часть оккупированного нацистами и их союзниками города, окруженная колючей проволокой или стеной, зона проживания насильственно перемещенных евреев в целях изоляции их от нееврейского населения.

12. Идиш — разговорный язык ашкеназов, сформировался на основе одного из диалектов немецкого языка, иврита и небольшого количества слов из восточно-славянских языков.

13. Иешива (ешива) — высшее религиозное учебное заведение для еврейских юношей, где обучали толкованию Устного Закона, главным образом Талмуда. Начиная с XVI в. и до начала Второй мировой войны классическими странами талмудического образования, служившими образцом для иешив всей Европы, были земли Польши и Великого княжества Литовского (после распада — Российской империи, Второй Речи Посполитой).

14. Изкор — (в переводе с иврита, «да вспомнит [Б-г]»), начальное слово и название одной из читаемых в синагогах поминальных молитв евреев; в ней просят Всевышнего вспомнить душу умершего и приобщить ее к сонму вечно живых.

15. Иудаизм — религиозное, национальное и этическое мировоззрение, на протяжении тысячелетий определявшее верования и жизненный уклад еврея. Термин «иудаизм» происходит от греческого *йудáйсмос*, он появился в еврейско-эллинистической литературе на рубеже I в. до н. э. Обозначает еврейскую религию как антитезу эллинистическому язычеству. Ветви иудаизма: ортодоксальный, прогрессивный.

16. Кадиш (в пер. с арамейского «освящение») — молитва, в которой происходит освящение и прославление Всевышнего и признание справедливости Его дел. Есть несколько вариантов текста молитвы (Хаци-диш, Кадиш ятом, Кадиш шалем, Кадиш дерабанан), и только Кадиш дерабанан является траурным. Текст молитвы читает близкий родственник умершего. Молитва облегчает страдания души покойного, отводит от нее суровые наказания за грехи, помогает ей подняться в духовном мире, стать ближе ко Всевышнему. Кадиш читают только в миньяне, группе из десяти и более совместно молящихся взрослых евреев.

17. Кантилляция — омузыкаленное чтение Торы баал-криа любым достаточно образованным членом общины. Записывается в тексте Торы определенными знаками (теамим). Представляет своего рода импровизацию по устоявшимся в практике моделям интонирования того или иного текста. Эти модели вобрали в себя звуковысотные, ритмоагогические, артикуляционные принципы.

18. Клезмеры — еврейские народные профессиональные музыканты-инструменталисты, которые играли чаще всего в ансамблях из 3–15 человек на свадьбах, бар-мицвах, балах, праздничных гуляниях, ярмарках. Ведущим инструментом могли выступать кларнет, скрипка, иногда цимбалы; в различных сочетаниях их дополняли контрабас, труба, флейта, барабан с тарелками.

19. Миньян (число) — группа из десяти и более совместно молящихся взрослых мужчин евреев.

20. Модусы синагогальной музыки — система формульных мелодических паттернов (нусах), которые служат своего рода матрицей для множества индиви-

дуальных мелодий и вписываются в определенный звукоряд. Наиболее употребительные из них — Агава Раба («Великая любовь» /к Б-гу/), Ми Шеберах («Тот, кто благословляет»), Магейн Авот («Б-г есть царь»). Данные мелодические формулы определяют модальный принцип мышления (нетемперированный, монодический). В данном исследовании принимается во внимание звукоряд модуса, который в условиях академической музыки вписывается в темперированный строй, но рассматривается как модальный лад.

21. Нигун, нигн (хасидский) — уникальный паралитургический жанр музыки восточноевропейских евреев, в котором ярко выражены основные идеи иудейской религиозной практики. Представляет собой певческую форму одноголосного музицирования мужчин а *carrella*, по сути, одновременного звучания многих исполнительских версий одного напева на слоги («бим-бим-бам», «бом-бири-бом», «ярд-ди-ри-дай» и др.), в котором изначально отсутствует разделение инструментального и вокального начал. Хасиды различают «двоекас-нигун» (самое глубокое, духовно наполненное песнопение, исполняется во время обряда и приводит к экстазу в общении с Б-гом) и «рикуд» /«нигун-танец»/ (танцевальные мелодии, заимствованные из репертуара клезмеров) [см. 233].

22. Нусах (иврит; современное произношение *nusakh* или *núsakh*): 1) текст молебна, указывающий на общину (например, Нусах Ашкеназ, Нусах Сефард, Нусах Эдот Хамизрах, Нусах Ари и др.); 2) музыкальный нусах — формульный напев, относится к музыкальному стилю или традиции общины, зависит от синагогальных модусов (ладов), которые подчинены еврейскому религиозному календарю праздников. Необходим кантору для озвучивания во время службы синагогального речитатива, ежедневной молитвы Амида.

23. Пиют — музыкально-поэтический жанр, близкий гимну, входит как вставка в синагогальную молитву.

24. Пурим — праздник, посвященный истории спасения евреев от уничтожения в вавилонском плену. Обычай праздновать Пурим (от ивритского пур — жребий) возник в середине V в. до н. э., когда благодаря жене персидского царя Артаксеркса Эстер и ее дяде Мордехаю евреи были спасены от уничтожения, готовившегося царским советником Аманом. В Танахе эта история запечатлена в Свитке Эстер (Мегиллат Эстер), а само повеление праздновать Пурим — в его 9-й главе.

25. Пуримшпиль — театрализованное представление, разыгрываемое в Пурим.

26. Сефарды — европейское еврейство, поселившееся на территории Испании, Португалии, Юга Франции, Италии, Турции, на Балканах, в странах Северной Африки. В широком смысле понятие «сефардское еврейство» включает в себя все неашкеназские общины, в том числе те, которые не имеют прямого отношения к собственно сефардам, как, например, горские и грузинские евреи.

27. Сидур — сборник канонизированных еврейских молитв. Ежедневный сборник называется «Сидур Тфила» (букв. «Порядок молитв»), сборник молитв и пиютов на Праздники — «Махзор» (букв. «[годовой] цикл [Праздников]»).

28. Синагога: 1) институт еврейской религии, который возник после уничтожения независимости Иудеи в результате Первой Иудейской войны (586 г. до н. э.); 2) дом для общественной молитвы евреев, центр религиозной жизни еврейской общины. Первые синагоги появились в Вавилоне (время пленения евреев)

и Эрец-Исраэле в период Второго храма (538 г. до н. э. – 313 г. н. э.). Оформление ашкеназской синагоги ближе к европейскому стилю, сефардской, нередко украшенной коврами, – к восточному. При разных молитвенниках одинаковыми остаются свитки Торы.

29. Фрейлехс – свадебный двухдольный танец евреев Восточной Европы. Это танец в кругу: танцующие берутся за руки или кладут руки друг другу на плечи, двигаясь под музыку своеобразным шагом. Обычно танцевали в умеренно быстром темпе; если же среди танцующих были старики, то фрейлехс играли в более медленном темпе.

30. Хазан /хаззан/ (синагогальный кантор) – специально обученный певец, уважаемый член общины. Представляет всю общину в ее обращении ко Всевышнему, поет молитвы, гимны и пиюты от лица всех собравшихся.

31. Хазанут /хаззанут/ – пение молитв, гимнов и пиютов в синагоге, также искусство хазанов.

32. Хасидизм – религиозно-мистическое движение, возникшее в 1730-х гг. в Украине и распространившееся в России, Литве, Польше, Австро-Венгрии, на юге Беларуси. Не отказываясь от строгого соблюдения иудейских обрядов (ортодоксальный иудаизм), оно проповедовало радостное служение Б-гу как источнику всех благ и страданий, акцентировало личную праведность и роль харизматических лидеров (цадигов). Движение сформировало множество локальных общин. Мощно оно развивалось в Украине (Умань, Бердичев, Меджибож в Подолье, Галиция), в меньшей степени в России (Любавичи, Смоленская обл.) и Беларуси (Витебск, Каролин близ Пинска, Столин).

33. Хасиды – евреи ашкеназской группы, проводники хасидизма. Установили свой порядок синагогальной службы с включением молитв хасидского варианта («нусах»), многое позаимствовали из сефардской традиции (например, «Нусах Сфарад», т. е. «Испанский вариант»). Важной частью ритуала стал танец, сопровождаемый пением.

34. Штетл (в пер. с идиша «городок») – место и социальный принцип компактного проживания ашкеназских евреев восточноевропейских общин в исторический период до Холокоста: 1) местечко; 2) отдельная часть (район) города.

35. Экзистенциалы – способы существования человека и выявления существенных характеристик «Я»; категории человеческого бытия; ценностные узлы, квинтэссенции смыслов, целей, стремлений людей; мировоззренческие конструкции, которые задают параметры существования человека в мире.

36. Этнослух – система звуковых приоритетов, музыкальных «генов», заложенных в человеке его культурной средой с момента рождения и на протяжении жизни. Одним из факторов формирования этнослуха является «естественная, непроизвольная, и специальная тренированность слуха... звуковой и языковой средой» [75].

37. Яд ва-Шем (букв. в пер. с иврита «мемориал и имя») – основанное в 1953 г. израильское государственное учреждение (Иерусалим), ответственное за документацию, исследование и увековечение памяти о Катастрофе и героизме еврейского народа в годы Второй мировой войны.

2. ХОЛОКОСТ: ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА

События европейской истории 1933–1945 гг., демонстрирующие государственную политику Третьего рейха по отношению к еврейскому населению, мировое научное сообщество назвало уникальными среди иных трагедий XX в. За короткий промежуток времени, прошедший после окончания Второй мировой войны, тысячи работ историков выявили различные аспекты планового физического уничтожения европейского еврейства в борьбе за чистоту арийской расы (Приложение 1.4). Тезисно определим событийную сторону Холокоста, места памяти и личности, увековеченные в мемориальных опусах композиторов.

Четыре этапа в истории Холокоста [см. 6].

Начало *первого этапа (январь 1933 г. – август 1939 г.)* было обозначено вступлением в должность рейхсканцлера Германии А. Гитлера. Последовало принятие программы НСДАП, разработанной еще в 1920 г. и основанной на антисемитской идеологии. Она была порождена экономической депрессией, возрастающим национализмом, поиском виновных в поражении Германии в Первой мировой войне, в распространении коммунистических идей, в стремлении разрушить демократические режимы в Европе. В 1933 г. осуществилось присвоение евреям на основе теории рас статуса «неарийца» (еще страшнее – «недочеловека»): сначала они были вычеркнуты из общественной жизни страны, а с 1935 г. лишены всех политических и гражданских прав. Последовали провозглашение существования «арийской науки» и констатация ее «загрязнения» создателями «еврейской физики, химии» и других наук. Это сопровождалось увольнением из университетов и лабораторий крупнейших ученых-евреев (химика Р. Вильштеттера, биологов О. Лёви и О. Майерхофа), «выродившихся» художников и педагогов-музыкантов (среди них – О. Дикс, М. Бэкман, П. Клее, Э.-Л. Кирхнер, А. Шёнберг и др.), запретом на издание книг писателей-евреев (например, А. Цвейга и С. Цвейга) и на исполнение музыки десятков композиторов-евреев (Ф. Мендельсона, А. Шёнберга, Г. Эйслера, И. Кальмана и др.).

Знаковым событием стала акция «Хрустальная ночь» (ночь битых витрин) – еврейские погромы, прокатившиеся по Германии и Австрии в ночь с 9 на 10 ноября 1938 г. В результате погрома было убито 36 человек, отправлено в концлагеря более 20 000 евреев; еврейским общинам был нанесен значительный материальный ущерб: разрушено и сожжено 267 синагог (во многих из них находились органы, которые были уничтожены огнем [40–А]), повреждено 815 магазинов и предприятий. Благодаря приказам А. Гитлера о закрытии всех редакций еврейских газет был нанесен сокрушительный удар по информационным возможностям еврейской общины страны. Память об этом трагическом событии периода Холокоста запечатлелась в отдельных композициях рок-групп Европы.

События «Хрустальной ночи» стали поворотными в антисемитской политике НСДАП, они выявили пассивность и равнодушие подавляющего большинства немецкого населения, ставшего наблюдателями трагедии. Сигналом готовности общества к более радикальным шагам со стороны правительства выступили законодательные акты, практически ставившие евреев вне закона: исключение еврейских студентов из университетов, запрет на посещение еврейскими детьми государственных школ, ограничение свободы передвижений и размеров жилой

площади, конфискация имущества евреев, запрет на пользование отелями, ресторанами, спальными местами в поездах, лишение евреев водительских прав, учреждение с декабря в Берлине 1938 г. гетто. Распоряжение Г. Геринга от 24 января 1939 г. «О неотложных мерах по ускорению еврейской эмиграции из Германии» вынуждало еврейское население покидать страну; при этом более быстрым темпам эмиграции препятствовала высокая степень ассимилированности немецких евреев, невозможность массового выезда как на территорию Палестины, находившейся под мандатом незаинтересованной в еврейских переселенцах Великобритании, так и в другие государства мира. Германию оставило большое количество евреев, укрепив экономику страны обязательным налогом на отъезд на сотни миллионов рейхсмарок: к началу 1938 г. из Германии выехала четверть еврейского населения страны (около 135 тыс. человек), накануне Второй мировой войны — свыше 300 тыс.

Второй этап охватил 22 месяца: от начала вторжения в Польшу до начала Великой Отечественной войны (*сентябрь 1939 г. — июнь 1941 г.*). Он выявил изоляцию евреев от местного населения и организацию гетто в закрытых стенами районах крупных городов. Самым большим европейским гетто стало Варшавское, просуществовавшее с конца 1940 г. по май 1944 г. (из 225 тыс. евреев осталось чуть больше 100 человек). Память об узниках Варшавского гетто, их духовной стойкости вызвала к жизни такие произведения, как «Элегическая импровизация» для скрипки и фортепиано Э. Тьерманн, Симфония № 21 («Кадиш») М. Вайнберга, соната-фантазия на польский хорал «Колокола Варшавы» для фортепиано С. Беринского.

На территорию Варшавского гетто со своими воспитанниками Дома сирот (приюта для еврейских детей) ушел Януш Корчак. Через два года, в июле 1942 г., вместе с детьми он будет уничтожен в Трехлинке. Сказка Я. Корчака «Король Матиуш Первый» легла в основу либретто оперы М. Броннера; по мысли композитора, ее рассказывает доктор детям в поезде, по дороге в лагерь смерти. Памяти Я. Корчака посвятили свои произведения А. Галич («Каддиш памяти Корчака») и С. Беринский (реквием «Памяти Я. Корчака»).

Третий этап (июнь 1941 г. — январь 1942 г.) отмечен началом действия гитлеровского плана уничтожения европейского еврейства под кодовым названием «окончательное решение еврейского вопроса» с лета 1941 года [см.: 136, с. 27], с момента вторжения нацистской армии в СССР 22 июня 1941 г. с целью жесткого уничтожения большевизма, идеологическими и биологическими корнями которого считали евреев. К моменту вторжения еврейское население СССР составляло около 5 млн человек, проживавших в 1300 городах и 1200 сельских населенных пунктах. Уже в первые месяцы войны началось физическое уничтожение советских евреев (стариков, женщин, детей, инвалидов). Они были расстреляны, отравлены ядом, газом машин-душегубок, мобильными подразделениями нацистов — айнцагруппами (Приложение 1.1) — и полицейскими отрядами коллаборантов, включавших около 50 тыс. местных жителей. Крупнейшие потери в начале войны понесла практически уничтоженная еврейская община г. Киева [20]. 27–29 сентября 1941 г. в Бабын Яре были расстреляны 37 700 человек. Память о трагедии сохранилась в произведениях разных жанров, в название которых внесены два слова — «Бабий Яр». Это I часть («Бабий Яр») Симфонии № 13 Д. Шоста-

ковича на стихи Е. Евтушенко, Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра» Д. Клебанова, кадиш-реквием «Бабий Яр» Е. Станковича на стихи Д. Павлычко, опера-оратория «Бабий Яр» Д. Кривицкого, песня «Колыбельная Бабьему Яру» Р. Боярской на стихи О. Дриза и др.

За этот период было ликвидировано большинство евреев Прибалтики, Молдавии, Восточной Беларуси, Восточной Украины, оккупированных нацистами районов России. Уничтожение носило *массовый, но не всеобщий* характер, о чем свидетельствует сеть гетто на оккупированных западных территориях СССР и Европы.

Терезин (нем. Терезиенштадт) – показательное гетто в 60 км от Праги с удобным расположением железнодорожной ветки для прибытия и отправки вагонов с узниками, среди которых – интеллектуальная элита европейских стран. Культурная жизнь гетто стала инструментом нацистской пропаганды, отчетом перед европейскими комиссиями о «человеческих» условиях содержания узников. В Терезине функционировала студия современной музыки под началом В. Ульмана. Памяти погибших композиторов гетто, уничтоженных в разное время в концлагере Освенцим, посвятил «Большую сарабанду Терезина» для симфонического оркестра А. Гуров, а стихи малолетних узников использовал в кантате «Голоса Терезина» Д. Кривицкий.

Четвертый этап (январь 1942 г. – май 1945 г.) ознаменовал поворот к заключительной стадии – *массовому истреблению евреев*, утвержденному государственным документом (Ванзейская конференция /Приложение 1.8/ 20 января 1942 г.); документ подписан 15 высокопоставленными представителями нацистской партии и правительства Германии. Первый раз в современной истории государство приняло решение об уничтожении целого народа.

С весны 1942 г. до начала 1943 г. было уничтожено большинство еврейских жителей Западной Беларуси, Западной Украины, Южной России. Российским Бабьим Яром называют Змиёвскую балку Ростова-на-Дону [см. 180]. С 11 августа 1942 г. по 13 февраля 1943 г. здесь уничтожили 15–18 тыс. евреев, включая членов их семей других национальностей. Это событие вызвало к жизни вокально-симфоническую поэму И. Левина «Боль Земли» на стихи И. Хентова.

На оккупированных территориях СССР продолжала работать отлаженная в Европе система геттоизации еврейского населения [см.: 6, 35, 112]. В Польше на полную мощь заработали лагеря уничтожения и концлагеря: Хелмно, Трешлинка, Собибор, Белжец, Майданек (Люблин), Освенцим. Подавляющая часть их узников были евреи. 260 тыс. евреев Варшавского гетто в июле – сентябре 1942 г. были отправлены в лагерь смерти Трешлинку. За время существования комплекса лагерей Освенцима (1940–1945) уничтожено 1 млн 200 тыс. человек, среди них – более 1 млн евреев из 27 стран. Освобождение Освенцима осуществили войска 1-го Украинского фронта 27 января 1945 г. Этот день в 2005 г. объявлен Генеральной Ассамблеей ООН (Резолюция № 60/7). Международным днем памяти жертв Холокоста. Жертвам Освенцима посвящены произведения М. Вайнберга (опера «Пассажирка», кантата «Дневник любви») Еврейское население в гетто и концлагерях оказывало духовное и физическое сопротивление. Формами духовного сопротивления выступали тайное функционирование школ, практика богослужения, сочинение стихов и песен, дневники евреев. Тексты дневников, стихов станут основой либретто будущих музыкальных произведений о Холокосте (напри-

мер, «Дневник Анны Франк»: моноопера Г. Фрида, кантата Б. Тобиса, заключительная часть «Еврейского реквиема» М. Броннера, второе стихотворение из цикла «Три стихотворения Моисея Тейфа» А. Вустина). Физическое сопротивление проявилось в попытке бегства из гетто (Новогрудок, Кобрин), участии в подпольных организациях гетто (Вильнюс, Белосток, Минск, Барановичи, Бобруйск, Брест, Гродно, Слоним и др.), восстаниях в лагерях смерти (Собибор, Трешлинка) и в гетто (Варшава), вооруженном сопротивлении евреев в момент депортации (в гетто Кобрин, Новогрудка, Ляховичей и др.).

После окончания Второй мировой войны, 16 октября 1946 г., в здании Нюрнбергской тюрьмы состоялся судебный процесс, результатом которого стала казнь 11 высокопоставленных нацистских преступников. 9 декабря 1948 г., учитывая преступления нацистов и, прежде всего, уничтожение ими евреев, Генеральная ассамблея ООН приняла конвенцию «О предупреждении преступления геноцида и наказании за него».

Холокост — явление уникальное, что было отмечено исследователями-историками, социологами, авторами монографий и многочисленных научных публикаций. В их числе — З. Бауман (Великобритания), М. Беренбаум и Л. Ш. Давидович (США), И. Бауэр и И. Арад (Израиль), И. Альтман и А. Ковалев (Россия); Э. Иоффэ и Я. Басин (Беларусь), др.

Приведем отдельные позиции их работ:

1. Уничтожение евреев производилось Германией в рамках закона, а орудием давления выступала правовая система. Преследование и уничтожение евреев мыслились как политическая задача страны, и для этого были пущены все рычаги власти (М. Беренбаум [23, с. 184], И. Бауэр [17, с. 71]).

2. «Принимая решение о том, что еврейский народ не должен существовать, немецкое государство присваивало себе право распоряжаться жизнью и смертью целого народа — право, на обладание которым не может претендовать ни один человек и ни одно государство» (Л. Давидович в кн. «Война против евреев, 1933 — 1945 [цит. по: 137, с. 39]).

2. Впервые в истории для психологического оправдания массового уничтожения людей была использована антропологическая категория «недочеловек» («Untermensch») (гермин Густава Херберта, ст. «Volkischer Beobachter» от 6 августа 1941 г.). Физическое уничтожение безоружных «недочеловеков» не нарушало Божью заповедь «Не убий» (Б. Ковалев [95, с. 237]).

3. Уничтожение мирного населения в таких масштабах стало возможным благодаря сочетанию нацистской идеологии с немецким педантизмом и современными достижениями техники, позволившими немецкой элите (ученым, инженерам) создать особо изощренные технические приспособления (печи в концлагерях, отравляющий газ, машины-душегубки и др.) (Я. Басин [14]).

4. Безмерность еврейских потерь разрушила биологическую основу многовекового существования евреев в Европе. «...Уничтожение 6 миллионов европейских евреев положило конец с бесповоротной окончательностью тысячелетней культуре и цивилизации ашкеназского еврейства, нарушив непрерывность еврейской истории» (Л. Давидович [цит. по: 139, с. 140]).

5. Холокост не является чисто «еврейской трагедией» и событием еврейской истории. <...> Холокост родился и был осуществлен в нашем рациональном

обществе, на наивысшей ступени нашей цивилизации, на пике культурных достижений гуманизма, и именно по этой причине – это проблема и трагедия всего современного общества, культуры, цивилизации» (З. Бауман, [16]).

3. ПЕРЕЧЕНЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КОМПОЗИТОРОВ (жанровый и хронологический принципы)

3.1. Оперы

3.1.1. 1968 г. М. Вайнберг. «Пассажирка» («Памяти жертв Освенцима») ор. 97.

Опера в двух действиях, восьми картинах с эпилогом. Либретто А. Медведева и Ю. Лукина по одноименной повести З. Посмыш [98, с. 3].

- г. Москва (27.12.2006). Светлановский зал Международного дома музыки. Музыкальный театр им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Дирижер Г. Хмура. *Мировая премьера (концертная версия)*.

- г. Брегенец (в рамках фестиваля, посвященного М. Вайнбергу) (21.07.2010). Копродукция трех театров: Варшавской национальной оперы, Английской национальной оперы и мадридского театра «Реал». Режиссер-постановщик Д. Паунтни, дирижер Т. Курентзис. См.: Dmitry Nechaev. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=9_Wv2ol2sdk (1-я часть), https://www.youtube.com/watch?v=Nf3_oflaHck&t=3992s (2-я часть). Дата публикации: 25.12.2016. Дата доступа: 26.02.2022. *Мировая премьера (сценическая версия)*.

- г. Екатеринбург (15.09.2016). Екатеринбургский театр оперы и балета. Режиссер-постановщик Т. Штрасбергер, дирижер О. фон Дохнаньи (постановки осуществлялись и на сцене Большого театра). Отмечена премией «Золотая маска» 2018 г. в 2 номинациях («лучшая работа дирижера», «лучшая женская роль») [см. 159]. *Первая постановка в России*.

- г. Москва (27.01.2017). Московский театр «Новая Опера» им. Е. В. Колобова. Режиссер-постановщик С. Широков, дирижер Я. Латам-Кёнинг. См.: Opera musica. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ZBc-sg68B5Y&t=272s> (I действие), <https://www.youtube.com/watch?v=xpHM1u6vgMk> (II действие). Дата публикации: 17.04.2017. Дата доступа: 26.02.2022.

3.1.2. 1969 г. Г. Фрид. «Дневник Анны Франк». Моноопера в 2 частях. Либретто Г. Фрида по «Дневнику Анны Франк».

- г. Кисловодск (1977). Зал филармонии (сегодня – Северо-Кавказская государственная филармония им. В. И. Сафонова). Симфонический оркестр филармонии. Дирижер Л. Шульман; А. Соболева – Анна. *Премьера (концертная версия)*.

- г. Воронеж (1985). Воронежский театр оперы и балета. Дирижер И. Островский; А. Тырзу – Анна [см.: 183, с. 111]. *Премьера (сценическая версия)*.

- Многочисленные постановки в мире. Отдельные из них:

- г. Вена (05.05.1998). Оркестр Венской государственной оперы. Режиссер-постановщик Э. Пиплитц, дирижер А. Фиш; А. Ефрати – Анна. *Лучшая постановка, по мнению Г. Фрида* (из интервью автора исследования с композитором / июль 2006 г./);

- г. Москва (11.10.2010). Камерный музыкальный театр им. Б. А. Покровского (Камерная сцена). Режиссер-постановщик И. Орлов; В. Носовская – Анна;

– г. Москва (09.10.2011). Камерный музыкальный театр им. Б. А. Покровского (Камерная сцена). Режиссер-постановщик Е. Василёва (основа – дипломный проект ГИТИСа 2010 г.), дирижер А. Верещагин; М. Симакова – Анна;

– г. Ростов-на-Дону (15.05.2013). Ростовский музыкальный театр. Режиссер-постановщик А. Мишакина, дирижер А. Шакуро; Е. Горбань – Анна (ребенок), О. Калинина – Анна, Д. Козлов – отец Анны;

– г. Казань (02.03.2018). Молодежный оркестр фонда развития исполнительского искусства Республики Татарстан. Режиссер-постановщик М. Соколов, дирижер Е. Сакмаров; А. Нуруллина – Анна. См.: Sforzando. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=KmrIvgYРuw4>. Дата публикации: 02.03.2018. Дата доступа: 12.12.2021.

– г. Петрозаводск (27.01.2020). Е. Гудкова – Анна, А. Онькин – фортепиано (концертная версия);

– г. Алматы (10.05.2020). В. Алпысбаева – Анна (ребенок), Н. Наденова – Анна, Г. Жидилова – фортепиано (концертная версия). См.: АВАУ KazNTOB. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=z4bdqyhZVZg>. Дата публикации и доступа: 10.05.2020.

– г. Санкт-Петербург (27.01.2021). А. Дудина – Анна, Н. Лисанова – фортепиано (концертная версия). См.: Julia Broido. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=IS0635IZE6I&t=513s>. Дата публикации: 27.01.2021. Дата доступа: 12.12.2021.

3.1.3. 1994 г. Д. Кривицкий. «Бабий Яр». Drama per musica. Для чтеца, солирующих сопрано, тенора, баса, мужского и детского хоров, симфонического оркестра. Либретто Д. Кривицкого. В 14 частях.

• г. Москва (25.04.1995). Зал конгрессов гостиницы «Космос». Московский государственный симфонический оркестр (дирижер Д. Орлов), детский хор «Весна» (хормейстер И. Радченко), мужской хор (хормейстеры М. Калика, О. Ситников), солисты: М. Андреева – сопрано, А. Мукманов – тенор, Р. Улыбин – бас, Р. Суховерко – чтец [см.: 109, с. 57]. См.: Давид Кривицкий. Режим доступа: <https://davidkrivitsky.ru/Drama-per-musica-%D0%91%D0%B0%D0%B1%D0%B8%D0%B9-%D0%AF%D1%80/>. Дата доступа: 26.02.2022. *Премьера.*

• г. Тула (26.11.2016). Тульская областная филармония им. И. А. Михайловского (Концертный зал). Режиссер-постановщик А. Цветков-Толбин. Государственный симфонический оркестр «Новая Россия» (дирижер Ю. Башмет), Тульский государственный хор (дирижер Г. Августинович), детский хор «Пионерия» (имени Г. А. Струве) (худ. руководитель Е. Веремеенко), солисты: А. Белукова – сопрано, С. Радченко – тенор, Р. Улыбин – бас, Е. Герчаков – чтец [см. 110]. См.: Oleg40673. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=c9тсxcQZ0eI>. Дата публикации: 24.01.2017. Дата доступа: 12.01.2022. *2-я редакция (опера-оратория). Премьера (сценическая версия).*

3.1.4. 2009 г. М. Броннер. «Долгое возвращение» (Книга песен). Для хорового театра. 20 песен (на идиш).

• г. Москва (21.05.2009). Дом композиторов. Хоровой театр Бориса Певзнера, Елена Гречникова – фортепиано [см. 14-А]. См.: Михаил Глuzский. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=rdxHXUggxJw>, <https://www.youtube.com/watch?v=yzMFIubuHaU>. Дата публикации: 28.02.2018. Дата доступа: 26.02.2022. *Премьера.*

3.1.5. 2021 г. М. Броннер. «Король Матиуш». Опера в двух действиях. Либретто Л. Яковлева по мотивам сказки Я. Корчака. Не исполнялась. Презентационный ролик к опере см.: Tanya Glakhova. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Hi5yLL7GH94>. Дата публикации и доступа: 28.01.2021.

3.2. Оратории, кантаты, произведения для хора

3.2.1. 1965 г. М. Вайнберг. «Дневник любви» ор. 87. Кантата для тенора, хора мальчиков и камерного оркестра. Стихи С. Выготского. В 4 частях.

- г. Москва (16.02.1966). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Малый зал). Московский камерный оркестр, хор мальчиков Московского хорового училища (руководитель Ю. Уланов); Н. Гуторович – тенор [см.: 98, с. 37]. *Премьера.*

- г. Минск (24.01.2021). Белорусская государственная филармония (Большой зал) (в рамках концерта «Желтые звезды»). Концертный симфонический оркестр г. Минска (приглашенный дирижер Б. Йи, Австрия), образцовый хор мальчиков «Парус» ДМШИ № 2 им. Н. Аладова г. Минска (руководитель Ю. Юницкая); Ю. Городецкий – тенор. См.: MINSK. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=OecsWsH4yJU>. Дата публикации: 01.03.2021. Дата доступа: 26.02.2022. *Второе исполнение.*

3.2.2. 1970 г. Д. Кривицкий. «Голоса Терезина». Кантата для сопрано, баритона, солирующей скрипки и ансамбля солистов. Либретто Д. Кривицкого (по мотивам стихов детей-узников гетто Терезина в переводе Вероники Хорват) [см.: 109, с. 17]. В 2 сценах со вступлением.

- г. Москва (22.11.1973). Дом композиторов. Л. Белобрагина – сопрано, С. Яковенко – баритон, В. Пикайзен – скрипка, инструментальный ансамбль (дирижер С. Сапожников). См.: classic-online.ru. Режим доступа: <https://classic-online.ru/ru/production/26736>. Дата публикации: 10.09.2011. Дата доступа: 26.02.2022. *Премьера.*

3.2.3. 1979 г. С. Беринский. Реквием («Памяти Януша Корчака»). Для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра. Канонический текст (латынь). В 9 частях.

- г. Москва (1980). Секция Ассоциации современной музыки. В. Лобанов – фортепиано (исполнение партитуры). *Премьера.*

- г. Москва (2006). Государственная академическая симфоническая капелла России (дирижер В. Полянский). *Премьера (концертная версия).*

3.2.4. 1991 г. Е. Станкович. Кадиш-реквием «Бабий Яр». Стихи Д. Павлычко. Для солистов (тенор, бас), чтеца-декламатора, смешанного хора, симфонического оркестра. В 7 частях.

- г. Киев (23.06.1991). Колонный зал Национальной филармонии Украины. Симфонический оркестр Национальной филармонии Украины (дирижер Н. Дядюра), Национальная заслуженная академическая капелла «Думка» (хормейстер Е. Савчук); С. Магер и Д. Попов – солисты, О. Савкин – чтец. *Премьера.*

- г. Киев (19.09.2016). Национальный академический театр оперы и балета Украины им. Т. Шевченко (в рамках 75-летия со дня трагедии в Бабьем Яре). Гамбургский симфонический оркестр (дирижер О. Линив), Национальная академи-

ческая капелла «Думка». См.: Владимир Муржа. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ikMwS5s-qCk&t=1253s>. Дата публикации: 02.10.2016. Дата доступа: 26.02.2022.

3.2.5. 1992 г. М. Броннер. «Еврейский реквием». Для смешанного хора, детского хора, симфонического оркестра. Либретто М. Броннера (по поэме Х. Бялика «Город резни» /идиш, иврит/). В 6 частях.

• г. Берлин (02.11.1994). Симфонический оркестр Nord-Westdeutsche Philharmonie (Германия) (дирижер М. Юровский), хор «Ernst-Senff» (Германия) (худ. руководитель С. Браунс), детский хор «Rundfunk-Kinderchor» (Германия) (худ. руководитель М. Руст), хоровая капелла «Россиико» (Россия); С. Сулейманов – бас, Е. Евсева – сопрано, И. Мирошниченко – тенор; М. Деубнер – сопрано [см. 30]. См.: Mikhail Bronner. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=WURHIPOf5-k>. Дата публикации и доступа: 26.02.2022. *Премьера.*

3.2.6. 1992 г. Б. Тобис. «Из Дневника Анны Франк». Кантата для сопрано, чтеца и ансамбля инструментов.

• г. Москва (март 1993 г.). Гостиная Шуваловой. А. Соболева – сопрано, В. Сокол-Мацук – чтец. См.: classic-online.ru. Режим доступа: <https://classic-online.ru/ru/production/38640>. Дата публикации: 03.08.2012. Дата доступа: 26.02.2022. *Премьера.*

3.2.7. 2014 г. И. Левин. «Боль Земли». Вокально-симфоническая поэма для смешанного и детского хоров, симфонического оркестра. Стихи И. Хентова. В 4 частях.

• г. Ростов-на-Дону (22.12.2014). Ростовская государственная филармония. Ростовский академический симфонический оркестр (приглашенный дирижер М. Кац, Франция), академический хор Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова (худ. руководитель Ю. Васильев), детский хор «Соловучко» музыкальной школы им. П. И. Чайковского (руководитель Е. Седых) [см. 15-А]. См.: Igor Levin. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=n6Vj78R1h8Y&t=338s>. Дата публикации: 30.12.2015. Дата доступа: 26.02.2022. *Премьера.*

• г. Минск (24.01.2021) (в рамках проекта «Желтые звезды»). Белорусская государственная филармония. Концертный симфонический оркестр г. Минска (приглашенный дирижер Б. Йи, Австрия), Государственная академическая хоровая капелла им. Г. Ширмы (главный дирижер О. Янум), образцовый хор «Кантилена» ДМШИ № 5 г. Минска (руководитель И. Моргачева), детская группа Хора мальчиков и юношей им. И. А. Журавленко (руководитель С. Климанов). См.: Anna Lenkova. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=CKCNgd51eQY&t=7s>. Дата публикации: 08.12.2021. Дата доступа: 26.02.2022. *Премьера в Беларуси.*

3.2.8. 2019 г. О. Подгайская. «We are still alive» («Мы яшчэ жывыя»). Для хора a cappella. Стихи У. Х. Одена (перевод на белорусский язык В. Рыжкова).

• г. Минск (20.04.2019). Белорусская государственная филармония. Хоровая капелла им. Г. Ширмы (худ. руководитель и дирижер О. Янум). См.: classic-online.ru. Режим доступа: <https://classic-online.ru/ru/production/170187>. Дата публикации: 04.01.2020. Дата доступа: 21.12.2020. *Премьера.*

3.3. Симфонии, концерты

3.3.1. 1945 г. Д. Клебанов. Симфонии № 1 «Памяти мучеников Бабьего Яра».

Для симфонического оркестра. В 4 частях.

- г. Харьков (06.01.1946). Харьковская государственная филармония. Академический симфонический оркестр (дирижер Д. Злобинский). *Премьера*.
- г. Киев (1947 г.). Киевская государственная филармония. Государственный симфонический оркестр Украинской ССР (дирижер Н. Рахлин). *Премьера в Киеве*.
- г. Киев (10.09.2011). Национальная филармония Украины. Национальный симфонический оркестр Украины (приглашенный дирижер И. Блажков). См.: collectionCB4. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=nh5q3mGLTj4>. Дата публикации: 18.12.2016. Дата доступа: 26.02.2022. *Возобновление исполнения*.

3.3.2. 1962 г. Д. Шостакович. Симфония № 13 *b-toll op. 113*. Для солиста (баса), хора басов и симфонического оркестра. Стихи Е. Евтушенко. В 5 частях.

- г. Москва (18.12.1962). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Большой зал). Симфонический оркестр Московской государственной филармонии (дирижер К. Кондрашин); В. Громадский – бас, басы Республиканской русской хоровой капеллы (худ. руководитель А. Юрлов). *Премьера*.
- г. Минск (19.03.1963). Белорусская государственная филармония. Государственный академический симфонический оркестр Республики Беларусь (дирижер В. Катаев); А. Беседин – бас, басы хора Белорусского радио (дирижер А. Зеленкова). *Премьера в Беларуси*.
- г. Киев (1989 г.). Академический театр оперы и балета УССР им. Т. Шевченко. Симфонический оркестр театра (дирижер В. Кожухарь); А. Сафиулин – бас, басы гос. академической хоровой капеллы УССР «Думка». *Премьера в Украине*.
- г. Владивосток (22.09.2014). Хор и оркестр Государственного Приморского театра оперы и балета (дирижер А. Лубченко); С. Лейферкус – бас. См.: Anthon Lubchenko. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=OMVXEMUNWcg&t=253s>. Дата публикации: 01.01.2016. Дата доступа: 26.02.2022. *Фестиваль «15 симфоний Дмитрия Шостаковича»*.

3.3.3. 1963 г. М. Вайнберг. Симфония № 6 *a-toll op. 79*. Для хора мальчиков и симфонического оркестра. Стихи Л. Квитко, С. Галкина, М. Луконина. В 5 частях.

- г. Москва (12.11.1963). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Большой зал). Симфонический оркестр Московской государственной филармонии (дирижер К. Кондрашин), хор мальчиков Московского хорового училища (худ. руководитель А. Свешников, хормейстер Ю. Уланов) [см.: 99, с. 16-17]. *Премьера*.
- г. Пермь (28.02.2020). Оркестр Пермского театра оперы и балета (дирижер В. Платонов), Пермская хоровая капелла мальчиков (худ. руководитель Д. Батин). См.: Валерий Платонов. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=wisNnLW78ms&t=155s>. Дата публикации: 28.02.2020. Дата доступа: 26.02.2022. *Второе исполнение в России*.

3.3.4. 1964 г. М. Вайнберг. Симфония № 8 «Цветы Польши» *op. 83*. Для тенора, смешанного хора и симфонического оркестра. Стихи Ю. Тувима (перевод М. Павловой). В 10 частях.

- г. Москва (март 1965 г.). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Большой зал). Симфонический оркестр Московской государственной филармонии (дирижер К. Кондрашин), Республиканская русская хоровая капелла (худ. руководитель А. Юрлов), хор мальчиков Московского хорового училища (худ. руководитель А. Свешников, хормейстер Ю. Уланов) [см.: 98, с. 17-18]. *Премьера.*

- г. Варшава (22.10.2013). Национальная филармония в Варшаве. Варшавский филармонический оркестр и хор (дирижер А. Вит); Р. Бартмински – тенор (на польском языке). См.: Sergio Cánovas. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=2K1CU9i88wE&t=6s>. Дата публикации: 22.10.2020. Дата доступа: 26.02.2022. *Премьера в Польше (аудиозапись).*

3.3.5. 1976 г. Симфония № 13 ор. 115 («Памяти матери»). Для симфонического оркестра. В 1 части.

- г. Красноярск (август 2017 г.). Красноярская краевая филармония. Красноярский академический симфонический оркестр (дирижер В. Ланде) [см.: 98, с. 20]. См.: Siberian State Symphony Orchestra. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=6d45OtW2EуM&t=329s>. Дата публикации: 14.09.2018. Дата доступа: 26.02.2022. *Премьера в России.*

3.3.6. 1981 г. Симфония № 16 ор. 131 («Памяти матери»). Для симфонического оркестра. В 1 части [см.: 98, с. 22].

- г. Катовицы (Польша) (2006 г.) Национальный симфонический оркестр Польского радио в Катовице (дирижер Г. Хмура). См.: Henrique Soares. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=D42XmDDRE8M&t=396s>. Дата публикации: 15.03.2013. Дата доступа: 26.02.2022. *Премьера.*

3.3.7. 1991 г. М. Вайнберг. Симфония № 21 ор. 152 («Кадши»). Для сопрано и симфонического оркестра. В 1 части.

- г. Омск (2014 г.). Омская филармония. Омский академический симфонический оркестр (дирижер Д. Васильев). *Премьера.*

- г. Бирмингем (Великобритания) (апрель 2019 г.). Симфонический оркестр Бирмингема и ансамбль «Кремерата Балтика» (дирижер М. Гражините-Тила). См.: Gidon Kremer – Topic. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=qJWwZpIM3уо>. Дата публикации: 02.05.2019. Дата доступа: 26.02.2022. *Аудиозапись.*

3.3.8. 2000 г. И. Шварц. «Желтые звезды» (или «Пуримшиль в гетто»). Концерт для симфонического оркестра. В 7 частях.

- г. Санкт-Петербург (10.05.2000). Санкт-Петербургская филармония им. Д. Д. Шостаковича (Большой зал). Академический симфонический оркестр филармонии (дирижер В. Альтшулер) [см. 143]. *Премьера (1-я редакция).*

- г. Москва (май 2004 г.). Светлановский зал Дома музыки. Национальный филармонический оркестр России (дирижер В. Спиваков). См.: NFORossii. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=qb2ogAPI2So&t=41s>. Дата публикации: 06.02.2013. Дата доступа: 26.02.2022. *Премьера (2-я редакция).*

3.3.9. 2019 г. О. Подгайская. «Капитан планет». Концерт для органа и симфонического оркестра. В 1 части.

- г. Минск (02.03.2019). Белорусская государственная филармония. Государственный академический симфонический оркестр Республики Беларусь (дири-

жер А. Анисимов); О. Подгайская – орган [см. 20-А]. См.: Белорусский Союз композиторов. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=b_wA0iUdcsc. Дата доступа: 11.11.2019. Дата доступа: 26.02.2022. *Премьера*.

3.3.10. 2020 г. М. Броннер. «Шоа»-симфония. Для симфонического оркестра. В 5 частях.

• г. Иркутск (21.01.22). Иркутская областная филармония. Губернаторский симфонический оркестр (худ. руководитель и главный дирижер И. Лапиньш). См.: Mikhail Bronner. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=dJ0ZAqwCokE>. Дата публикации: 30.01.2022. Дата доступа: 26.02.2022. *Премьера*.

3.4. Симфонические картины, поэмы, иные жанры

3.4.1. 1959 г. Г. Вагнер. Симфоническая поэма «Вечно живые». Для симфонического оркестра и женского хора без слов.

• г. Москва (31.03.1962). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Большой зал) (в рамках Третьего съезда Союза композиторов СССР). *Премьера*.

• г. Минск (27.01.2020) (в рамках проекта «Желтые звезды»). Белорусская государственная филармония. Концертный симфонический оркестр г. Минска (приглашенный дирижер Б. Йи, Австрия), Государственная академическая хоровая капелла им. Г. Ширмы (главный дирижер О. Янум). См.: Anna Lenkova. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=6sx2zZrKA48>. Дата публикации: 19.03.2019. Дата доступа: 26.02.2022. *Видеозапись*.

3.4.2. 1973 г. Л. Абелович. Ария для скрипки и камерного оркестра.

• г. Минск (27.01.2022). Белорусская государственная филармония. Государственный академический симфонический оркестр Республики Беларусь (дирижер А. Анисимов); Ю. Стефанович – скрипка. См.: Белорусская государственная филармония. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=t_5oKtyvSM4. Дата публикации: 07.02.2022. Дата доступа: 26.02.2022. *Видеозапись*.

3.4.3. 2002 г. А. Гуров. «Большая сарабанда Терезина». Для симфонического оркестра.

• г. Ашдод (Израиль) (02.05.2002). Ашдодский симфонический оркестр (дирижер О. Адари). *Премьера*.

• г. Москва (14.03.2005). Дом композиторов. Оркестр «Амадеус» Союза московских композиторов (худ. руководитель и дирижер Ф. Кадена) [см. 60]. *Премьера в России*.

• г. Киев (сентябрь 2006 г.). Национальная филармония Украины. Академический симфонический оркестр Национальной филармонии Украины (приглашенный дирижер М. Волох, Израиль). См.: Miriam Gurov. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=iT1J2yAqVU0>. Дата публикации и доступа: 25.02.2022.

3.4.4. 1995 г. М. Броннер. «Soter ponim» («Забывший нас»). Для симфонического оркестра.

• г. Атланта (США) (10.04.2007). Университет штата Джорджия. См.: <https://audiohunter.ru>. Режим доступа: <https://audiohunter.ru/?song=%D0%91%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%B5%D1%80>. Дата доступа: 26.02.2022. *Премьера*.

3.4.5. 2014 г. М. Глуз. «Атиква». Три картины для симфонического оркестра, мужского хора (1-я картина).

- г. Ростов-на-Дону. 22.12.2014. Ростовская государственная филармония. Ростовский академический симфонический оркестр (приглашенный дирижер М. Кац, Франция); Ю. Милкис – кларнет, мужская группа академического хора Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова (худ. руководитель Ю. Васильев). См.: Катя Мороз. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=0iPNwVNSDro>. Дата публикации и доступа: 26.02.2022. *Премьера*.

3.5. Камерная вокальная музыка

3.5.1. 1943 г. М. Вайнберг. «Детские песни» ор. 13. Слова И. Переца (русский текст Н. Кончаловской). Для голоса с фортепиано (5 романсов) [см.: 100, с. 61].

- г. Москва (24.12.1943). *Премьера* (заседание комитета по Государственным премиям года).

- г. Йельск (США) (2017 г.). Йельская школа музыки, Хендрикс-Холл Нью-Хейвен. Н. Рубис – сопрано (Польша), Л. Угай – фортепиано (Узбекистан) (на русском языке). См.: Silenced Voices. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=7oKBgAZBbVQ&t=5s>. Дата публикации: 25.01.2018. Дата доступа: 26.02.2022. *Видеозапись*.

3.5.2. 1959 г. Р. Боярская. «Колыбельная Бабьему Яру». Стихи О. Дриза.

- г. Киев (13.11.1959). Киевский театр оперетты. Н. Лифшицайте – сопрано, Н. Дукятульскайте – фортепиано. *Премьера*. См. видеоклип: [rustinnik50. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=MJ1_ilW6XQs](https://www.youtube.com/watch?v=MJ1_ilW6XQs). Дата публикации: 12.04.2013. Дата доступа: 26.02.2022.

3.5.3. 1966 г. А. Вустин. «Три стихотворения Моисея Тейфа». Для голоса и фортепиано: 1. «В переулке Гитки-Тайбы». 2. «О, темя снежное – гора» (Анна Франк). 3. «Эй, вставляйте из ям!». П. Айнбиндер (Израиль) – вокал. *Премьера*.

3.5.4. 1970 г. А. Галич. Кадиш («Памяти Януша Корчака». Поэма в стихах.

- (место выступления и год неизвестны). Концертное выступление А. Галича. См.: Aleksandr Galich – Topic. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=198bRmzVBXs>. Дата публикации: 08.11.2014. Дата доступа: 26.02.2022. *Авторское исполнение*.

- г. Москва (09.05.2012). Телеспектакль по поэме «Кадиш», посвященный памяти жертв лагеря смерти Трешлинка (телеканал «Дождь» при участии школы-студии «Класс-Центр». Автор проекта и режиссер С. Белоголовцев. См.: Николай Ганжа-Целицкий. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=BsH76i5v-D8>. Дата публикации: 08.09.2013. Дата доступа: 26.02.2022. *Театрализованная постановка*.

3.6. Камерная инструментальная музыка

3.6.1. 1943 г. М. Гнесин. Трио ор. 63 («Памяти наших погибших детей»).

- г. Ташкент (ноябрь 1943 г.). А. Штример – скрипка, Б. Португалов – виолончель, А. Халфифин – фортепиано. *Премьера*.

- г. Москва (18.02.2021). Музыкальная гостиная Дома Шуваловой (в рамках концерта «Композиторы Гнесинского Дома»). Н. Корыстина – скрипка, Е. Галкина – виолончель, М. Куинджи – фортепиано. См.: Мемориальный музей-квартира Ел. Ф. Гнесиной. Режим доступа: <https://www.youtube.com/>

watch?v=4LB9URoQFPA. Дата публикации: 01.03.2021. Дата доступа: 26.02.2022. *Видеозапись.*

3.6.2. 1944 г. Д. Д. Шостакович. Фортепианное трио № 2 e-moll op. 67 («Памяти И. И. Соллертинского»).

• г. Ленинград (14.11.1944). Участники Квартета им. Бетховена: Д. Цыганов – скрипка, С. Ширинский – виолончель; Д. Шостакович – фортепиано. *Премьера.*

• г. Новосибирск (26.03.2020). Государственный концертный зал им. А. М. Каца. В. Репин – скрипка, А. Бузлов – виолончель, А. Коробейников – фортепиано. См.: Andrei Korobeinikov. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=uHTcoXHe_vs&t=12s. Дата публикации: 02.04.2020. Дата доступа: 26.02.2022. *Видеозапись.*

3.6.3. 1965 г. Л. Абеливич. «Фреска 1» («М. Вайнбергу посвящается»). Цикл для фортепиано.

• Г. Ашленд (США) (26.01.2012). А. Турунов – фортепиано. См.: fyxexianoff. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=InXNwOXP03E>. Дата публикации: 26.01.2012. Дата доступа: 26.02.2022. *Аудиозапись с нотным текстом.*

3.6.4. 1979 г. М. Вайнберг. Соната № 3 для скрипки соло op. 126 («Памяти отца»). В 1 части [см.: 98, с. 57].

• Голландия (май 2016 г.) Звукозаписывающая компания «Challenge Classics». Л. Рот – скрипка. См.: Линус Рот – тема. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=UE2Os3v5wss&t=247s>. Дата публикации: 05.05.2016. Дата доступа: 26.02.2022. *Аудиозапись.*

3.6.5. 1981 г. М. Вайнберг. Квартет № 16 op. 130 («Памяти сестры»). В 4 частях.

• г. Москва (08.11.1984). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Малый зал). Квартет им. Бородина [см.: 98, с. 51]. *Премьера.*

• Франция (2007 г.). «Danel Quartet» (Франция) (запись 1-го тома струнных квартетов М. Вайнберга). См.: musify. Режим доступа: <https://musify.club/release/mieczyslaw-weinberg-string-quartets-vol-1-2007-970091>. Дата доступа: 26.02.2022. *Аудиозапись.*

3.6.6. 1982 г. Соната № 6 для скрипки и фортепиано op. 136 («Памяти матери»). В 3 частях.

• г. Москва (15.02.2017). Институт истории искусств (в рамках международного форума «Мечислав Вайнберг. Возвращение», 15–18 февраля 2017 г.). Е. Прохорова – скрипка, О. Макарова – фортепиано. *Премьера.*

• Берлин (2019 г.). Звукозаписывающая компания «Deutsche Grammophon GmbH». Г. Кремер – скрипка, Ю. Андреева – фортепиано. См.: Gidon Kremer – Topic. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=f2EgELjxQqU> (I часть). Дата публикации: 17.10.2019. Дата доступа: 26.02.2022. *Аудиозапись.*

3.6.7. 1988 г. С. Беринский. Соната-фантазия «Колокола Варшавы» на польский хорал для фортепиано («Посвящается Василию Лобанову»). В 1 части.

• г. Москва (21.06.2013). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Большой зал). А. Гришутина – фортепиано. См.: Anastasia Grishutina. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=3bm2QIdUgii>. Дата публикации: 26.01.2014. Дата доступа: 26.02.2022. *Видеозапись.*

3.6.8. 1989 г. Э. Тьрманд. «Элегическая импровизация» для скрипки и фортепиано.

• г. Минск (1989 г.). Л. Горелик – скрипка, Л. Максимова – фортепиано. См.: Катя Мороз. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=u6zKqVXOckc>. Дата публикации и доступа: 02.06.2022. *Премьера.*

• г. Вашингтон (США) (2019 г.). Звукозаписывающая компания «Firebird Records LLC, Tucson, Arizona» (CD в рамках проекта «Soviet Memories»). А. Берч – скрипка, Д. Шрайбман – фортепиано.

3.6.9. 1995 г. М. Броннер. «Еврей. Жизнь, смерть» для виолончели и фортепиано.

• г. Москва (14.02.1996). В. Тонха – виолончель, Т. Сергеева – фортепиано. *Премьера.*

• г. Ереван (15.04.2008). Дом камерной музыки «Комитас». Н. Нахназарян – виолончель, Г. Нахназарян – фортепиано. См.: Moscow Conservatory. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ACe1y4qeLuI>. Дата публикации: 03.04.2010. Дата доступа: 26.02.2022. *Видеозапись.*

3.6.10. 1999 г. М. Броннер. «Кадиш по уходящему веку» для виолончели и фортепиано.

• г. Москва (01.12.1999). В. Тонха – виолончель, М. Броннер – фортепиано. *Премьера.*

• г. Ереван (22.06.2010). Фестиваль «Talalyan Brothers». А. Талалян – виолончель, Д. Варданян – фортепиано. См.: Mikhail Bronner. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=q3qtTYN_IHQ&list=UU2CgZc0Jf0IsAQgAFFnrwjA&index=54. Дата публикации: 29.10.2018. Дата доступа: 26.02.2022.

3.6.11. 2006 г. О. Подгайская. «Не тот город» для клавесина, цимбал и инструментального ансамбля.

• г. Минск (2006 г.). Государственный мемориальный музей Заира Азгура. Концертный ансамбль солистов. *Премьера.*

• г. Минск (15.01.2011). Ансамбль «Классик-Авангард» (дирижер В. Байдов). См.: Ольга Подгайская. Режим доступа: https://vk.com/video12970969_159021226. Дата доступа: 26.02.2022.

4. МОДАЛЬНАЯ ОСНОВА АШКЕНАЗСКОЙ МУЗЫКИ

Как указывает Е. Хаздан, модальная основа ашкеназской музыки – «своего рода ключ, открывающий глубинные смыслы песнопения и способствующий целостному восприятию разностадиальных явлений музыкальной культуры в русле традиционных представлений» [233]. Э. Вернер определяет *модус* как «систему паттернов – кратких мелодических формул, представляющих собой старейшие элементы молитвенных текстов. Модус служит своего рода матрицей для множества индивидуальных мелодий» [291, с. 18-19]. А. Идельсон отмечает, что в еврейской культуре «модус... построен из нескольких мотивов (т. е. коротких музыкальных фигур или групп звуков) в пределах основного звукоряда. Эти мотивы имеют разные функции. Бывают мотивы начальные и конечные, соединительные и разделительные... Композитор оперирует с этими мотивами, его сочинение – не что иное, как монтаж и соединение этого ограниченного числа мотивов» [273, с. 24-25].

Поскольку в ашкеназской музыкальной культуре отсутствует антитеза духовной и светской музыкальным традициям, то и сакральная музыка, паралитурги-

ческие песнопения (змирес, нигуны), и клезмерские наигрыши, и бытовые песни или номера пуримшпилей часто базируются на одинаковых модусах. В еврейской традиции понятием, соотносимым с термином «модус» (но имеющими более широкое значение), в литургической музыке выступают нусах (ивр. «версия», «обряд», «стиль»), в бытовой — штейгер (идиш «способ») [231].

4.1. Литургические модусы еврейской музыки [21, 52, 105]

Литургические модусы монодические и не предполагают равномерной темпе-рации (хотя их звукоряды совпадают с ладами мажорного и минорного наклоне-ния). Мелодии в них мыслятся «вне гармонии и тактовой ритмики» (терминология Е. Гишпиуса [см. 52]). В более древних образцах они были пентатонными, позже диапазон расширился. Модальная теория синагогальных песнопений раз-рабатывалась с середины XIX в.

Число модусов, указываемых исследователями (А. Идельсон [273], Э. Вернер [291] и др.), различно, чаще встречаются 4–5 модусов. Их названия определили начальные строки молитвы. Отметим, что нередко молитвы исполняются в неторопливом темпе, а мелодия богато орнаментирована. Доминирующим является слово, подчеркиваемое интонационно, артикуляционно и ритмически. Нередко модусы в литургической музыке канторы называют «нусах».

4.1.1. Ахава Раба — Ахава Раба, буквально: «Великая любовь» (к Б-гу)»

Звукоряд Ахава Раба



Модус назван в честь славословия, предшествующего Шма¹ на утренней службе и начинающегося словами «Ахава Раба». Модус используется в молитвах ежедневных служб (в центральной части утренней, в начальном Кадише вечерней), утром в Шаббат; в дни праздников, связанных с раскаянием (период Песаха, Суккота, Швата, Йом-Кипура).

4.1.2. Маген Авот, буквально: «Щит наших Отцов», чаще переводится как «Б-г есть царь» (звукоряд натурального минора):

Звукоряд Маген Авот



Модус Маген Авот получил свое название от абзаца в молитве Меэйн Шева, которая непосредственно следует за Амидой (см. Глоссарий) в вечерней службе в пятницу. Часто используется во время декламации на одном звуке при чтении текста большого объема в быстром темпе. Исполняется вечером в пятницу, в ежедневных утренних и дневных богослужениях. Простота нусаха, как и его вербальный текст, призваны выразить мирную атмосферу. Более яркие строки текста

¹ Шма — три отрывка из Торы о единственности Б-га, любви к Нему, верности Его заповедям.

с движением, определяющим выступает модальное мышление с характерной квантитативной ритмической основой, ведущей к смещению не только ритмического акцента, но и ладового устоя. В клезмерских танцевальных мелодиях и многочисленных идишских песнях ладовая организация нередко ассоциируется с европейской тональностью; в этих образцах в аккомпанементе четко обнаруживается гармоническая вертикаль. Часто в музыке встречаются модуляции из одного штейгера в другой.

Типовыми стали штейгеры, по звукоряду совпадающие с натуральными минором и мажором. Однако сформировались и характерные для ашкеназской культуры оригинальные звукоряды: фрейгиш и дойриш.

4.2.1. Натуральный минор (по М. Береговскому [21])¹:

М. Береговский. № 19. «Полуночная» [21, с. 62]



4.2.2. Натуральный мажор (по М. Береговскому):

М. Береговский. № 38. Фрейлехс [21, с. 81]



4.2.3. Фрейгиш, измененный фригийский (по М. Береговскому [21])²:

Звукоряд фрейгиш



В отличие от фригийского III ступень высокая, образует с I-й большую терцию, поэтому тоникой выступает мажорное трезвучие. Восходящее движение в кадансе к I ступени вписывается в амбигус малой терции.

¹ Совпадает по звукоряду с Маген Авот.

² Совпадает по звукоряду с Ахава Раба.

Клезмеры настраивают в этом штейгере свои инструменты не по тоническому трезвучию:

Настройка клезмеров в штейгере фрейгиш [21, с. 41]



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН¹

- Абелиович Л. 6-9, 14, 20, 32, 107-109, 112, 113, 124, 125, 56, 174, 177, 179-181, 197
Августин А. 174
Аксельрод Д. 92
Алейхем Ш. 189, 192
Альтман И. 10, 24, 45
Альтшулер В. 8, 52, 147
Аммон Ф. 15
Анисимов А. 51
Аренд Х. 181
Аристотель 158, 174
Арнштам Л. 38
Аръес Ф. 159
Ассаэл М. 91
Атеортуа Б. 100
Ахматова А. 66
Ашкенази Л. 52
Ащепков Ю. 6, 20, 76
Базелиц Г. 166
Байдов В. 51
Байрактариан И. 92
Балакирев М. 131
Банщиков М. 43
Баршай Р. 53
Барцевские А. и Д. 46
Басс Ф. 77
Батай Ж. 159
Бауман З. 5
Бах И. С. 89, 91
Бейдер Х. 44
Бекман М. 166
Беланович А. 26
Белоголовцев С. 49
Белозерцев С. 49
Бердяев Н. 171
Береговский М. 27, 29, 31, 140, 194, 227, 228
Беринский С. 6-8, 14, 20, 44, 49, 55, 81, 82, 84-86, 102, 103, 107-109, 112, 113, 124, 125, 127-129, 139, 144, 145, 159, 197, 198
Берия Л. 30
Беседин А. 35
Бетховен Л. 76, 175, 179
Бёме Я. 175
Бирнбаум Н. 113
Бишопс В. 16
Блажков И. 45
Блажусяк Х. В. 92
Бобровский В. 6, 12, 187
Болтянская Н. 57
Боярская Е. 52
Боярская Р. 7-9, 31, 56, 57, 113, 124, 125, 166, 167
Бразаускас А. 44
Брамс И. 76
Брандвейн Н. 194
Брандт В. 41
Бродский И. 66, 162
Броннер М. 7-9, 10, 21, 48, 55, 56, 92, 101, 102, 112-114, 125, 129, 131, 134-139, 147, 158, 160, 197, 198
Брускина М. 40
Брух М. 53
Бэкон Ф. 159, 166
Бялик М. 120
Бялик Х. 48
Вабалас Р. 31
Вагнер Г. 6-8, 10, 20, 32, 56, 82, 113, 120, 121, 122, 197
Вагнер Р. 80
Вайнберг М. 6-8, 10, 12-14, 16-20, 26, 27, 29, 35, 54, 56, 81-84, 86-91, 114, 116-118, 120, 124, 125, 141, 147, 177, 198
ван Пелс Г. (Ван Даан) 92, 95, 100
ван Пелс П. (ван Даан Петер) 92, 95, 98, 99, 100, 184
Вартанян З. 35
Васильев Д. 47
Венгеров М. 91
Веприк А. 29
Вергелис А. 44
Верди Дж. 161
Визенталь С. 41
Вислоугилова В. 17
Виноградов Л. 34
Витрик А. 42
Власов А. 25
Власов Е. 24
Власова М. 21
Власова Н. 15
Влодарски Э. 18
Войтик В. 43
Волков С. 16, 141
Воловик П. 20
Воробьёв И. 10, 24
Восленский М. 41
Врубель М. 171
Вустин А. 7, 8, 37, 56, 92, 94, 198
Выготский С. 36, 37
Выслоужил И. 17
Галич А. 27, 41, 49, 56, 102, 103, 198
Галкин С. 35, 119
Гвердцители Т. 57
Гебиртиг М. 81, 136
Гергиев В. 52
Гершов С. 144
Герштейн П. 50
Гёрц Г. 71
Гессель Й. 17
Гиммлер Г. 80
Гинзбург Г. см. Галич А.

¹ В указатель имен не вошли персоналии, фигурирующие в приложениях монографии.

- Гиттельман Ц. 28
Гитлер А. 80
Гласер П. 52
Глик Г. 31
Глуз М. 7-10, 51, 56, 112, 113, 125, 130, 131, 147, 191-193, 195, 196
Гнатюк Л. 8, 10
Гнесин М. 6-9, 20, 26, 29, 49, 112, 131-134
Гольдин М. 135
Гольдшмит Г. 102
Горбатов Б. 26
Горин Г. 192
Горевич М. 136
Горовец Л. 44
Городецкая О. 111
Горюнова И. 10
Гофштейн Д. 66
Григ Э. 172
Гриневич В. 25
Гришутина А. 44
Громадский В. 35
Гроссман В. 25, 26, 36, 44, 52, 154
Гудзенко С. 66
Гудмен Б. 196
Гудрич Ф. 93
Гузик А. 31
Гур Г. 17
Гурецкий Х. 91, 92
Гуров А. 7, 8, 50, 75, 79, 80, 198
Дадиомова О. 8, 10, 172
Данченко С. 192
Декарт Р. 159, 181
Делёз Ж. 159
Дессау П. 15
Десятников Л. 53
Добрушин И. 133
Дохнаньи О. 52
Дрейфус А. 57, 182, 183
Дриз О. 31, 124, 125, 167
Друкт А. 6, 14, 179
Дубинец Е. 6, 19, 83, 84
Дукятульскаяите Н. 31
Дулова Е. 8, 10
Дюссель А. 92
Евтушенко Е. 23, 33, 34, 35, 37, 50, 53, 57, 62, 182, 183, 188, 197
Ефрати А. 51
Журавель В. 56
Жуховицкий М. 35
Заболоцкий Б. 188
Заграничный З. 123
Закс Н. 52
Захаров М. 192
Зеленкова А. 35
Зельцер А. 24
Земцовский И. 111-113
Зильберборд В. 52
Зинькевич Е. 15, 20
Золотарёв В. 13
Золотовицкая И. 29
Иванченко Н. 42
Иванченков В. 42
Игнащенко А. 42
Идельсон А. 113, 118, 119, 135, 136, 195, 216, 217
Ильичёв Л. 33, 34
Искандерова З. 10
Ицхак Л. 136
Ишервуд К. 162
Кабалевский Д. 35
Казанцева Л. 8-10
Калико Д. 18
Калугина О. 47
Кампанелла Т. 159
Камю А. 158
Кандель Ф. 24, 28, 42
Канчели Г. 53
Караманов А. 40
Карминский М. 123
Карсавин Л. 188
Катаев В. 34
Кац М. 50
Каценельсон И. 81
Качарская З. 172
Квитко Л. 35
Кигтель Г. 71
Киршенблатт М. 92
Киршенблатт-Гимблетти Б. 92
Клебанов Д. 7-9, 17, 20, 29, 34, 45, 56-61, 113, 114, 123, 124, 174, 176, 197, 198
Клионский И. 35
Клокова А. 6, 17, 19, 35, 40
Книттель К. 16
Ковалов О. 40
Ковшик С. 10
Кокжаев М. 160
Кокс Г. 74, 100
Коллендер Р. 17
Компанейц З. 31
Кондрашин К. 34-36
Контарский Н. 15, 17, 18
Кончаловская Н. 117
Копытько В. 46
Корженевская А. 172
Коростелев Д. 47
Коростылёв В. 83
Корчак Я. (Гольдшмит Я.) 7, 9, 40, 41, 44, 49, 50, 56, 102-104, 107-109, 124, 127-129, 144, 145, 159, 198
Костырченко Г. 23, 24, 42
Кочарова Г. 14
Кравчук Л. 44
Кранц Г. 166
Краса Г. 6, 18, 76
Крауклис Г. 6, 20
Крейнина Ю. 15
Кривицкая Е. 47, 66
Кривицкий Д. 6-8, 10, 20, 36, 37, 47, 55-57, 66, 68-70, 75-78, 113, 124-126, 167, 197, 198
Кример О. 44
Крошнер М. 46
Кудрявицкий А. 55
Кузнецов А. 37, 56, 66
Курентзис Т. 46
Кусевицкий М. 115
Кучке Б. 17
Кьеркегор С. 171
Лангенбрух А. 18
Ланде В. 47
Ласкер А. 91
Левая Т. 6, 21, 127
Левин И. 7-10, 50, 51, 71-75, 112, 166, 167, 169, 170, 198
Леманн М. 15
Лемэр Ф. 16
Лензон В. 112
Ленькова А. 47

- Лесевич В. 39
 Лёффлер Дж. 6, 19, 20, 132, 134
 Либерман Б. 8, 10, 111, 194
 Лигети Д. 15
 Липкин С. 66
 Лисицына Т. 159
 Лифшицайте Н. (Лифшиц) 31, 32, 124
 Лизр С. 47
 Лоберан И. 8, 194
 Лубченко А. 52
 Лукошенко А. 44
 Луконин М. 35
 Лысенко М. 42
 Любимов С. 31
 Ляйтнер Р. 48
 Майер А.-Р. 166
 Макарова О. 47
 Макаровы С. и Е. 76
 Маклафлин М. 17
 Малер Г. 53, 87, 89
 Малюгин Ю. 155
 Мандель М. 87
 Мандельштам О. 188
 Маргулис В. 53
 Маркарьян Н. 154
 Марков А. 35
 Марсель Г. 158, 190, 191, 193, 196
 Медведев А. 39, 40, 87
 Мейер К. 6, 16
 Мейерхольд В. 188
 Мендельсон Ф. 87
 Месамед В. 10
 Милкис Ю. 8, 51, 196
 Мильштейн Я. 27
 Миркин Л. 10
 Михайлов Н. 32
 Михоэлс С. (Соломон Вовси) 25, 28, 29, 141, 188, 194, 195
 Могль В. 6, 19, 24, 39
 Молотов В. 25
 Монтень М. 159, 170, 171
 Мориц Ю. 37
 Мосс П. 16
 Моцарт В. 76, 91, 92
 Мунк А. 39, 197
 Мунк Э. 166
 Мусоргский М. 131, 161
 Мэй Р. 175
 Мясковский Н. 27
 Нагорная-Шварц А. 151
 Назайкинский Е. 55
 Назина И. 8
 Наливаев А. 120
 Нанни М. 15
 Нейман С. 17
 Никитина Л. 6, 13, 20, 36, 120, 147
 Ницше Ф. 159
 Ноно Л. 15, 18, 166
 Оден У. 162, 163
 Озик С. 93
 Ойстрах Д. 27
 Околова С. 172
 Окунев Ю. 56
 Оленев Е. 10
 Оратовский А. 47
 Орон Я. 33
 Орф К. 145
 Осетинская П. 52
 Очеретовская Н. 55
 Павленко А. 159
 Паскаль Б. 171
 Пастернак Б. 188
 Паунтни Д. 46
 Певзнер Б. 48
 Пендерецкий К. 37, 167
 Пеппманн Д. 15
 Перец И. 26, 116
 Перле И. 81
 Петров-Водкин К. 171
 Пикайзен В. 43
 Пикассо П. 166
 Платон 158
 Платонов А. 44
 Платонов В. 47
 Подгайская О. 7-10, 51, 113, 158, 161-165, 197
 Поллак Л. 153
 Польский И. 123
 Помпонацци П. 159
 Попругин В. 44
 Посмыш З. 39, 87
 Потапова-Длигач В. 120
 Пресслер М. 93
 Прохорова Е. 47
 Пташинская М. 16
 Пташук М. 46
 Пятковска А. 17
 Равель М. 80
 Райт-Ковалева Р. 37
 Райх С. 15
 Ракигин И. 31
 Рапопорт Н. 44, 84
 Рапопорт К. 52
 Рахальская О. 16, 46
 Рахманинов С. 171, 172
 Рейхман Г. 10
 Ренанский И. 49
 Римский-Корсаков Н. 10, 148, 152, 155
 Рихтер Г. 166
 Ровдо В. 35
 Рождественский Г. 38
 Розенбаум А. 57
 Розенблат Й. 153
 Розенфельд Э. 94
 Розэ А. 87
 Рознер Э. 29
 Ромащук И. 21
 Рольникайте М. 52
 Ромм М. 37, 40, 41, 77, 197
 Ростропович М. 189
 Роценко Е. 20, 61
 Рыжков В. 163
 Сакс Н. 18
 Сартр Ж.-П. 158, 159, 171, 181, 188
 Свиридов Г. 75
 Северина И. 21
 Селицкий А. 6, 14
 Сенатор Р. 74
 Серафинович Р. 26
 Сервельо Б. 100
 Сканс П. 16
 Скоморовский Я. 29
 Скот Д. 174
 Скрыбин А. 170, 171, 175, 179
 Слепович Д. 8, 111, 112, 139, 140
 Смоляр Г. 26

- Соболева А. 38
Соболь А. 49
Сократ 158
Солженицын А. 44
Соллертинский И. 27, 140, 189
Соловьев А. 47
Сорин Э. 147
Сорокин П. 49
Спельман Л. 17
Станкович Е. 7, 10, 15, 45, 55-57, 61-65, 114, 197, 198
Старииков Д. 35
Степанская Н. 82, 112, 113, 120, 190
Стивенс Д. 94
Стивенс Д.-мл. 94
Страхов-Браславский А. 25
Ступин С. 158, 166
Суковатая В. 159
Сумеро Л. 43
Суслов М. 41
Сухенко В. 42
Тавор Й. 79
Таджиев М. 43
Таль С. 31
Таривердиев М. 75
Тарковский А. 55
Тейф М. 8, 37, 94
Теплухина Э. 44
Тиль Х. 38
Тищенко Б. 43
Ткач З. 14
Тобис Б. 7, 8, 49, 56, 92, 101, 113
Толкачев З. 28
Томашевский И. 6
Торо Г. 171
Тоэллнер Р. 166
Тувим Ю. 36
Турчинский Ю. 82
Тырзыгу А. 38
Тырманд Э. 6-9, 32, 44, 82, 113, 112, 115, 170, 172-174, 197, 198
Ульман В. 76, 79
Уэрб Б. 17, 18
Фаннинг Д. 6, 16
Федусова А. 6
Фейст С. 17
Фейгина С. 31
Феттауэр С. 17, 18
Фихте И. 175
Фичино М. 159
Фишер М. 112
Фосс Л. 100
Франк А. 7-9, 14, 18, 37, 38, 48, 49, 51, 55-57, 74, 92-102, 182, 184, 187, 197, 198
Франк М. 100
Франк О. 92, 93
Франк Э. 100
Фрей Х. 17
Фрейд З. 159
Фрейд Л. 166
Френкель И. 26, 132
Фрид Г. 6-8, 10, 14, 17, 27, 37, 51, 55, 92, 95-100, 113, 198
Фридиши Ю. 113
Фридман П. 78
Фройфенберг Р. 76
Хаас П. 79
Хаб А. 79
Хаздан Е. 6, 8, 10, 20, 111, 112, 117-120, 224
Хайдарова Г. 166
Хайдеггер М. 9, 158, 159
Хайт А. 191
Хакетт А. 93
Хаматова Ч. 52
Хачатурян А. 75
Хачатурян К. 35
Хентов И. 50, 51, 71, 75, 167
Хентова С. 6, 12
Хёслер И. 43
Хиндемит П. 30
Хинтербергер Ю. 17
Хирш Н. 130
Хмура Г. 36, 46
Холопова В. 9, 24
Хренников Т. 39
Хрущёв Н. 30, 33, 36, 40
Цейтлин Г. 81
Цукер А. 6, 14
Цфасман А. 29
Чайковский П. 10, 148, 153, 161, 172
Черкасов И. 52
Чернелевский В. 44
Чомски М. 43
Чухрай П. 46
Шагал М. 144
Шамо Ю. 43
Шварц Б. 188
Шварц И. 7, 8, 10, 49, 52, 56, 115, 147-152, 154, 155, 197
Шварцман Д. 16
Шебалин В. 27
Шединг Ф. 17
Шеллинг Ф. 174
Шестов Л. 158
Шёнберг А. 15, 18, 30, 66, 79, 166, 167
Шиманский Н. 10
Ширма Г. 35
Шленгель В. 81
Шмотова М. 10
Шнайдер Т. 24
Шнитке А. 53
Шопен Ф. 83, 84, 91, 171
Шопенгауэр А. 159, 174
Шостакович Д. 6-9, 12, 16, 17, 23, 26, 27, 29-31, 33-35, 38, 39, 46, 49, 51-53, 56, 57, 65, 72, 89, 94, 139-144, 161, 181-190, 197, 198
Шпагин С. 10
Штерн И. 81
Шуберт Ф. 161, 171
Шульгин Д. 94
Щедрин Р. 35
Щербо Т. 6, 14, 177
Эйхман А. 32, 33
Экс Э. 91
Элен Дж. 153
Элиах Я. 65
Элюар П. 66
Эрдман Н. 44
Эренбург И. 25, 26, 30, 36, 37
Эрнест Х. 55
Юдина М. 188
Юнгер Э. 166
Юровский М. 48
Якубов М. 8, 14, 27, 39
Яначек Л. 76
Ярустовский Б. 35
Ясперс К. 158, 159, 181

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Книги, статьи

1. Азарнова, С. Смех сквозь слезы [Электронный ресурс] / С. Азарнова // Слово / Word. – 2014. – № 82. – Режим доступа: <http://litbook.ru/article/6920/>. – Дата доступа: 12.09.21.
2. Алейникова, О. С. Феномен одиночества в русской культуре XX века / О. С. Алейникова // Материалы конференции ГНИИ «Нацразвитие»: сб. избр. ст. – М.: Изд-во ГНИИ «Нацразвитие», 2017. – С. 25-28.
3. Алексеев, В. М. Варшавского гетто больше не существует [Электронный ресурс] / В. М. Алексеев. – М.: Звенья, 1998. – 160 с. – Режим доступа: http://rulibs.com/ru_zar/nonf_publicism/alekseev/1/j0.html? – Дата доступа: 20.03.2021.
4. Альтман, И. История и судьба «Черной книги»: писатели и документы эпохи / И. Альтман, О. Карасик // Филология и культура. – 2018. – № 3 (53). – С. 133-138.
5. Альтман, И. Мемориализация Холокоста в России: история, современность, перспективы / И. Альтман // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 40–41 (2–3). – С. 252-263.
6. Альтман, И. А. Холокост и еврейское сопротивление на оккупированной территории СССР: учеб. пособие для вузов [Электронный ресурс] / И. А. Альтман; под ред. А. Г. Асмолова. – М.: Холокост, 2002. – Режим доступа: https://jhist.org/shoa/hfond_135.htm. – Дата доступа: 12.09.21.
7. Андреева, Ю. В канун Международного дня памяти жертв Холокоста в Белорусской государственной филармонии состоялся концерт «Желтые звезды» [Электронный ресурс] / Ю. Андреева // Беларусь сегодня. – 27 января 2019 г. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/v-kanun-mezhdunarodnogo-dnya-pamyati-zhertv-kholokosta-v-belorusskoy-gosudarstvennoy-filarmonii-sost.html>. – Дата доступа: 12.09.21.
8. Андреева, Ю. Люди той эпохи: (к 100-летию со дня рождения Эди Моисеевны Тырманд) [Электронный ресурс] / Ю. Андреева // Беларусь сегодня. – 15 марта 2017 г. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/lyudi-toy-epokhi.html>. – Дата доступа: 12.09.21.
9. Арендт, Х. Что есть свобода / Х. Арендт; [пер. Д. М. Носова] // Вопросы философии. – 2014. – № 4. – С. 32-50.
10. Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес; пер. с фр.; предисл. А. Я. Гуревич. – М.: Прогресс-Академия, 1992. – 528 с.
11. Атаян, В. Написанная «кровью сердца»: «Пассажирка» Вайнберга в Варшаве [Электронный ресурс] / В. Атаян // Opera News: все об опере в России и за рубежом. – Режим доступа: <https://www.operanews.ru/10112101.html>. – Дата публикации: 21.11.2010. – Дата доступа: 23.03.2022.
12. Ащепков, Ю. Размышления о немыслимом: О музыке Давида Кривицкого [Электронный ресурс] / Ю. Ащепков // Кривицкий Давид Исаакович: сайт (<http://>

krivitsky.ru). – Режим доступа: http://krivitsky.ru/view_public.php?id=18. – Дата доступа: 20.10.2019.

13. Бабий Яр: человек, власть, история: в 5 кн. /сост. Т. Евстафьева, В. Нахманович. – Киев: Внешторгиздат Украины, 2004. – Кн. 1: Историческая топография. Хронология событий. – 597 с.

14. Басин, Я. Холокост как исторический и социальный феномен мировой истории [Электронный ресурс] / Я. Басин // Всеизраильская ассоциация «Уцелевшие в концлагерях и гетто». – Режим доступа: <https://netzulim.org/R/OrgR/Articles/Bassin/HolocaustUnic.html>. – Дата доступа: 23.03.2021.

15. Басин, Я. Холокост как предмет научного исследования: к вопросу о ревизии Холокоста в современной Беларуси [Электронный ресурс] / Я. Басин // Вестник Брестского государственного технического университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2009. – № 6. – С. 2-6. – Режим доступа: <https://rep.bstu.by/bitstream/handle/data/8174/2-6.pdf?sequence=1&isAllowed=y&ysclid=13rdhygs3g>. – Дата доступа: 12.21.2021.

16. Бауман, З. Актуальность Холокоста [Электронный ресурс] / З. Бауман; пер. с англ. С. Кастальского и М. Рудакова. – М.: Европа, 2010. – 316 с. – Режим доступа: <https://docplayer.com/56106335-Aktualnost-holokosta.html>. – Дата доступа: 23.03.2022.

17. Бауэр, И. Место Холокоста в современной истории / И. Бауэр // За гранью понимания: Богословы и философы о Холокосте / под ред. Дж. К. Рота и М. Беренбаума. – Киев: Дух і літера, 2003. – С. 51-89.

18. Беланович, А. В. Вокальный цикл «Акации» Мечислава Вайнберга: размышляя об истоках раннего стиля / А. В. Беланович // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: сб. науч. ст.: в 2 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы; редкол.: Т. Г. Барановская (гл. ред.) [и др.]. – Гродно, 2018. – Ч. 1. – С. 186-190.

19. Беланович, А. В. Ранний стиль композиторского творчества М. Вайнберга: вокальный цикл ор. 7 на стихи А. Прокофьева и Е. Рывиной [Электронный ресурс] / А. В. Беланович // Наука-2019: сб. науч. ст.: в 2 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы; редкол.: Ю. Я. Романовский (гл. ред.) [и др.]. – Гродно, 2019. – Ч. 1. – С. 84-87.

20. Белкин, А. Трагедия Бабьего Яра [Электронный ресурс] / А. Белкин // Проза.ру. – Режим доступа: <https://proza.ru/2010/09/03/124?> – Дата доступа: 12. 12. 2018.

21. Береговский, М. Я. Еврейская народная инструментальная музыка / М. Я. Береговский / общ. ред. текста, примеч. и заключ. ст. М. Гольдина; ред. евр. текста В. Ю. Чернин; предисл. М. Береговского. – М.: Сов. композитор, 1987. – 279 с.

22. Береговский, М. Музыкальные выразительные средства еврейской народной песни / М. Береговский // Искусство устной традиции: историческая морфология: к 60-летию И. И. Земцовского: сб. ст. / отв. ред. и сост. Н. Альмеева; пер. с идиш и комментарии Е. В. Хаздан. – СПб., 2002. – С. 192-203.

23. Беренбаум, М. Уникальность и всеобщность Холокоста / М. Беренбаум // За гранью понимания: Богословы и философы о Холокосте / под ред. Дж. К. Рота и М. Беренбаума. – Киев: Дух і літера, 2003. – С. 168-189.

24. Беринский, С. Еврейская тема в моем творчестве / С. Беринский // Еврейская музыка: изучение и преподавание: материалы конф. 1996 г. / ред.-сост. Б. Грановский; Центр науч. работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер». – М., 2006. – С. 37-42.

25. Беринский, С. Мысли вслух / С. Беринский // Советская музыка. – 1987. – № 6. – С. 25-27.
26. Бобровский, В. Программный симфонизм Шостаковича (ст. вторая: Тринадцатая симфония) / В. Бобровский // Музыка и современность. – М.: Музыка, 1967. – Вып. 5. – С. 38-74.
27. Ботвинник, М. Холокост в книгах «Память» Республики Беларусь / М. Ботвинник. – Минск: Ковчег, 2008. – 179 с.
28. Бродский, Н. Московская консерватория летом 1943 года / Н. Бродский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lektsii.org/2-91619.html>. – Дата доступа: 23.03.2021.
29. Михаил Броннер: «Верить и заниматься своим делом...» (беседу вела А. А. Амрахова) // Музыкальное обозрение. – 2012. – № 6 (342). – С. 13-17.
30. Михаил Броннер. «Долгое возвращение» (Книга песен): аннотация к диску [Электронный ресурс] / М. Броннер. – Режим доступа: <http://bpct.ru/view/bronner>. – Дата доступа: 12. 12. 2019.
31. Броннер, М. Цитатник [Электронный ресурс] / М. Броннер. – Режим доступа: <http://www.bronner.ru/citatnik.htm>. – Дата доступа: 12.07.2020.
32. Бурханов, А. Р. Человек и его экзистенция в философии Карла Ясперса / А. Р. Бурханов // Вестник Нижневартковского государственного университета. – 2014. – № 1. – С. 19-26.
33. Бурханов, А. Р. Экзистенциал надежды в теистической философии Габриэля Марсея / А. Р. Бурханов // Молодой ученый. – 2011. – № 5 (28). – Т. 1. – С. 240-245.
34. Бялик, М. Моисей Вайнберг. Шестая симфония ля минор, соч. 79 / М. Бялик // Советская симфония за 50 лет / отв. ред. Г. Г. Тигранов. – Л.: Музыка, 1967. – С. 72-78.
35. Вайнберг, Л. Г. Две различные проблемы?: Историография Второй мировой войны и Холокоста / Л. Г. Вайнберг; пер. с англ. Б. Дыменского // Изучение Холокоста в исторической перспективе: сб. ст. / Д. Романовский (науч. ред.), Д. Зайдман-Мауэратор (отв. ред.). – Иерусалим: Яд Вашем, 2010. – С. 97-119.
36. Васинева, П. А. Проблема одиночества в духовном измерении романтизма / П. А. Васинева // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. – 2015. – № 4 (232) – С. 93-97.
37. Великая Отечественная война Советского Союза 1941–45 / под ред. Маршала Советского Союза М. В. Захарова [Электронный ресурс] // Большая советская энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1985. – С. 387-404.
38. Винница, Г. Холокост на оккупированной территории Восточной Беларуси в 1941 – 1944 годах / Г. Винница. – Минск: Ковчег, 2011. – 362 с.
39. Власова, Е. С. 1948 год в советской музыке: документированное исследование / Е. С. Власова. – М.: Классика-XXI, 2010. – 455 с.
40. Власова, М. В. Сакральные сочинения Михаила Броннера / М. В. Власова // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7 (1 А). – С. 499-505.
41. Власова, Н. О. Кантата «Уцелевший из Варшавы» / Н. О. Власова // Творчество Арнольда Шёнберга. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – С. 384-389.
42. Волков, С. М. Шостакович и Сталин: художник и царь / С. Волков. – М.: Эксмо, 2004. – 635 с.
43. Воловик, Л. Дмитрий Клебанов: к 105-летию со дня рождения / Л. Воловик // Дайджест-Е. – 2012. – № 7. – С. 3-7.

44. Воробьев, И. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930 – 1950-е годы): исследование / И. Воробьев. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. – 688 с.

45. Воронович, А. А. Роль европейской политики памяти в государственной исторической политике Молдовы и Украины в 2000-х годах / А. А. Воронович // Политическая наука. – 2018. – № 3. – С. 204-230.

46. Выступление Ксении Полуэктовой-Криммер [Электронный ресурс] // Международные дебаты «Холокост и Победа как отправные точки современной политики» / Сахаровский центр. – 4 декабря 2013 г. – Режим доступа: <https://www.sakharov-center.ru/article/mezdunarodnye-debaty-holokost-i-pobeda-kak-otpravnyetocki-sovremennoy-politiki>. – Дата доступа: 12.12.2020.

47. Гагарин, А. С. Экзистенциалы человеческого бытия – одиночество, смерть, страх: От античности до Нового времени, историко-философский аспект: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.03 [Электронный ресурс] / А. С. Гагарин // Научная электронная библиотека диссертаций и авторефератов. – Екатеринбург, 2002. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/ekzistentsialy-chelovecheskogo-bytiyaodinochestvo-smert-strakh-ot-antichnosti-do-novogo-vre>. – Дата доступа: 12.09.21.

48. Гайденок, П. П. Экзистенциал / П. П. Гайденок // Новая философская энциклопедия: в 4 т. – М.: Мысль, 2010. – Т. 4. – С. 420.

49. Гвиздалянка, Д. Мечислав Вайнберг – композитор трех миров / пер. с польск. А. Давтяна. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2022. – 212 с.

50. Гефтер, М. Эхо Холокоста / М. Гефтер. – М.: Фонд «Холокост», 1995. – 290 с.

51. Гилева, М. В. Формирование проблемы Холокоста в американской историографии в 1945–1960-е гг. [Электронный ресурс] / М. В. Гилева // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2018. – № 5 (38). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-problemy-holokosta-v-amerikanskoj-istoriografii-v-1945-1960-e-gody>. – Дата доступа: 21.10.2021.

52. Гиппиус, Е. В. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный [Электронный ресурс] / Е. В. Гиппиус // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. – М.: Композитор, 2003. – С. 112-169. – Режим доступа: https://vk.com/doc6752525_454472493?hash=ca493aa8686c817344. – Дата доступа: 12.09.21.

53. Гнесин, М. Ф. О юморе в музыке. «Еврейский оркестр на балу у городничего»: ответ на письмо Р. Б. Фишер / М. Ф. Гнесин // Статьи, воспоминания, материалы. – М.: Сов. композитор, 1961. – 323 с.

54. Гольдин, М. Музыка пуримшпилей / М. Гольдин // Из истории еврейской музыки в России: материалы междунар. науч. конф. «90 лет обществу еврейской народной музыки в Петербурге-Петрограде (1908 – 1919)», Санкт-Петербург, 27 окт. 1998 г. / сост. и отв. ред. Л. Гуральник; Еврейский общинный центр Санкт-Петербурга. – СПб., 2001. – С. 37-67.

55. Горенштейн, Н. И. Восприятие Холокоста современной молодежью / Н. И. Горенштейн // Российский психологический журнал. – 2016. – Т. 13. – № 1. – С. 191-199.

56. Городецкая, О. Провозглашенная цель нацизма достигнута: К 75-летию победы над нацизмом [Электронный ресурс] / О. Городецкая // Эхо Москвы. –

07.05.2010. – Режим доступа: <https://echo.msk.ru/blog/gorodetskaya/677975-echo/>. – Дата доступа: 23.03.2020.

57. Горюнова, И. Э. Тема Холокоста в зрелищных видах искусства: к проблеме архетипов и стереотипов национальных культур / И. Э. Горюнова // Обсерватория культуры. – 2015. – № 1. – С. 35-40.

58. Гриневич, В. Міт війни і війна мітів [Электронный ресурс] / В. Гриневич // Критика. – 2005. – № 5. – Режим доступа: https://shron1.chtyvo.org.ua/Hrynevych_Vladyslav/Mit_viiny_ta_viina_mitiv.pdf. – Дата доступа: 23.03.2020.

59. Громогласова, Е. С. Наследие Холокоста в свете гуманитарных проблем современности [Электронный ресурс] / Е. С. Громогласова // Вестник МГИМО. – 2015. – № 6 (45). – С. 74-85 – Режим доступа: <https://www.vestnik.mgimo.ru/jour/article/view/450/450>. – Дата доступа: 23.03.2020.

60. Гуров, А. Симфония клезмеров: аннотация к аудиодиску / Запись: 14 марта 2005 г., Дом композиторов, г. Москва, дирижер Ф. Кадена; муз. ред. Й. Тавор.

61. Демидова, С. А. В поисках выхода из одиночества: экзистенциальная проза Ж.-П. Сартра [Электронный ресурс] / С. А. Демидова // Культурология. – [М.: Ин-т науч. информации по общественным наукам РАН]. – 2012. – № 1 (60) – С. 193-206 – Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=17561974&>. – Дата доступа: 01.11.2019.

62. Демичев, А. В. Дискурсы смерти. Введение в философскую танатологию / А. В. Демичев. – СПб.: Инапресс, 1997. – 144 с.

63. Дигонская, О. Фортепианное трио № 2 ми минор [Электронный ресурс] / О. Дигонская // Мелодия. – Режим доступа: <https://melody.su/upload/iblock/2fa/2faacafa92439142d775e6434f8ba619.pdf>. – Дата опубликования: 16.09.16. – Дата доступа: 01.11.2019.

64. Дорфман, М. Чем хуже мир, тем лучше наши шутки [Электронный ресурс] / М. Дорфман // Michael Dorfman's Essentials. – Режим доступа: <https://lamerkhav.wordpress.com/%D0%B5%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/2187-2/>. – Дата публикации: 2011. – Дата доступа: 12.09.21.

65. Дриз, О. Колыбельная Бабьему Яру [Электронный ресурс] / О. Дриз // Изба-читальня. – Режим доступа: <https://www.chitalnya.ru/work/885802/?> – Дата доступа: 20.03.2022.

66. Друкт, А. Фортепианный цикл Абелиовича «Фреска № 1»: к проблеме единства цикла / А. Друкт // Белорусская музыка: сб. ст. – Минск: Беларусь, 1978. – Вып. 3. – С. 52-56.

67. Дубин, Б. Вторая мировая война и Холокост в российском общественном сознании: доклад на конф. «Память о Холокосте в современной Европе», Москва, 25–26 сент. 2013 г. [Электронный ресурс] / Б. Дубин // Мемориал. Уроки истории. – Режим доступа: <https://urokiistorii.ru/articles/boris-dubin-vtoraja-mirovaja-vojna-i-hol>. – Дата публикации 14.11.2013. – Дата доступа: 23.03.2021.

68. Дубинец, Е. Симфония № 21 и «мерцающая» национально-культурная идентичность в творчестве Вайнберга / Е. Дубинец: доклад на междунар. форуме «Мечислав Вайнберг. Возвращение», Москва, 16–19 февраля 2017 г.: [рукопись] // Личный архив автора.

69. Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе: сб. ст. / под ред. Н. С. Степанской. – Минск: Бестпринт, 2006. – 348 с.

70. Еврейский антифашистский комитет в СССР, 1941 – 1948: Документированная история / Рос. центр хранения и изучения документов новейшей истории и др.; отв. ред. англ. и рус. изданий и авт. предисл. Ш. Редлих; науч. ред. рус. издания Г. Костырченко; сост. И. А. Альтман [и др.]. – М.: Междунар. отношения, 1996. – 422 с.
71. Елисаветский, С. История еврейского народа: курс лекций / С. Елисаветский. – Киев: МСУ, 2001. – 432 с.
72. Жерар, К. Педагогика Януша Корчака и еврейское воспитание / К. Жерар; пер. с нем. и ред. О. Медведевой. – М.: Текст, 2000. – 178 с.
73. За гранью понимания: Богословы и философы о Холокосте / ред.: Дж. К. Рот и М. Беренбаум. – Киев: Дух і літера, 2003. – 522 с.
74. Зельцер, А. Тема «Евреи в Бабьем Яру» в Советском Союзе в 1941 – 1945 годах / А. Зельцер // Бабин Яр: масове убивство і пам'ять про нього: матеріали Міжнар. наук. конф., 24–25 жов. 2011 р. / Укр. центр вивчення історії Голокосту, Громад. комітет для вшанування пам'яті Бабиного Яру. – Київ, 2012. – С. 83-100.
75. Земцовский, И. Апология слуха / И. Земцовский // Музыкальная академия. – 2002. – № 1. – С. 4-5.
76. Земцовский, И. М. Ф. Гнесин о системе ладов еврейской музыки (по архивам композитора) / И. Земцовский // Научный вестник Московской консерватории. – 2012. – № 4. – С. 28-47.
77. Земцовский, И. Музыкальный идишизм: к истории уникального феномена / И. Земцовский // Из истории еврейской музыки в России: материалы междунар. науч. конф. «90 лет обществу еврейской народной музыки в Петербурге – Петрограде (1908–1919)», Санкт-Петербург, 27 окт. 1998 г. / сост. и отв. ред. Л. Гуральник / Еврейский общинный центр Санкт-Петербурга. – СПб., 2001. – С. 15-25.
78. Зинькевич, Е. С. Опальная симфония / Е. С. Зинькевич // Память об исчезающем времени: Страницы музыкальной летописи / Е. Зинькевич. – Киев: Нора-принт, 2005. – С. 73-76.
79. Зинькевич, Е. Симфонические гиперболы: О музыке Евгения Станковича / Е. Зинькевич. – Сумы: Изд-во журнала «Регулярный сад», 1999. – 252 с.
80. Золотарев, В. Заметки о Шестой симфонии Вайнберга / В. Золотарев // Музыка и современность. – М.: Музыка, 1965. – Вып. 3. – С. 170-185.
81. Иванюшкин, А. Я. Тема смерти в истории философии [Электронный ресурс] / А. Я. Иванюшкин, К. Ф. Лях // Вестник Мурманского государственного технического университета. – 2011. – Т. 14 (№ 2). – С. 402-409. – Режим доступа: <http://vestnik.mstu.edu.ru/show.shtml?art=1129>. – Дата доступа: 21.12.2020.
82. Изкор // Сидур. Врата молитвы: с транслитерацией «Ашкеназ» / П. Полонский (гл. ред.). – Иерусалим: Маханаим, 2008. – С. 535-536.
83. Иоффе, Э. Страницы истории евреев Беларуси: краткий науч.-популярный очерк / Э. Иоффе. – Минск: АРТИ-ФЕКС, 1996. – 292 с.
84. Казанцева, Л. П. Автор в музыкальном содержании / Л. П. Казанцева; Рос. академия музыки им. Гнесиных. – М.; Астрахань: Волга, 1998. – 247 с.
85. Казанцева, Л. П. Анализ музыкального содержания: метод. пособие / Л. П. Казанцева. – Астрахань: Астраханская гос. консерватория, 2002. – 128 с.
86. Казанцева, Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры: учеб. пособие для студентов муз. вузов / Л. П. Казанцева; Астраханская гос. консерватория. – Астрахань: Волга, 2009. – 359 с.
87. Казанцева, Л. П. Тема как категория музыкального содержания / Л. П. Казанцева // Музыкальная академия. – 2002. – № 1. – С. 131-139.

88. Казин, А. А. Художественный образ и реальность: Опыт эстетико-искусствоведческого исследования / А. А. Казин. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. — 120 с.
89. Кандель, Ф. Книга времен и событий: в 6 т. — Т. 6: История евреев Советского Союза (1945 — 1970) / Ф. Кандель; науч. ред. М. Кишнис. — М.: Мосты культуры, 2007. — 560 с.
90. Катаев, В. Умирают в России страхи [Электронный ресурс] / В. Катаев // Русская мысль. — 24 окт. 1996 г. — Режим доступа: <https://newconcepts.club/website/articles/926.html>. — Дата доступа: 10.04.2019.
91. Качан, М. С. Еще раз о XIII симфонии Шостаковича [Электронный ресурс] / М. С. Качан // Проза.ру. — Режим доступа: <https://proza.ru/2013/02/02/392>. — Дата доступа: 12.09.21.
92. Клейн, Б. Юдофил Мусоргский [Электронный ресурс] / Б. Клейн / Liveinternet. — Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/rinarozen/post337141687>. — Дата публикации: 16.09.2014. — Дата доступа: 23.03.2020.
93. Клокова, А. Мечислав Вайнберг (1919 — 1996). Биографический очерк / А. Клокова // Мечислав Вайнберг: Страницы биографии. Письма. — М.: Театралис, 2017. — 70 с.
94. Клокова, А. Несостоявшаяся постановка оперы Вайнберга «Пассажирка» в 1968 году: кто виноват? / А. Клокова // Музыкальная академия. — 2020. — № 2. — С. 116-131.
95. Ковалев, Б. Н. Нацистский оккупационный режим и коллаборационизм в России (1941—1944 гг.) / Б. Н. Ковалев; Новгородский гос. ун-т им. Ярослава Мудрого. — Великий Новгород, 2001. — 482 с.
96. Ковалов, О. Документальное кино в СССР [Электронный ресурс] / О. Ковалов // Новейшая история отечественного кино. 1986—2000. Кино и контекст. — Т. 4. — СПб.: Сеанс, 2002 / Энциклопедия отечественного кино: Россия, СССР, СНГ / под ред. Л. Аркус. — Режим доступа: http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=35. — Дата доступа: 12.12.2020.
97. Комков, Г. Д. Освенцим // Большая советская энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1985. — С. 549.
98. Композитор Мечислав Вайнберг: нотограф. справочник / сост. Н. Сладкова. — М., 1986. — 80 с.
99. Конрадова, Н. Герои и жертвы. Мемориалы Великой отечественной войны [Электронный ресурс] / Н. Конрадова, А. Рылева // Неприкосновенный запас. — 2005. — № 2. — Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/geroi-i-zhertvy-memorialy-velikoj-otechestvennoj.html>? — Дата доступа: 12.03.2022.
100. Коротецкая, Л. В. Холокост как социальная и культурная конструкции памяти: фактор травмы и позиция жертвы / Л. В. Коротецкая // Социологические исследования. — 2016. — № 3 (383). — С. 107-117.
101. Костырченко, Г. В. Тайная политика Сталина: власть и антисемитизм / Г. В. Костырченко. — М.: Междунар. отношения, 2003. — 784 с.
102. Костырченко, Г. В. Тайная политика Хрущева / Г. В. Костырченко. — М.: Междунар. отношения, 2012. — 522 с.
103. Костырченко, Г. В. Тайная политика: от Брежнева до Горбачева: в 2 ч. Ч. 1. Власть — Еврейский вопрос — Интеллигенция / Г. В. Костырченко. — М.: Междунар. отношения, 2019. — 592 с.
104. Костырченко, Г. В. Тайная политика: от Брежнева до Горбачева: в 2 ч. Ч. 2. Советские евреи: выбор будущего / Г. В. Костырченко. — М.: Междунар. отношения, 2019. — 480 с.

105. Кохон, Б. И. Структура молитвенного пения синагоги / Б. И. Кохон // Журнал Американского музыковедческого общества. — 1950. — № 1. — С. 17-32.
106. Кочарова, Г. Злата Ткач: судьба и творчество / Г. Кочарова. — Кишинев: Pontos, 2000. — 240 с.
107. Крауклис, Г. В. *Dramma per musica* Давида Кривицкого / Г. В. Крауклис // Музыкальная академия. — 2000. — № 4. — С. 114-123.
108. Крейна, Ю. Уцелевший из Трансильвании: Реквием Лигети как зеркало Катастрофы еврейского народа [Электронный ресурс] / Ю. Крейна // Израиль XXI. — № 4. — 2007. — Режим доступа: <http://21israel-music.net/Ligeti.htm>. — Дата доступа: 20.07.20.
109. Кривицкий, Д. Аннотированный каталог музыкальных и литературных произведений / ред.-сост. Е. Д. Кривицкая, Ю. Н. Кривицкая. — М.: Композитор, 2013. — 114 с.
110. Кривицкий, Д. «Бабий Яр»: [буклет] [Электронный ресурс] / Д. Кривицкий. — М.: ИрисПринт, 2016. — 44 с. — Режим доступа: https://frti.su/f/2016_babiyaar.pdf. — Дата доступа: 20.07.20.
111. Кривицкий, Д. Воспоминания, терзающие души [Электронный ресурс] / Д. Кривицкий // Кривицкий Давид Исаакович: сайт (<http://krivitsky.ru>). — Режим доступа: http://krivitsky.ru/view_public.php?id=28. — Дата публикации: 02.09.2009. — Дата доступа: 20.07.20.
112. Круглов, А. И. Хроника Холокоста в Украине / А. И. Круглов. — Днепропетровск: Ткума; Запорожье: Премьер, 2004. — 208 с.
113. Кудрявицкий, А. Имажисты [Электронный ресурс] / А. Кудрявицкий // Арион. — 1993. — № 6. — Режим доступа: <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=1996&number=31&idx=3040>. — Дата доступа: 09.04.2021.
114. Кузнецов, А. Бабий Яр: роман-документ / А. Кузнецов. — Франкфурт-на-Майне: Посев, 1970. — 488 с.
115. Курбанов, Б. О. Специфика художественного отображения в музыке / Б. О. Курбанов // Вопросы философии. — 1980. — № 5. — С. 141-151.
116. Кушнер, Б. Еврейская симфония Исаака Шварца [Электронный ресурс] / Б. Кушнер // Заметки по еврейской истории. — № 43. — 20.06.2004. — Режим доступа: <https://berkovich-zametki.com/Nomer43/Kushner1.htm>. — Дата доступа: 09.04.2021.
117. Лагерь смерти «Тростенец»: досье // Новости БЕЛТА. — 2018. — 28 июня [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://www.belta.by/society/view/dose-lager-smerti-trostenets-308621-2018/>. — Дата доступа: 23.03.2020.
118. Левая, Т. Сергей Беринский: диалоги конца века / Т. Левая // Искусство XX века: диалог эпох и поколений / сост. и ред. Б. Гецелев и Т. Сиднева. — Н. Новгород, 1999. — Т. 2. — С. 87-97.
119. Левая, Т. Путь Сергея Беринского / Т. Левая // Музыка России: от средних веков до современности: сб. ст. / отв. ред. М. Г. Арановский. — М.: Композитор, 2004. — Вып. 1. — С. 241-255.
120. Лемэр, Ф. Тема смерти в музыке Дмитрия Шостаковича / Ф. Лемэр // Дом Бурганова. Пространство культуры. — [М.], 2009. — С. 208-223.
121. Лензон, В. М. О феномене клезмерской музыки / В. М. Лензон // Еврейская музыка: изучение и преподавание: материалы конф., 1996 г. / ред.-сост. Б. Грановский; Центр науч. работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер». — М., 1996. — С. 56-65.

122. Лисицына, Т. А. Образы смерти в русской культуре: лингвистика, поэтика, философия / Т. А. Лисицына // Фигуры Танатоса: филос. альманах / отв. ред. А. В. Демичев, М. С. Уваров. – СПб.: СПбГУ, 1995. – Вып. 5. – С. 54-59.

123. Локшин, А. Скорбь познания: О книге Яира Орона «Скорбь познания. Вопросы преподавания Катастрофы и геноцида» / А. Локшин // Лехаим. – 2006. – № 5. – С. 93-101.

124. Макаров, А. Бабий Яр: память общества – забвение государства [Электронный ресурс] / А. Макаров // Мы не можем молчать: школьники и студенты о Холокосте: [сборник] / сост. А. Е. Гербер, Д. В. Прокудин; под ред. И. А. Альтмана. – М.: Фонд «Холокост», 2005. – Вып. 2. – Режим доступа: <https://textarchive.ru/c-1217995-pall.html>. – Дата доступа: 13.03.2021.

125. Макарова, Е. Крепость над бездной: в 4 кн. – Кн. 1: Терезинские дневники (1941 – 1943) / Е. Макарова, С. Макаров, Е. Неклюдова, В. Куперман. – М.: Мосты культуры, 2003. – 408 с.

126. Макарова, Е. Крепость над бездной: в 4 кн. – Кн. 2: «Я – блуждающий ребенок»: дети и учителя концлагеря Терезин / Е. Макарова, С. Макаров. – М.: Мосты культуры, 2005. – 419 с.

127. Макарова, Е. Крепость над бездной: в 4 кн. – Кн. 3: Терезинские лекции (1941 – 1944) / Е. Макарова, С. Макаров. – М.: Мосты культуры, 2006. – 455 с.

128. Макарова, Е. Крепость над бездной: в 4 кн. – Кн. 4: Искусство, музыка и театр в Терезине, 1941 – 1945 / Е. Макарова, С. Макаров. – М.; Иерусалим, 2007. – 480 с.

129. Малахов, В. А. Художественный образ как феномен культуры / В. А. Малахов // Искусство в системе культуры: сб. ст. – Л.: Наука, 1987. – С. 75-80.

130. Марсель, Г. Онтологическое таинство и конкретное приближение к нему / Г. Марсель // Трагическая мудрость философии: избр. работы / пер. с фр. [и вступ. ст.] Г. Тавризян. – М.: Изд-во гуманитар. лит., 1995. – С. 72-106.

131. Медведев, С. А. Музыка после Освенцима: почему «Пассажирка» Вайнберга нужна в современной России [Электронный ресурс] / С. А. Медведев // Forbes. – 28.09.2016. – Режим доступа: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/muzyikaposle-osventsima/>. – Дата доступа: 18.10.2018.

132. Медведовская, А. Ф. Историография истории Холокоста в Украине: общие тенденции периода независимости / А. Ф. Медведовская // Вестник Омского ун-та. Серия «Историческая наука». – 2014. – № 4 (4). – С. 51-59.

133. Мейер, К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время / К. Мейер. – СПб.: Композитор; М.: DСH, 1998. – 551 с.

134. Мигунов, А. С. Художественный образ: Эстетический анализ / А. С. Мигунов; Московский гос. ун-т. – М., 1980. – 97 с.

135. Михайлов, А. В. А. Шопенгауэр / А. В. Михайлов // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли / ред.-сост. Л. Я. Рейнгардт. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3. – С. 350-351.

136. Михман, Д. Историография Катастрофы. Еврейский взгляд: концептуализация, терминология, подходы и фундаментальные вопросы / Д. Михман; пер. с англ.; Центральный украинский фонд истории Холокоста «Ткума», Независимая изд. организация «Дива». – Акад. серия «Библиотека Холокоста “Ткума”». – Днепрпетровск, 2005. – Вып. 1. – 446 с.

137. Михман, Д. Катастрофа европейского еврейства: в 6 ч. / Д. Михман. – Тель-Авив: Изд-во Открытого ун-та, 1995 – 1997.

138. Мицель, М. Запрет на увековечивание памяти как способ замалчивания Холокоста: практика КПУ в отношении Бабьего Яра / М. Мицель // Голокост і сучасність. – [Київ]. – 2001. – № 1 (2). – С. 9-30.

139. «Мобилизованная певица...»: интервью Г. Маламант с Нехамой Лифшицайте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pinechka.ucoz.ru/forum/3-12-11>. – Дата доступа: 22.03.2019.

140. Монтень, М. Опыты: [перевод] / М. Монтень. – М.: Терра, 1991. – Кн. 2. – 715 с.

141. Мужиковская, В. Р. Трагедия Холокоста и зарубежные русскоязычные еврейские СМИ: особенности современного осмысления [Электронный ресурс] / В. Р. Мужиковская, В. М. Амиров // Политическая лингвистика. – 2018. – № 1 (67). – С. 82-87. – Режим доступа: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/1987/%D0%9F%D0%9B1-2018.pdf>. – Дата доступа: 23.03.2020.

142. Мэй, Р. Любовь и воля / пер. О. О. Чистяков и А. П. Хомик / Р. Мэй. – Киев: PSYLIB, 2005. – 384 с.

143. Нагорная-Шварц, А. Ваше благородие, Исаак Шварц / А. Нагорная-Шварц. – СПб.: Р-КОПИ, 2016. – 358 с.

144. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

145. Нерлер, П. Поэт-сейсмограф: К 60-летию выхода поэмы Евтушенко «Бабий Яр» [Электронный ресурс] / П. Нерлер // Новая газета. – 22 сент. 2021 г. – Режим доступа: <https://novayagazeta.ru/articles/2021/09/22/poet-seismograf>. – Дата доступа: 10.11.2021.

146. Несмелова, О. О. Образ Анны Франк в массовой культуре: фикционализация личности / О. О. Несмелова, О. Б. Карасик // Филология и культура. – 2014. – № 3 (37). – С. 157-162.

147. Нигун [Электронный ресурс] // Академическая Вики-энциклопедия по еврейским и израильским темам. – Режим доступа: <http://www.ejwiki.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%B3%D1%83%D0%BD>. – Дата доступа: 22.03.2019.

148. Никитина, Л. Мечислав Вайнберг: «Почти любой миг жизни – работа...»: страницы биографии и творчества Мечислава Вайнберга / Л. Никитина // Музыкальная академия. – 1994. – № 5. – С. 17-24.

149. Никитина, Л. Моисей (Мечислав) Вайнберг: к 100-летию со дня рождения композитора / Л. Никитина. – М., 2018. – 118 с.

150. Никитина, Л. Симфонии М. Вайнберга / Л. Никитина. – М.: Музыка, 1972. – 209 с.

151. Обыкновенный фашизм [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>. – Дата доступа: 14. 03. 2019.

152. Огарева, А. Тринадцатая симфония [Электронный ресурс] / А. Огарева // Семь искусств. – 2018. – № 8 (101). – Режим доступа: <https://7i.iskusstv.com/2018-number8-ogareva/>. – Дата доступа: 23.03.2021.

153. Оден Уистен Хью [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B4%D0%B5%D0%BD,%D0%A3%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BD_%D0%A5%D1%8C%D1%8E. – Дата доступа: 12.12.2020.

154. Озик, С. Кому принадлежит Анна Франк? [Электронный ресурс] / С. Озик; пер. Л. Мотылева // ВикиЧтение. – Режим доступа: <https://public.wikireading.ru/114872>. – Дата доступа: 14.03.2019.

155. Окунев, Ю. Предел и барьер Бабьего Яра [Электронный ресурс] / Ю. Окунев // Сентябрь, 2011. – Лонг-Айленд, Нью-Йорк, США. – Режим доступа: <http://newswe.com/index.php?go=Pages&in=view&id=4053>. – Дата доступа: 14.01.2019.
156. Орлов, В. Не тот – тот Вагнер [Электронный ресурс] / В. Орлов // Мишпоха. – 2004. – № 22. – Режим доступа: <http://mishpocha.org/n22/22a30.shtml>. – Дата доступа: 14.01.2019.
157. Очеретовская, Н. Л. Содержание и форма в музыке / Н. Л. Очеретовская. – Л.: Музыка, 1985. – 112 с.
158. Павленко, А. А. Смерть в структуре тезауруса современной культуры России: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 [Электронный ресурс] / А. А. Павленко; Комсомольский-на-Амуре гос. техн. ун-т // Научная электронная библиотека диссертаций и авторефератов. – Комсомольск-на-Амуре, 2014. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/smert-v-strukture-tezarusa-sovremennoirossiii?> – Дата доступа: 12.09.21.
159. «Пассажирка» М. Вайнберга: буклет Екатеринбургского театра оперы и балета. – Екатеринбург, 2016. – 152 с.
160. Подавылова, И. А. Холокост как Апокалипсис / И. А. Подавылова // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А. С. Пушкина. – 2013. – № 3 (Т. 2): Философия. – С. 255-261.
161. Полян, П. Историомор, или Трепанация памяти: Битвы за правду о ГУЛАГе, депортациях, войне и Холокосте / П. Полян. – М.: АСТ, 2016. – 624 с.
162. Прайсман, Л. Дело Дрейфуса [Электронный ресурс] / Л. Прайсман. – Иерусалим: Кахоль-Лаван, 1987. – 148 с. – Режим доступа: https://vtoraya-literatura.com/pdf/praisman_delo_dreyfusa_1987_text.pdf. – Дата доступа: 21.02.2021.
163. Пыжиков, А. Хрущевская «оттепель» [Электронный ресурс] / А. Пыжиков // Онлайн библиотека PLAM.RU. – Режим доступа: http://www.plam.ru/polit/hrushevskaja_ottepel_1953_1964_gg/p1.php. – Дата доступа: 22.03.2014.
164. Рассказ артистки Нехамы Лифшиц о песне Шики Дриза «Колыбельная Бабьему Яру» // Бабий Яр. – Иерусалим: Союз землячеств выходцев из СССР, 1981. – С. 95-98.
165. Редепеннинг, Д. Музыка против войны и насилия / Д. Редепеннинг // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3 (40–41). – С. 190-201.
166. Рейхман, Г. Змиёвская балка: «свободно от евреев?» / Г. Рейхман // Вести (Израиль). – 2011 г. – 22 декабря. – С. 13-15.
167. Ринский, М. Подвиг Евгения Евтушенко [Электронный ресурс] / М. Ринский // Искусство, литература, наука: блог М. Ринского. – Режим доступа: http://iskrinsky.blogspot.com/2008/01/blog-post_10.html. – Дата публикации: 10.08.2008. – Дата доступа: 23.03.2020.
168. Розенблат, В. Канторское искусство / В. Розенблат // Лехаим. – 2000. – № 3 (95). – С. 39-45.
169. Розенблат, Е. Терминология темы Холокоста: основные проблемы / Е. Розенблат // Гістарычны альманах / Беларус. гіст. таварыства; пад рэд. А. Смаленчука. – Гродна, 2003. – Т. 9. – С. 92-103.
170. Ромашук, И. Неоконченный портрет / И. Ромашук // Советская музыка. – 1989. – № 2. – С. 13-16.
171. Ромашук, И. «...Я верую» (размышления о музыке Михаила Броннера) / И. Ромашук // Музыкальная академия. – 1996. – № 1. – С. 113-118.

172. Ромм, М. «Обыкновенный фашизм» [Электронный ресурс] / М. Ромм // Научно-просветительский журнал «Скепсис». – Режим доступа: http://scepsis.net/library/id_1174.html. – Дата доступа: 10.04.2019.

173. Рощенко, О. Г. Українська симфонія пам'яті мучеників Бабиного Яру: доля автора та його твору [Электронный ресурс] / О. Г. Рощенко // Культура України. – 2017. – Вип. 56. – С. 215-223. – Режим доступа: https://babynyar.org/storage/library/digital-articles/ac/c5/31250008_file.pdf. – Дата доступа: 10.04.2019.

Рыжкин, И. Я. Соотношение национальных истоков в музыкальном творчестве Михаила Гнесина и Альфреда Шнитке (к постановке проблемы): тезисы / И. Я. Рыжкин // Еврейская музыка: изучение и преподавание: материалы конф., 1996 г. / ред.-сост. Б. Грановский; Центр науч. работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер», Рос. гос. академия им. Маймонида. – М., 1996. – С. 48-56.

174. Рыжкова, Е. В. Одиночество как философская проблема / Е. В. Рыжкова // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. Серия «Социальные науки». – 2011. – № 1 (21). – С. 137-141.

175. Савенко, С. История русской музыки XX столетия: От Скрябина до Шнитке / С. Савенко. – М.: Музыка, 2008. – 232 с.

176. Самородов, М. А. Две оперные версии рассказа А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда» / М. А. Самородов // Дискуссия. – 2014. – № 8 (49). – С. 173-180.

177. Сартр, Ж.-П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр. – М.: Республика, 2004. – 639 с.

178. Сафин, В. Ф. Проблема воли в экзистенциализме и ее место в психотерапии / В. Ф. Сафин // Педагогический журнал Башкортостана. – 2009. – № 5. – С. 23-33.

179. Сафонова, В. Змиївка: спецпроект для сайта «Ростов, смотри» [Электронный ресурс] / В. Сафонова – Режим доступа: <http://project14376.tilda.ws/>. – Дата доступа: 10.04.2019.

180. Свидетельствуют палачи: уничтожение евреев на оккупированной территории Беларуси в 1941–1944 гг.: документы и материалы / сост.: В. Адамушко, И. Герасимова, В. Селеменев; науч. ред. С. Новиков. – Минск: НАРБ, 2009. – 216 с.

181. Северина, И. М. Сергей Беринский: жизнь в творчестве: [заметки о композиторе] / И. М. Северина // Музыкальная академия. – 2007. – № 2. – С. 39-50.

182. Селицкий, А. Григорий Фрид / А. Селицкий, А. Цукер. – М.: Сов. композитор, 1990. – 240 с.

Серафинович, Р. Второй струнный квартет М. Вайнберга: «биография» произведения / Р. Серафинович // Отечественное и зарубежное музыкальное искусство: вопросы истории, теории, исполнительской практики: сб. науч. тр. / сост. Н. В. Мацаберидзе, Е. В. Лисова; Белорус. гос. академия музыки. – Минск, 2020. – Вып. 51. – Серия 6, Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых. – С. 20-30.

183. Серафинович, Р. Особенности исполнительской интерпретации Второго струнного квартета М. С. Вайнберга «Данель-квartetом» / Р. Серафинович // Музыкальная культура современной России / науч. ред. и сост.: Л. П. Казанцева, Г. П. Овсянкина. – Курск: Планета+, 2020. – С. 172-180.

184. Скорбь познания: Вопросы преподавания истории Катастрофы и геноцида: сб. ст. / под ред. Я. Орона. – Иерусалим: Открытый ун-т Израиля, 2006. – 472 с.

185. Слепович, Д. Звучащее и Незвучащее в клезмерской музыке на заре ее новой эпохи: к постановке проблемы / Д. Слепович // Материалы XIII Междунар. междисциплинарной конф. по иудаике / Центр науч. работников и препод. иудаики

в вузах «Сэфер», Институт славяноведения РАН. – Акад. серия. – М., 2006. – Вып. 20. – С. 253-257.

186. Слепович, Д. Клезмер как феномен еврейской музыкальной культуры в Восточной Европе / Д. Слепович // *Judaica Rossica* / Российский гос. гуманитар. ун-т – Еврейская теолог. семинария, Ин-т иудаики YIVO. – М. – Нью-Йорк, 2003. – Вып. 3. – С. 101-117.

187. Слепович, Д. Клезмерская традиция в Беларуси / Д. Слепович // Музыкальная культура Беларуси: перспектывы даследавання. Матэрыялы XIV навук. чытаньняў памяці Л. С. Мухарынскай / склад. Т. С. Якіменка; Беларус. дзярж. акадэмія музыкі. – Мінск, 2005. – С. 81-88.

188. Слепович, Д. Неоклезмерское движение в свете еврейского культурного Ренессанса / Д. Слепович // Вопросы истории музыки: сб. ст. / сост. Т. Щербакowa / под ред. О. Галкина и М. Клестовой; Белорус. гос. академия музыки. – Минск, 2002. – С. 165-176.

189. Слепович, Д. Скрипка и кларнет в системе органо-логических предпочтений клезмеров в Восточной Европе / Д. Слепович // Материалы XI Междунар. междисциплин. конф. по иудаике / Центр науч. работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер», Ин-т славяноведения РАН. – Акад. серия. – М., 2004. – Вып. 16. – Ч. 2. – С. 293-303.

190. Слепович, Д. Славянские влияния на еврейскую музыкальную традицию в восточной европе в XVIII – XX вв. / Д. Слепович // «Свой или чужой?»: Евреи и славяне глазами друг друга» / Центр преподавания еврейской цивилизации в вузах «Сэфер», Ин-т славяноведения РАН. – Акад. серия. – М., 2003. – Вып. 11. – С. 404-422.

191. Смиловицкий, Л. Евреи Беларуси до и после Холокоста: сб. избр. ст. [Электронный ресурс] / Л. Смиловицкий. – Иерусалим, 5781/2020. – 491 р. – Режим доступа: <https://drive.google.com/file/d/1qJop4gjQhFVtWwBG7-Yqx71XqKIsHRdv/view?usp=sharing>. – Дата доступа: 23.03.2022.

192. Смирнова, Т. Н. Экзистенциалы тишины, молчания и шума в музыке второй половины XX – начала XXI века: дисс. ... канд. философ. наук: 09.00.13 [Электронный ресурс] / Т. Н. Смирнова // [Место защиты: Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина]. – Екатеринбург, 2020. – 147 с. – Режим доступа: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/93333/1/urfu2177_d.pdf – Дата доступа: 20.09.2021.

193. Снитовская, Г. Музыкальная орбита Михаила Броннера: к 60-летию композитора / Г. Снитовская // Музыка и время. – 2012. – № 9. – С. 19-21.

194. Соловейчик, Й.-Д., рав. Молитва как диалог / Й.-Д. Соловейчик // Сидур. Врата молитвы / Ин-т изучения еврейских рукописей в России (Москва), Сифрият Бейт-эль (Иерусалим). – Иерусалим: Маханаим, 1994. – С. XXX-XXXIV.

195. Соломаха, Е. Э. Тырманд / Е. Соломаха. – Минск: Беларусь. – 56 с.

196. Стасюк, Н. Н. «Пишите больше и лучше. Да не очень мудрите!»: К вопросу о педагогической деятельности В. А. Золотарева / Н. Н. Стасюк // Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2011. – № 18. – С. 83-90.

197. Степанская, Н. Еврейская литургическая музыкальная традиция в исторической ретроспективе / Н. Степанская // Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2001. – № 2. – С. 76-81.

198. Степанская, Н. Еврейская музыка как этнокультурный феномен на белорусской земле / Н. Степанская // Музыкальная культура Беларуси: пошукі і знаходкі:

матэрыялы VII Навук. чытанняў памяці Л. С Мухарынскай / склад.: В. Дадзімава, І. Назіна, Т. Якіменка; Беларус. дзярж. акадэмія музыкі. — Мінск, 1998. — С. 65-72.

199. Степанская, Н. Музыкальная культура евреев-ашкеназов в европейском контексте: параллели и антитезы / Н. Степанская // Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе: сб. ст. / под ред. Н. Степанской. — Минск: Бестпринт, 2006. — С. 6-16.

200. Степанская, Н. Способы вокального интонирования в музыкальной практике евреев Восточной Европы / Н. Степанская // Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе: сб. ст. / под ред. Н. Степанской. — Минск: Бестпринт, 2006. — С. 43-59.

201. Степанская, Н. Хасидская музыкальная традиция в контексте культуры евреев Беларуси / Н. Степанская // Музыкальная культура Беларуси: проблемы истории и теории: матэрыялы VIII Навук. чытанняў памяці Л. С Мухарынскай / склад. І. Назіна; Беларус. дзярж. акадэмія музыкі. — Мінск, 1999. — С. 20-30.

202. Степанская, Н. Хорал и плач: еврейская исполнительская манера в европейской музыке и ее связь с традицией / Н. Степанская // Новая еврейская школа. — 2004. — № 13. — С. 237-244.

203. Степанская, Н. Д. Шостакович и еврейская культура / Н. Степанская // К 90-летию Д. Д. Шостаковича: материалы науч.-теорет. конф. / Белорус. гос. академия музыки. — Минск, 1997. — С. 144-155.

204. Степанская, Н. Экстатический топос в еврейской музыкальной традиции / Н. Степанская // Материалы IX Междунар. ежегод. междисциплинарной конф. по иудаике: в 2 ч. / Центр науч. работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер». — Акад. серия. — М., 2003. — Вып. 10. — Ч. 2. — С. 231-240.

205. Стрелец, М. В. Образец культурологического осмысления Холокоста / М. В. Стрелец // Нюрнбергский трибунал: уроки истории: материалы «круглого стола» с междунар. участием, посвященного 70-летию окончания Нюрнбергского процесса (Волгоград, 1 окт. 2016 г.). — Волгоград, 2016. — С. 57-65.

206. Строганова, Е. М. К вопросу о историчности исхода евреев из Египта [Электронный ресурс] / Е. М. Строганова, Д. А. Строганов // Преподаватель XXI век. — 2020. — № 3. — С. 241-246. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/journal/n/prepodavatel-hhi-vek>. — Дата доступа: 21.02.2021.

207. Ступин, С. С. Антропологические аспекты языка искусства / С. С. Ступин // Художественная культура. — 2020. — № 3 (34). — С. 44-59.

208. Ступин, С. С. Человек свободный. Границы и беспредельное в творческом сознании / С. С. Ступин // Артикульт. — 2018. — № 1 (29). — С. 153-162.

209. Ступин, С. С. Экзистенциал боли в художественном творчестве / С. С. Ступин // Культура и цивилизация. — 2020. — Т. 10 (4 А). — С. 165-174.

210. Суковатая, В. А. Антропология смерти как Другого в визуальных политиках постмодерна / В. А. Суковатая // Общественные науки и современность. — 2006. — № 4. — С. 166-176.

211. Суковатая, В. «Философия после Освенцима»: рефлексии после военного насилия в западном и постсоветском сознании / В. Суковатая // Социология: теория, методы, маркетинг. — 2010. — № 2. — С. 112-131.

212. Тавор, Й. Музыкальный обелиск Бабьему Яру [Электронный ресурс] / Й. Тавор // Лехаим. — 2001. — № 12 (116). — Режим доступа: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/116/tavor.htm>. — Дата доступа: 14.12.2019.

213. Тарковский, А. Запечатленное время [Электронный ресурс] / А. Тарковский // Искусство кино. – Режим доступа: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6-5.html>. – Дата доступа: 19.12.2019.
214. Томашевский, И. В. Детская опера «Брундибар» Г. Красы: особенности музыкальной драматургии, оркестровой фактуры и тембровых решений / И. В. Томашевский // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. науч. тр. VIII Междунар. науч.-практ. конф. / ред.-сост. М. В. Воротной, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб.: Скифия-принт, 2017. – С. 168-173.
215. Убежище: Дневник в письмах / Анна Франк; пер. С. Белокрыницкой, М. Новиковой; вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова. – М.: Рудомино, 1995. – 331 с.
216. Фатигарова, Н. В. Музейное дело в РСФСР в годы Великой Отечественной войны (аспекты государственной политики) / Н. В. Фатигарова // Музей и власть / отв. ред. С. А. Каспаринская. – М.: РИК, 1991. – С. 173-225.
217. Федусова, А. А. Музыка в концентрационном лагере Терезиенштадт: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 [Электронный ресурс] / А. А. Федусова // Научная электронная библиотека диссертаций и авторефератов. – Нижний Новгород, 2021. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/muzyka-v-kontsentratsionnom-lagere-terezienshtadt/read>. – Дата доступа: 20.01.2022.
218. Григорий Фрид: Вариации длиной в жизнь: сб. ст. / ред.-сост. С. А. Пистрякова. – М.: Композитор, 2015. – 312 с.
219. Фрид, Г. «Дневник Анны Франк»: Камерный музыкальный театр им. Б. А. Покровского [Электронный ресурс] / Г. Фрид. – Режим доступа: <http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=890>. – Дата доступа: 01. 11. 2019.
220. Фрид, Г. Дорогой раненой памяти: Воспоминания / Г. Фрид. – М.: Музиздат, 2009. – 336 с.
221. Фрид, Г. Лиловый дрозд / Г. Фрид. – М.: Композитор, 2004. – 303 с.
222. Фрид, Г. С. Путешествие на невидимую сторону рая / Г. С. Фрид. – М.: Композитор, 2002. – 192 с.
223. Хава нагила [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%B2%D0%B0_%D0%BD%D0%B0%D0%B3%D0%B8%D0%BB%D0%B0. – Дата доступа: 18.09.2021.
224. Хаздан, Е. М. Ф. Гнесин – еврейский композитор или композитор «еврейского происхождения»? / Е. Хаздан // Материалы XVIII Междунар. ежегод. конф. по иудаике / Центр науч. работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер». – Акад. серия. – М., 2011. – Т. 1. – С. 495-513.
225. Хаздан, Е. «Еврейские песни» Мечислава Вайнберга: поиск национальной идиомы / Е. Хаздан // Музыкальная академия. – 2021. – № 3. – С. 142-155.
226. Хаздан, Е. В. Жанровая структура песенного фольклора ашкеназов: постановка проблемы / Е. В. Хаздан // Opera muzicologica. – 2015. – № 4 (26). – С. 16-47.
227. Хаздан, Е. Изучение знаков кантиляции в России, Европе, Америке / Е. Хаздан // Еврейская речь. – [СПб.; Иерусалим]. – 2015. – № 4. – С. 10-39.
228. Хаздан, Е. В. Мифологические представления о звуке и музыке в ашкеназской традиции / Е. В. Хаздан // PAX SONORIS. – [Астрахань]. – 2013. – Вып. 7. – С. 59-67.
229. Хаздан, Е. Модальные основы идишского фольклора / Е. Хаздан // Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе: сб. ст. / под ред. Н. С. Степанской. – Минск: Бестпринт, 2006. – С. 85-116.
230. Хаздан, Е. Наследие Нехамы Лифшицайте / Е. Хаздан // Народ Книги в мире книг. – 2012. – № 100. – С. 3-6.

231. Хаздан, Е. В. Нигун как явление традиционной еврейской музыкальной культуры: на материале общины «ХаБаД Любавич»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 [Электронный ресурс] / Е. В. Хаздан // Научная электронная библиотека диссертаций и авторефератов. – Санкт-Петербург, 2008. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/nigun-kak-yavlenie-traditsionnoi-evreiskoi-muzykalnoi-kultury-na-materiale-obshchiny-khabad->. – Дата доступа: 20.01.2021.
232. Хаздан, Е. В. Письменное и бесписьменное в традиционной музыкальной культуре ашкеназов / Е. В. Хаздан // Научный вестник Московской консерватории. – 2013. – № 4. – С. 132-149.
233. Хайдарова, Г. Р. Феномен боли в культуре / Г. Р. Хайдарова. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитар. академии (РХГА), 2013. – 314 с.
234. Хайдарова, Г. Р. МЕДИУМ боли / Г. Р. Хайдарова // Вестник Ленинградского гос. ун-та. Серия «Философия». – 2010. – № 3 (Т. 2). – С. 200-207.
235. Хайдеггер, М. Время и бытие / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 448 с.
236. Хентов, И. Взгляд: стихи разных лет, новеллы: в 2 т. / И. Хентов. – Ростов н/Д., 2014. – Т. 1. – 178 с.
237. Хентова, С. Тринадцатая симфония / С. Хентова // Удивительный Шостакович. – СПб.: Вариант, 1993. – С. 9-89.
238. Холокост в Беларуси: 1941 – 1944: документы и материалы / Нац. архив Республики Беларусь, Белорус. респ. фонд «Взаимопонимание и примирение», Междунар. акад. изучения нац. меньшинств; сост. Э. Г. Иоффе, Г. Д. Кнатько, В. Д. Селеменев. – Минск: Нац. архив Республики Беларусь, 2002. – 275 с.
239. Холокост на территории СССР: энциклопедия / гл. ред. И. А. Альтман. – М.: РОССПЭН, 2009. – 1035 с.
240. Холопова, В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили) / В. Н. Холопова; Московская гос. консерватория. – М., 2015. – 226 с.
241. Холопова, В. Н. Теория музыкального содержания как наука / В. Н. Холопова // Горизонты музыкознания. – 2007. – № 1. – С. 15-24.
242. Цвибель, Д. Еврейская доминанта Дмитрия Шостаковича: эссе / Д. Цвибель. – Петрозаводск: ПИН, 2004. – 92 с.
243. Цырлин, А. Правда и ложь о погроме в г. Белостоке в 1906 г. [Электронный ресурс] / А. Цырлин // 7kanal.com (Новости Израиля). – 22.04.2012. – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20120529022635/http://www.7kanal.com/article.php?id=288374>. – Дата доступа: 21.02.2021.
244. Чабан, М. Януш Корчак, старый доктор (Эрш Хенрик Гольдшмит) [Электронный ресурс] / М. Чабан // Еврейская старина. – 2014. – № 2 (81). – Режим доступа: <https://berkovich-zametki.com/2014/Starina/Nomer2/Chaban1.php>. – Дата доступа: 21.02.2021.
245. Черная книга / под ред. В. Гроссмана, И. Эренбурга. – М.: АСТ (CORPUS), 2015. – 768 с.
246. Четыре песни Израиля [Электронный ресурс] // Еврейская культура и традиция. – Режим доступа: <http://callofzion.ru/pages.php?id=604>. – Дата доступа: 12.09.2021.
247. Чорний, Б. Літературні свідчення масового знищення євреїв у Бабиному Яру / Б. Чорний; пер. із фр. О. Соснова // Бабин Яр: масове убивство і пам'ять про

нього: матеріали міжнар. наук. конф., Київ, 24–25 жовтня 2011 р. / Укр. центр вивчення історії Голокосту, Громад. комітет для вшанування пам'яті Бабиного Яру. – 2 вид., доп. – Київ, 2017. – С. 198-210.

248. Шапиро, А. С. Преодолевая советское наследие: «Места памяти» евреев в городском пространстве Украины (на примере исторических музеев и мемориалов памяти жертвам Холокоста) / А. С. Шапиро // Лабиринт. – 2013. – № 6 – С. 59-66.

249. Шишкин, А. Г. Опера «Пассажирка» Моисея Вайнберга: опыт формирования культуры памяти в процессе диалога культур / А. Г. Шишкин, О. О. Морозова // Вестник культуры и искусств. – 2019. – № 1 (57). – С. 129-136.

250. Шнайдер, Т. Холокост: игнорируемая реальность [Электронный ресурс] / Т. Шнайдер // Неприкосновенный запас. – 2009. – № 6. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nz/2009/6/holokost-ignoriruemaya-realnost.html>. – Дата доступа: 02.12.2019.

251. Шпагин, С. Холокост и «холокосты»: использование термина применительно к геноцидам и этническим травмам XX века: сравнительный анализ / С. Шпагин // Холокост: 70 лет спустя: материалы междунар. форума и 9-й междунар. конф. «Уроки Холокоста и современная Россия», [22–25 июня 2015 г.] / сост.: И. А. Альтман [и др.]; под ред. И. А. Альтмана, И. Котлера и Ю. Царуски. – М.: МИК; Центр «Холокост», 2015. – С. 87-93.

252. Шульгин, Д. И. Музыкальные истины Александра Вустина: монограф. беседы / Д. Шульгин. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 265 с.

253. Щербо, Т. А. Сюитность и сюитные жанры в творчестве белорусских композиторов / Т. А. Щербо // Белорусская советская музыка на современном этапе. Теоретические очерки: сб. науч. тр. / ред.-сост. А. Друкт; Белорус. гос. консерватория им. А. В. Луначарского. – Минск, 1990. – С. 82-131.

254. Элиах, Я. Бог здесь больше не живет: хасидские истории эпохи Катастрофы / Я. Элиах; пер. с англ. А. Барац. – М.: Мосты культуры – Иерусалим: Гешарим, 2005. – 280 с.

255. Эренбург, И. Г. Люди, годы, жизнь: книги шестая и седьмая / И. Г. Эренбург. – М.: Текст, 2005. – Т. 3 (кн. 6, 7).

256. Юнгер, Э. О боли [Электронный ресурс] / Э. Юнгер; пер. с нем. А. Михайловский // Опустошитель. – 2021. – № 8. – Режим доступа: <https://litbook.ru/article/2745/>. – Дата доступа: 12.09.21.

257. Юсфин, А. О национальной идентификации еврейской музыки / А. Юсфин // Из истории еврейской музыки в России: материалы междунар. науч. конф. «90 лет обществу еврейской народной музыки в Петербурге–Петрограде (1908–1919)», Санкт-Петербург, 27 окт. 1998 г. / сост. и отв. ред.: Л. Гуральник / Еврейский общинный центр Санкт-Петербурга. – СПб., 2001. – С. 25-37.

258. Яковенко, С. Мировая премьера – через десятилетия / С. Яковенко // Музыкальная академия. – 2007. – № 1. – С. 60-65.

259. Якубов, М. Мечислав Вайнберг: «Всю жизнь я жадно сочиняю музыку» / М. Якубов // Утро России. – 1995. – № 7 (67). – 16–22 февраля.

260. Якубов, М. Два трио Д. Д. Шостаковича / М. Якубов // Дмитрий Дмитриевич Шостакович: Новое собрание сочинений. – Т. 98. – Трио № 1 соч. 8, Трио № 2 соч. 67: [партитура с приложением партий скрипки и виолончели] / общ. ред. и поясн. ст. М. Якубова. – М.: DСH, 2006. – С. 109-110.

261. Amolizgeven a yidele (пер. на рус.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://maarav75.livejournal.com/10539.html>. – Дата доступа: 12.12.2021.

262. Ammon, F. von. Züge des Lebens, Züge des Todes. Die Darstellung des Holocaust in Steve Reichs Komposition «Different Trains» / F. von Ammon // Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik / M. Martínez (Hg.). – Bielefeld, 2004. – S. 23-24.
263. Bauer, S. Kamp 2. Klezmology Typische Tonskalen [Электронный ресурс] / S. Bauer // Von der Khupe zum Klez, 2002. – Режим доступа: http://www.klezmer.de/Buecher/S_Khupe-Inhalt/s_khupe-inhalt.html. – Дата доступа: 23.03.2020.
264. Calico, Joy H. Arnold Schoenberg's A Survivor from Warsaw in Postwar Europe / Joy H. Calico. – Berkeley: University of California Press, 2014. – 273 p.
265. Erll, A. Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory / A. Erll // Cultural Memory. An International and Interdisciplinary Handbook / ed. by A. Erll. – Berlin; New York: De Gruyter, 2008. – P. 392-398.
266. Fanning, D. Mieczyslaw Weinberg. In Search of Freedom / D. Fanning. – Hofheim: Wolke Verlag, 2010. – 220 p.
267. Fetthauer, S. Holocaustrezeption in der Musik [Электронный ресурс] / S. Fetthauer. – Режим доступа: <http://sophie.fetthauer.de/content/2-projekte/musikundholocaust06-05-20.pdf>. – Дата доступа: 23.03.2020.
268. Frigyesi, J. The Variety of stile in the Ashkenazi Liturgical Service / J. Frigyesi // Jewish Studies at the Central European University. – [Budapest]. – 1999 – 2001. – Vol. 2. – P. 131-150.
269. Halkin, Sh. Tife griber, royte leym / Sh. Halkin // Eynikayt. – 1944. – No. 31 (91). – Z. 323.
270. Hösler, J. Aufarbeitung der Vergangenheit? Der Große Vaterländische Krieg in der Historiographie / J. Hösler // Osteuropa. – [Berlin]. – 2005. – No. 4–6 (Kluffen der Erinnerung Rußland und Deutschland 60 Jahre nach dem Krieg). – S. 115-126.
271. Idelsohn, A. Z. Jewish Music in Its Historical Development / A. Z. Idelsohn. – New York: Schocken books, 1975. – XI, 535 p.
272. Kirshenblatt-Gimblett, B. Anna Frank Unbound: Media, Imagination, Memory / B. Kirshenblatt-Gimblett, M. Kirshenblatt. – Indiana: Indiana University Press, 2012. – 448 p.
273. Klokova, A. «Mein moralische Pflicht», Mieczyslaw Weinberg und der Holocaust / A. Klokova // Osteuropa. – [Berlin]. – 2010. – No. 7 (Die Macht der Musik. Mieczyslaw Weinberg: Eine Chronik in Tönen). – S. 173-182.
274. Klokova, A. Mieczyslaw Weinberg – ein Klassiker der sowjetischen jüdischen Musik / A. Klokova // Einbahnstraße oder «die heilige Brücke»? Jüdische Musik und die europäische Musikkultur. – Harrassowitz Verlag, 2016. – S. 253-271.
275. Kontarsky, M. Trauma Auschwitz. Zur Verarbeitung des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau / M. Kontarsky. – Saarbrücken, 2001. – S. 128-131.
276. Langenbruch, A. Zwischen Experiment und Erzählung, Klang und Geschichte Musikalische Annäherungen an Auschwitz / A. Langenbruch // Holocaust und Zweiter Weltkrieg in experimentellen Darstellungsformen in Literatur und Kunst. Series: Literatur-Kultur-Geschlecht. – [Köln: Böhlau Verlag]. – 2016. – Book 70. – S. 88-108.
277. Lehmann, M. Musik über den Holocaust. Zu einem Seitenthema der deutschen Musikgeschichte nach 1945 / M. Lehmann // Das Unbehagen in der «dritten» Generation: Reflexionen des Holocaust, Antisemitismus und Nationalsozialismus. – Münster: LIT, 2003. – S. 44-56.

278. Loeffler, J. «In Memory of Our Murdered (Jewish) Children»: Hearing the Holocaust in Soviet Jewish Culture / J. Loeffler // *Slavic Review*. – 2014. – No. 73 (3). – P. 585-611.

279. Mogl, V. «Juden, die ins Lied sich retten» – der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion / V. Mogl. – Münster; New York: Waxmann, 2017. – 444 S.

280. Nanni, M. Auschwitz, Adorno und Nono. Philosophische und music analytische Untersuchungen / M. Nanni. – Freiburg i.Br: Rombach, 2004. – 463 p.

281. Partituren der Erinnerung: der Holocaust in der Musik Scores of commemoration: the Holocaust in music / Her. von Béla Rásky und Verena Pawlowsky; Wien Herausgegeben vom Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust Studien (VWI). – Wiener, 2015. – 388 S.

282. Pöppmann, D. Komponieren nach Auschwitz. Die Verarbeitung des Holocaust in der Musik / D. Pöppmann // *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsfindung im 20. Jahrhundert*. – Münster: Westfälisches Dampfboot, 2003. – S. 114-146.

283. Read, S. H. Icon and Idea: The Function of Art in the Development of Human Consciousness / Sir Herbert Read. – Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1955 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rumagic.com/ru_zar/sci_psychology/mey/3/j0.html. – Дата доступа: 12.09.21.

284. Szwarzman, D. Und Gott verbarg sein Antlitz. Polnische Kompositionen über Krieg und Gewalt / D. Szwarzman // *Osteuropa*. – [Berlin]. – 2008. – No. 6 (The Politics of History and Counter-Memory War, Violence, and Trauma in Europe's East). – S. 327-340.

285. Taruskin, R. Russian Music at Home and Abroad / R. Taruskin. – Oakland: University of California Press, 2016. – 286 p.

286. The atrical Performance During the Holocaust: Texts, Documents, Memoirs / Ed. by R. Rovit and A. Goldfarb. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999. – 350 p.

287. Toellner, R. Die Umbewertung des Schmerzes im 17. Jahrhundert / Richard Toellner // *Medizin historisches Journal*. – 1971. – Bd 6. – S. 36-44.

288. Werb, B. Music / B. Werb // *Oxford Handbook of Holocaust Studies* / Peter Hayes and John K. Roth eds. – Oxford, 2011. – P. 483-487.

289. Werner, E. A. Voice Still Heard: The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews / E. Werner; Pennsylvania state Univ. press. – London, 1976. – XIII, 350 p.

290. Wlodarski, A. L. Musical Witness and Holocaust Representation / A. L. Wlodarski. – Cambridge: Cambridge University Press, 2015. – 251 p.

291. Wohlberg, M. The Music of the Synagogue as a Source of the Yiddish Folksong / M. Wohlberg // *Musica Judaica*. – [New York]. – Vol. 2 (1977–1978). – P. 21-49.

Нотный материал (1-Н)

1-Н Абелиович, Л. М. «Фреска 1»: цикл фортепианных пьес / Л. М. Абелиович. – Л.: Музыка, 1967. – 39 с.

2-Н Беринский, С. Реквием «Памяти Януша Корчака»: [партитура]: (рукопись) / С. Беринский. – [М., 1979] // Личный архив автора. – 187 с.

3-Н Беринский, С. Колокола Варшавы: соната-фантазия на польский хорал: (рукопись) / С. Беринский. – [М., 1988] // Личный архив автора. – 15 с.

- 4-Н Боярская, Р. «Колыбельная Бабьему Яру» / Р. Боярская; ст. О. Дриза // Еврейские песни из репертуара Нехама Лифшицайте для голоса и фортепиано / сост. Н. Лифшицайте; пер., ред. и комп. набор текстов Е. В. Хаздан. – СПб., 2002. – 76 с.
- 5-Н Броннер, М. «Долгое возвращение»: Книга песен: (рукопись) / М. Броннер. – [М., 2009] // Личный архив автора.
- 6-Н Броннер, М. «Еврей. Жизнь и смерть»: для виолончели и фортепиано: [клавир] / М. Броннер. – [М., 1995] // Личный архив автора. – 16 с.
- 7-Н Броннер, М. Еврейский реквием: [партитура]: (рукопись) / М. Броннер. – [М., 1992] // Личный архив автора. – 249 с.
- 8-Н Броннер, М. «Кадиш по уходящему веку»: для виолончели и фортепиано: [клавир] / М. Броннер. – [М., 1999] // Личный архив автора. – 57 с.
- 9-Н Вагнер, Г. «Вечно живые»: поэма для симфонического оркестра и женского хора: [партитура] / Г. Вагнер. – Л.: Музыка, 1964. – 65 с.
- 10-Н Вайнберг, М. С. Еврейские песни ор. 13: Первый цикл: для голоса с ф.-п. / М. С. Вайнберг / сл. И. Переца; пер. Н. Кончаловской. – М.: Союз сов. композиторов, 1945. – 36 с.
- 11-Н Вайнберг, М. С. «Пассажирка»: опера в 2 действиях, 8 картинах с эпилогом ор. 97 [Электронный ресурс] / М. С. Вайнберг / либретто А. Медведева и Ю. Лукина по одноим. повести Зофии Посмыш; предисл. Д. Шостаковича. – М.: Сов. композитор, 1977. – 277 с. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=VWLJСmaB2Y8&t=5785s>. – Дата доступа: 12.12.2021.
- 12-Н Вайнберг, М. Симфония № 21 («Кадиш») ор. 152: [партитура]: (рукопись) / М. Вайнберг. – [М., 1991] // Личный архив автора. – 66 с.
- 13-Н Вайнберг, М. Шестая симфония ор. 79: [партитура]: (рукопись) / М. Вайнберг. – [М., 1963] // Личный архив автора. – 134 с.
- 14-Н Вустин, А. Три стихотворения Моисея Тейфа: для голоса (баса) и фортепиано / А. Вустин. – [М., 1966] // Личный архив автора. – 16 с.
- 15-Н Гнесин, М. Ф. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 63 / М. Ф. Гнесин. – М.: Voks, 1947. – 34 с.
- 16-Н Глуз, М. Атиква. I часть: «Поминальная молитва»: [партитура]: (рукопись) / М. Глуз. – [М., 2014] // Личный архив автора. – 16 с.
- 17-Н Глуз, М. Атиква. II часть: «Снь»: [партитура]: (рукопись) / М. Глуз. – [М., 2014] // Личный архив автора. – 13 с.
- 18-Н Глуз, М. Атиква. III часть: «За жизнь!»: [партитура]: (рукопись) / М. Глуз. – [М., 2014] // Личный архив автора. – 31 с.
- 19-Н Гуров, А. «Большая сарабанда Терезина»: [партитура]: (рукопись) / А. Гуров. – [Иерусалим, 2002] // Личный архив автора. – 40 с.
- 20-Н Еврейская народная песня: антология / сост. М. Гольдин; общ. ред. И. Земцовского; ред. текстов и переводов А. Каплан, Е. Хаздан. – СПб.: Композитор, 1994. – 448 с.
- 21-Н Канторские молитвы и песни / сост. и автор послесл. А. А. Наливаев; вступ. сл. И. Ф. Двужильная. – Минск: Четыре четверти, 2009. – 142 с.
- 22-Н Клебанов, Д. Симфония № 1 «Мученикам Бабьего Яра»: [партитура]: (рукопись) / Д. Клебанов. – [Харьков: Библиотека Союза композиторов Харькова (№ 817), 1945]. – 361 с.
- 23-Н Кривицкий, Д. «Бабий Яр»: *Dramma per musica*: для чтеца, солирующего сопрано, тенора, баса, мужского и детского хоров и симфонического оркестра:

[клавир]: (рукопись) / Д. Кривицкий; либретто Д. Кривицкого. — [М., 1994] // Личный архив автора. — 105 с.

24-Н Кривицкий, Д. «Голоса Терезина»: кантата для сопрано, баритона, солирующей скрипки и инструментального ансамбля: [клавир]: (рукопись) / Д. Кривицкий. — [М., 2011] // Личный архив автора. — 48 с.

25-Н Левин, И. «Боль Земли»: вокально-симфоническая поэма: [партитура] / И. Левин / стихи И. Хентова. — [Ростов н/Д., 2014] // Личный архив автора. — 152 с.

26-Н Подгайская, О. «Не тот город»: для клавесина, цимбал и инструментального ансамбля: [партитура]: (рукопись) / О. Подгайская. — [Минск, 2006] // Личный архив автора. — 30 с.

27-Н Подгайская, О. «We Are Still Alive» («Мы яшчэ жывыя»): для хора а cappella: [партитура] / О. Подгайская / ст. У. Х. Одена; пер. В. Рыжкова. — [Минск, 2019] // Личный архив автора. — 22 с.

28-Н Станкович, Євг. Вірші Дм. Павличка. Каддиш-реквием «Бабин Яр»: для солістів (Tenore, Basso), мішаного хору, чтиця-декламатора та симфонічного оркестру: [партитура] / Євг. Станкович / вірші Д. Павлычко. — [Київ, 2014] // Личный архив автора. — 152 с.

29-Н Тобис, Б. «Из Дневника Анны Франк»: кантата для сопрано, чтеца и ансамбля инструментов: [клавир, партитура] / Б. Тобис. — М.: Мелограф, 1999. — 223 с.

30-Н Тырманд, Э. «Элегическая импровизация»: для скрипки и фортепиано: [клавир] / Э. Тырманд. — Минск: Белорус. отд-ние Музфонда СССР (№ 2399). — 19 с.

31-Н Фрид, Г. С. «Дневник Анны Франк»: моноопера: в 2 ч.: [клавир с голосом] / Г. С. Фрид; либретто Г. Фрида по «Дневнику Анны Франк». — М.: Сов. композитор, 1976. — 22 с.

32-Н Шварц, И. «Желтые звезды (Праздник Пурим в гетто)»: концерт для оркестра в 7 частях: [партитура] / И. Шварц. — М.: П. Юргенсон, 2007. — 181 с.

33-Н Шостакович, Д. Д. Новое собрание сочинений. — Т. 98. — Трио № 1 соч. 8, Трио № 2 соч. 67: [партитура с приложением партий скрипки и виолончели] / Д. Д. Шостакович; общ. ред. и поясн. ст. М. Якубова. — М.: DСH, 2006. — 208 с.

34-Н Шостакович, Д. Д. Тринадцатая симфония ор. 113 для солиста, хора басов и симфонического оркестра: партитура / Д. Д. Шостакович / сл. Е. Евтушенко. — М.: Сов. композитор, 1971. — 227 с.

35-Н Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies / collected, classified and edited by A. Z. Idelsohn. — Vol. VIII: The Synagogue Song of the East-European Jews. — Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1932. — 143 S.

36-Н Hirsh, N. Oseh shalom bimromav [Электронный ресурс] / N. Hirsh // Наше музыкальное наследие. — Режим доступа: <https://www.noty-bratstvo.org/sites/default/files/Oseh%20shalom.pdf>. — Дата доступа: 12.02.2022.

37-Н Yellen, J. My Yiddishe Momme [Электронный ресурс] / J. Yellen; L. Pollack // Amazon S3. — Режим доступа: https://s3.amazonaws.com/halleonard-pagepreviews/HL_DDS_1368191h1DFgj6Vl5.png. — Дата доступа: 12.02.2022.

Список публикаций автора

Монографии:

1-А Двужильная, И. Ф. Американский музыкальный минимализм / И. Ф. Двужильная. — Минск: Н. А. Вараксин, 2010. — 284 с.

2-А Двужильная, И. Ф. Тема Холокоста в академической музыке / И. Ф. Двужильная. – Гродно: ГрГУ, 2016. – 227 с.

Статьи в научных рецензируемых журналах, признаваемых ВАК, и зарубежной печати:

3-А Двужильная, И. Ф. Генрих Вагнер и канторское искусство (страницы творческой биографии композитора) / И. Ф. Двужильная // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2009. – № 14. – С. 55-59.

4-А Двужильная, И. Ф. Мечислав Вайнберг и Белорусская консерватория / И. Ф. Двужильная // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2010. – № 16. – С. 62-67.

5-А Двужильная, И. Ф. Л. Абелиович в воспоминаниях современников (в преддверии 100-летия со дня рождения) / И. Ф. Двужильная // Музыкальная культура на скрыжаванні эпох: зб. навук. пр. / склад. Т. С. Якіменка; Беларус. дзярж. акадэмія музыкі. – Мінск, 2011. – Вып. 26. – Серыя 1, Беларус. муз. культура. – С. 239-250.

6-А Двужильная, И. Ф. «И голос будет мой услышан»: трагические страницы жизни Мечислава Вайнберга / И. Ф. Двужильная // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2012. – № 21. – С. 36-44.

7-А Двужильная, И. Ф. Историческая память в современном музыкальном искусстве: отражение темы Холокоста в музыке композиторов СССР и постсоветского пространства [Электронный ресурс] / И. Ф. Двужильная // Музыкальная культура Беларусі і свету ў навуковым асэнсаванні: зб. навук. пр. / склад. В. У. Дадзіёмава; Беларус. дзярж. акадэмія музыкі. – Мінск, 2014. – Вып. 31. – Серыя 1, Беларус. муз. культура. – С. 112-126. – Режим доступа: <https://studylib.ru/doc/2126286/untitled---e-lektronnaya-biblioteka---e-lektronnaya-bibliotek...?> – Дата доступа: 12.20.2021.

8-А Двужильная, И. Ф. Композитор Михаил Крошнер – узник Минского гетто / И. Ф. Двужильная // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – 2014. – № 4 (25). – С. 107-120.

9-А Двужильная, И. Ф. «Вечно живые»: о сохранении культурной памяти о Холокосте в советской музыке в период 1943–1961 гг. / И. Ф. Двужильная // Музыкальная культура Беларусі і свету: традыцыі вуснай і пісьмовай творчасці: зб. навук. пр. / склад.: І. Д. Назіна, В. У. Дадзіёмава; Беларус. дзярж. акадэмія музыкі. – Мінск, 2015. – Вып. 35. – Серыя 1, Беларус. муз. культура. – С. 153-174.

10-А Двужильная, И. Ф. Мемориализация трагедии Холокоста в советской музыке 1960-х гг. / И. Ф. Двужильная // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2015. – № 26. – С. 9-17.

11-А Двужильная, И. Ф. Память о Бабыем Яре в звуках музыки / И. Ф. Двужильная // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – 2015. – № 1 (26). – С. 106-120.

12-А Двужильная, И. Ф. Григорий Фрид. Моноопера «Дневник Анны Франк»: театр одной актрисы / И. Ф. Двужильная // Музыкальный театр: история и современность: сб. науч. тр. / сост. Н. О. Арутюнова; Беларус. гос. академия музыки. – Мінск, 2015. – Вып. 34. – С. 68-83.

13-А Двужильная, И. Ф. О роли еврейской музыки в жизни и творчестве Генриха Вагнера / И. Ф. Двужильная // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Цэнтр даследаванняў беларус. культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2015. – Вып. 19. – С. 104-110.

14-А Двужильная, И. Ф. Хоровая опера Михаила Броннера «Долгое возвращение»: идея, реализация, перспективы / И. Ф. Двужильная // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – 2016. – № 4 (33). – С. 56-67.

15-А Двужильная, И. Ф. Опыт мемориализации Холокоста в музыке (на примере поэмы «Большая Земля» И. Левина на стихи И. Хентовой для симфонического оркестра, смешанного и детского хоров) / И. Ф. Двужильная // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2017. – № 30. – С. 149-157.

16-А Двужильная, И. Ф. Образ Анны Франк в музыкальном искусстве / И. Ф. Двужильная // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Цэнтр даследаванняў беларус. культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2017. – Вып. 22. – С. 175-181.

17-А Двужильная, И. Ф. Мечислав Вайнберг и Беларусь: к 100-летию со дня рождения композитора / И. Ф. Двужильная // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2018. – № 33. – С. 78-87.

18-А Двужильная, И. Ф. Эди Тырманд и Мечислав Вайнберг: перекрестки судеб / И. Ф. Двужильная // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2020. – № 36. – С. 13-20.

19-А Двужильная, И. Ф. Тема Холокоста в искусствоведении: исследовательская мысль / И. Ф. Двужильная // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2021. – № 37. – С. 29-36.

20-А Двужильная, И. Ф. «Капитан планет» Ольги Подгайской: об авторской концепции / И. Ф. Двужильная // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Цэнтр даследаванняў беларус. культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2021. – Вып. 29. – С. 167-173.

21-А Двужильная, И. Ф. Концерт для оркестра «Желтые звезды» Исаака Шварца: в зеркале музыкальной культуры ашкеназов / И. Ф. Двужильная // Opera musicologica. – 2021. – № 3. – С. 19-36. – DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.002>.

22-А Двужильная, И. Ф. Сергей Беринский. Реквием «Памяти Януша Корчака» / И. Ф. Двужильная // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2021. – № 38. – С. 87-96.

23-А Двужильная, И. Ф. «Желтые звезды»: память о Холокосте в музыкальном проекте Санкт-Петербургской филармонии / И. Ф. Двужильная // ИКОНИ. – 2022. – № 1. – С. 110-119. – DOI: <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.110-119>.

24-А Двужильная, И. Экзистенциал надежды в симфонических картинах «Аттика» Михаила Глуза / И. Двужильная // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2022. – № 2. – С. 13-23.

Статьи в научных сборниках, журналах, монографиях:

25-А Двужильная, И. «Разные поезда» Стива Райха как музыкальный документ памяти жертв Холокоста / И. Двужильная // Материалы XIII Международной ежегодной междисциплинарной конференции по иудаике. – Акад. серия. – М., 2006. – Вып. 20. – С. 521-530.

26-А Двужильная, И. Ф. Некоторые аспекты сотрудничества М. Вайнберга и Д. Шостаковича / И. Ф. Двужильная // Материалы XV Международной ежегодной конференции по иудаике: в 2 ч. / Центр науч. работников и преподавателей

иудаики в вузах «Сэфер», Институт славяноведения РАН. – Акад. серия. – М., 2008. – Ч. 2. – Вып. 30. – С. 503-512.

27-А Двужильная, И. Огненный фрейлехс в камерно-инструментальной музыке С. Прокофьева, Д. Шостаковича, М. Вайнберга / И. Ф. Двужильная // Вопросы еврейской истории: материалы XVI Междунар. междисциплин. конф. по иудаике: в 2 ч. / Центр науч. работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер». – Акад. серия. – М., 2009. – Ч. 2. – Вып. 26. – С. 350-362.

28-А Двужильная, И. Ф. Мир Григория Фрида (к 95-летию со дня рождения композитора) / И. Ф. Двужильная // Материалы XVII Международной ежегодной конференции по иудаике / Центр науч. работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер». – Акад. серия. – М., 2010. – Т. 1. – Вып. 30. – С. 504-513.

29-А Двужильная, И. 13-я симфония («Бабий Яр») Шостаковича как художественный памятник трагедии Холокоста / И. Ф. Двужильная // Проблеми історії Голокосту. – [Дніпропетровськ]. – 2010. – Вип. 5. – С. 111-133.

30-А Dvuzil'naja, I. Der freylekhs – fröhlich und tragisch Judische Motive bei Prokofev, Sostakovic und Weinberg / I. Dvuzil'naja // Osteuropa. – [Berlin]. – 2010. – No. 7 (Die Macht der Musik. Mieczyslaw Weinberg: Eine Chronik in Tönen). – S. 111-120.

31-А Двужильная, И. Ф. Музыка периода Холокоста и о Холокосте в исследованиях на постсоветском пространстве (страны СНГ и Балтики): историография вопроса / И. Ф. Двужильная // Холокост: новые исследования и материалы: материалы XVIII Междунар. ежегод. конф. по иудаике / Центр науч. работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер». – Акад. серия. – М., 2011. – Т. 4. – Вып. 37. – С. 153-162.

32-А Двужильная, И. Ф. Отражение темы Холокоста в музыкальном искусстве Беларуси / И. Ф. / Центр науч. работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер». – Акад. серия. – М., 2011. – Т. 1. – Вып. 34. – С. 514-524.

33-А Двужильная, И. Ф. Незвучащие партитуры: Тема Холокоста в творчестве Мечислава Вайнберга / И. Ф. Двужильная // Материалы XVIII Международной ежегодной конференции по иудаике Двужильная // Холокост на территории СССР: материалы XIX Междунар. ежегод. конф. по иудаике / Центр науч. работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер». – Акад. серия. – М., 2012. – Т. 1. – Вып. 40. – С. 105-121.

34-А Dvuzhilnaya, I. The Holocaust in Music. Composers from the Former Soviet Union / I. Dvuzhilnaya // Scores of Commemoration. The Holocaust in Music / Her. B. Rasku und V. Pawlowsky; Wien Herausgegeben vom Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust – Studien (VWI). – Wiener, 2015. – S. 101-112.

35-А Двужильная, И. Ф. Мечислав Вайнберг в Минске [Электронный ресурс] / И. Ф. Двужильная // Музыкальная культура современной России / науч. ред. и сост.: Л. П. Казанцева, Г. П. Овсянкина. – Курск: Планета, 2020. – С. 68-76. – Режим доступа: <https://pedagogika-cultura.ru/images/Stories/additional/2020/monografiya-2020.pdf>. – Дата доступа: 12.12.2021.

Статьи в энциклопедиях:

36-А Двужильная, И. Ф. Музыка и тема Холокоста / И. Ф. Двужильная // Холокост на территории СССР: энцикл. / гл. ред. И. А. Альтман. – М.: РОССПЭН, 2009. – С. 628-631.

Материалы конференций:

37-А Двужильная, И. Ф. Мечислав Вайнберг: голос XX века / И. Ф. Двужильная // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти У. Д. Розенфельда, Гродно, 8–9 апр. 2008 г.: в 2 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы; редкол.: А. П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно, 2008. – Ч. 1. – С. 205-208.

38-А Dvuzhyl'naya, I. Work of Lev Abeliovich (1912, Vilno – 1985, Minsk) in the history of musical culture of Belarus: reflecting on national self-identification / I. Dvuzhyl'naya // Principles of music composing national Romanticism and Contemporary Music: 11-th International Music Theory Conference: Vilnius, October 19–21, 2011. – Vilnius, 2011. – P. 197-183.

39-А Двужильная, И. Ф. «Элегическая импровизация» Эди Тырманд: к вопросу содержательного аспекта / И. Ф. Двужильная // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти У. Д. Розенфельда, Гродно, 5–6 апреля 2012 г.: в 2 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы; редкол.: Т. Г. Барановская (отв. ред.). – Гродно, 2012. – Ч. 1. – С. 264-269.

40-А Двужильная, И. Ф. «Хрустальная ночь» – первый шаг на пути исчезновения органной синагогальной музыки / И. Ф. Двужильная // В отблеске «Хрустальной ночи»: еврейская община Кёнигсберга, преследование и спасение евреев Европы: материалы VIII междунар. конф. «Уроки Холокоста и современная Россия» / под ред. И. Альтмана, Ю. Царуски и К. Фефермана. – М., 2014. – С. 114-123.

41-А Двужильная, И. Ф. Песня как средство формирования исторической памяти в молодежной аудитории / И. Ф. Двужильная // Реальность этноса. Образование, наука, культура в устойчивом развитии Российской Федерации: сб. ст. по материалам XVI науч.-практ. конф. в рамках Конгресса коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации / под науч. ред. И. Набока. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. – С. 349-355.

42-А Двужильная, И. Ф. Аспекты мемориализации трагедии Холокоста в музыке / И. Ф. Двужильная // Холокост: 70 лет спустя: материалы Междунар. форума и IX междунар. конф. «Уроки Холокоста и современная Россия» [22–25 июня 2015 г.] / Науч.-просвет. центр «Холокост» (Москва, Россия), Российский гос. гуманит. ун-т, Ин-т современной истории (Мюнхен, Германия); сост.: И. А. Альтман и др.; под ред. И. Альтмана, И. Котлера и Ю. Царуски. – М.: МИК; Центр «Холокост», 2015. – С. 192-202.

43-А Двужильная, И. Ф. Судьбы советских музыкантов-евреев в тени антисемитизма / И. Ф. Двужильная // «Защитим будущее»: сб. материалов I Московской междунар. конф. по противодействию антисемитизму / отв. ред.: И. А. Альтман. – Ростов н/Д.: Феникс, 2018. – С. 303-311.

44-А Двужильная, И. Ф. Вклад в мировую культуру музыкантов, спасенных от Холокоста (Э. Тырманд, М. Вайнберга, Луиса Данто, Э. Рознера, И. Мусина) / И. Ф. Двужильная, З. Искандерова // Евреи в мировой истории, культуре и политике: материалы Междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 26 апреля 2020 г. / отв. ред. В. Г. Вовина, М. О. Мельцин; Петербургский ин-т иудаики. – Вып. 16 [Труды по иудаике. Серия «История и этнография»]. – СПб., 2020. – С. 94-107.

Научно-популярные статьи:

45-А Двужильная, И. Интервью, которого не было [Электронный ресурс] / И. Двужильная, С. Ковшик // Мишпоха. – 2012. – № 28. – Режим доступа: <http://mishpoха.org/n29/29a24.php>. – Дата доступа: 23.03.2020.

46-А Двужильная, И. В гармонии двух муз / И. Двужильная // Григорий Фрид: Вариации длиной в жизнь: сб. ст. / ред.-сост. С. А. Пистрякова. – М.: Композитор, 2015. – С. 152-160.

47-А Двужильная, И. Василий Андреевич Золотарев и Мечислав Вайнберг: несколько строк из письма учителя / И. Двужильная // Мишпоха. – 2018. – № 38. – С. 111-118.

Учебно-методические издания:

48-А Двужильная, И. Беларуская музычная літаратура. Ч. 1: 1900–1959 / И. Двужильная, С. Коўшык. – Мінск: Ін-т культуры Беларусі, 2012. – 166 с.

ОБ АВТОРЕ

ИНЕССА ДВУЖИЛЬНАЯ, кандидат искусствоведения (PhD), доцент.

Лауреат I премии международного конкурса «Память о Холокосте – путь к толерантности», премии Гродненского областного исполнительного комитета им. А. И. Дубко. Награждена почетными грамотами Министерства культуры Республики Беларусь, Совета Министров Республики Беларусь, нагрудным знаком «За вклад в культуру Республики Беларусь».



Окончила Белорусскую государственную консерваторию по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство. В 2005 г. в Белорусской государственной академии музыки защитила кандидатскую диссертацию «Американский музыкальный минимализм в художественной культуре второй половины XX века».

Преподаватель Гродненского государственного музыкального колледжа (Республика Беларусь), доцент Гродненского государственного университета им. Янки Купалы (класс магистратуры), Белорусской государственной академии музыки (класс аспирантуры). Автор шести книг, научных статей, учебных пособий для учащихся ДШИ, УССО искусства и культуры, типовых учебных программ.

Принимала участие в многочисленных международных конференциях (Беларусь, Израиль, Россия, Австрия, Германия, Украина, Литва, Латвия, Польша, Великобритания) с докладами, посвященными современной музыке, еврейской музыкальной культуре, памяти о Холокосте в музыкальном искусстве.

Научное издание

Двужильная Инесса Федоровна

**ПАМЯТЬ О ХОЛОКОСТЕ В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ
БЕЛАРУСИ, УКРАИНЫ, РОССИИ**

Редактор С. М. Рыбарева
Компьютерная верстка и макет Ю. В. Шабан
Художественное оформление обложки и фотовставок Г. О. Хакимов
Нотографика А. В. Цёсь

Подписано в печать 29.06.2022. Формат 70×100 1/16. Бумага офсетная.
Уч.-изд. л. 17,12. Тираж 100 экз. Заказ .

УО «Белорусская государственная академия музыки».
Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя № 1/243 от 25.03.2014.
Ул. Интернациональная, 30, 220030, г. Минск.

РУП «Информационно-вычислительный центр
Министерства финансов Республики Беларусь».
Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя № 2/41 от 29.01.2014.
Ул. Кальварийская, 17, 220004, г. Минск.

И. Ф. Двужильная



ПАМЯТЬ О ХОЛОКОСТЕ
В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ
БЕЛАРУСИ, УКРАИНЫ, РОССИИ