

## Composers in the Gulag under Stalin

## Композиторы в Гулаге в годы правления Сталина



### Programm und Abstracts | Программа и тезисы

16.–19.  
Juni 2010 |  
16–19  
июня 2010 г.

Internationales  
wissenschaftliches Symposium

Международный  
научный симпозиум

Wir danken den Unterstützern, ohne die das Symposium  
nicht möglich wäre:



**Niedersächsisches Ministerium  
für Wissenschaft und Kultur**

**DFG**

**Rehker**  
Getränkefachgroßhandel





Composers in the Gulag  
Internationales Wissenschaftliches Symposium

Musikwissenschaftliches Seminar  
Georg-August-Universität Göttingen  
Kurze Geismarstr. 1  
37073 Göttingen

composers.in.the.gulag@uni-goettingen.de

© der Texte: die Autorinnen und Autoren  
Redaktion, Lektorat und Übersetzungen:  
Inna Klause, M.A.; Dr. des. Iwan Iwanov  
Gestaltung: Eva Kogan  
Konzeption und Programm:  
Inna Klause, M.A.; Prof. Dr. Andreas Waczkat

Gedruckt in der Hausdruckerei der Universität Göttingen

## Programm

16. Juni 2010, Historische Sternwarte,  
Grüner Saal

17:00–19:00 Eröffnung des Symposiums

Grußworte

Matvei Pavlov-Azancheev: Sonate Nr. 2 für Gitarre  
(1. Satz), Interpret: Oleg Timofeyev

Kurt Hopstein: »Mein Geliebter mit der Nummer  
632« für Gesang, Klarinette, Violine und Bajan (Ur-  
aufführung), Interpreten: Inna Vysotska, Sebastian  
Wendt, Stephanie Leder, Inna Klause

17. Juni 2010, Tagungszentrum an der  
Historischen Sternwarte

Chair: Andreas Waczkat

Einführungsvortrag

9:30–10:30 Galina Ivanova, Moskau

»Hier ist kein Platz für Kunst, schöne Literatur,  
Philosophie...«

10:30–11:00 Kaffeepause

Vor und nach der Haft – Rahmenbedin-  
gungen für Komponisten. Musikleben in  
der Sowjetunion der 1920er- bis Anfang  
1950er-Jahre

11:00–11:30 Marina Lobanova, Hamburg

Die Formierung der Repressalien-Mechanismen in  
der sowjetischen musikalischen Kultur der 1920er-  
und 1930er-Jahre

11:30–12:00 Urve Lippus, Tallinn

The Sovietization of the Tallinn Conservatoire and

the campaign against »formalism and bourgeois  
nationalism« in the Estonian musical life in 1948–  
1950

12:00–12:30 Stefan Weiss, Hannover

Was der Westen wusste. Informationen über  
die Verfolgung von Musikern der Stalin-Zeit im  
deutsch- und englischsprachigen Musikschrittm  
bis 1965

12:30–13:00 Diskussionsrunde

13:00–14:30 Mittagspause

Während der Haft – Persönlichkeiten  
des kulturellen Lebens im Gulag

Chair: Inna Barsova

14:30–15:00 Felicitas Fischer von Weikersthal,  
Heidelberg

Die Kulturerziehungsarbeit im Gulag der 20er und  
30er Jahre

15:00–15:30 Victoria Mironova, Moskau

Die Besonderheiten der Kulturerziehungsarbeit in  
den Lagern der GULAG in den 1930er- bis 1950er-  
Jahren

15:30–16:00 Igor Golomshtok, London

Die Maler im Gulag

16:00–16:30 Kaffeepause

Chair: Vsevolod Zaderatskiy

16:30–17:00 Vitaly Shentalinskiy, Moskau

Russlands kulturelle Tragödie. Das verhaftete Wort

17:00–17:30 Friedrich Geiger, Hamburg

Musik in den Erinnerungen politischer Gulag-Häftlinge

17:30–18:00 Semen Vilenskiy, Moskau

Noch Fragen?

18:00–18:30 Diskussionsrunde

20:00 Konzert, Aula

Werke von Mečyslav Vajnborg, Aleksandr Veprik, Aleksandr Mosolov, Vsevolod Zaderackij, Interpreten: Julia Rebekka Adler, Viola; Jascha Nemtsov, Klavier; ein Kammerensemble

## 18. Juni 2010, Tagungszentrum

### Einzelchicksale inhaftierter Komponisten und Musiker

Chair: Dorothea Redepenning

9:30–10:00 Inna Klause, Göttingen

Komponistinnen und Komponisten im Gulag. Der Versuch einer Übersicht

10:00–10:30 Igor Vorobyev, Sankt Petersburg

Merkmale der Utopie und Dystopie im Schaffen Aleksandr Mosolovs in den 1920ern und Anfang der 1930er-Jahre

10:30–11:00 Kaffeepause

10:00–11:45 Vsevolod Zaderatskiy, Moskau

Der „Kontrapunkt des Gulags“. 24 Präludien und Fugen V. P. Zaderackijs (1937–1939): Der erste Versuch, einen barocken Zyklus im 20. Jahrhundert neu zu komponieren

11:45–12:15 Wolfgang Mende, Dresden

Dmitrij Gačevs Lagerhaft (1938–1945)

12:15–16:30 Mittagspause und Besichtigungsprogramm

Chair: Friedrich Geiger

16:30–17:00 Marina Lobanova, Hamburg

Zwei Tenöre, zwei Schicksale: Nikolaj Pečkovskij und Vadim Kozin

17:00–17:30 Oleg Timofeyev, Iowa City

Guitar in the Gulag: Music of Matvei Pavlov-Azancheev, 1888–1963

17:30–18:00 Diskussionsrunde

20:00 Konzert, Foyer des Accouchierhauses

Werke von Ėddi Rozner, Aleksandr Varlamov und Vadim Kozin

Interpretieren: „The Swinging Partysans“

## 19. Juni 2010, Tagungszentrum

Chair: Urve Lippus

9:30–10:00 Jascha Nemtsov, Berlin

Aleksandr Veprik (1899–1958) – Komponist, Pädagoge, Gulag-Häftling

10:00–10:30 Inna Barsova, Moskau

Achtundsiebzig Tage und Nächte in Haft: der Komponist Mečislav Vajnborg

маги (телеграфные бланки, блокнотные листы «в клеточку»). Внутренние причины непреклонного стремления к сочинительству в лагерной обстановке. Цикл прелюдий и фуг — естественный и целесообразный выбор в конкретных тюремных условиях жизни. Влияние заветов Сергея Танеева.

3. Концертная, неоромантическая трактовка жанра прелюдии и фуги. Перенесение романтических принципов в новую музыкально-грамматическую ситуацию. Новая трактовка тональности, новые принципы гармонических норм полифонии. Неоромантизм цикла В.П. Заде-рацкого — предметное отличие его от всех последующих циклов такого рода, в которых всегда в большей мере ощущимо стремление к барочным нормам линейной полифонии.

4. Эпический характер музыки и трактовка лирики как «детализации эпического».

5. Характеристика структурных особенностей фуг: особенности тематических структур, строение экспозиций, концертно-романтическая трактовка раз-

вития — обращение к свободным удвоениям, пластовой полифонии, динамическим нагнетаниям и мощным кульминациям. Периодические уходы от линейности и возвращения к ней — основание техники формы. Техника тематических эволюций, контрапунктов и стретт.

6. Современная судьба первого в истории новой европейской музыки полифонического цикла во всех тональностях 1937–39 гг. Издания, исполнения, записи.

N.V. В качестве музыкальной иллюстрации к докладу предполагается прослушивание одного-двух циклов Прелюдий и фуг.

## Программа

16 июня 2010 г., Старая обсерватория, Зелёный зал

10:30–11:00 Dmitri Dragilew

Der Taiga Blues: Èddi Rozner und Aleksandr Varlamov als „Koryphäen des musikalischen Kosmopolitismus“ in der Sowjetunion

11:00–11:30 Kaffeepause

Chair: Stefan Weiss

11:30–12:00 Dorothea Redepenning, Heidelberg

Valerij Arzumanov und seine Mikro-Oper »Im Gedenken an V.T. Šalamov«

12:00–12:30 Andreas Waczkat, Göttingen

Warum der Name Aleksandr Solženicyn nicht in der MGG steht: Politisch engagierte Komposition in Deutschland und der Gulag

12:30–13:00 Diskussionsrunde

20. Juni 2010, Hochschule für Musik und Theater Hannover

11:30 Konzert, Plathnerstraße

Werke von Èddi Rozner, Aleksandr Varlamov und Vadim Kozin

Interpreten: „The Swinging Partysans“

17:00- 19:00 Церемония открытия

Приветственные слова

Матвей Павлов-Азанчеев: Соната № 2 (1 часть) для гитары, исполнитель: Олег Тимофеев

Курт Хопштайн: «Мой любимый – 632» для голоса, кларнета, скрипки и баяна (первое исполнение), исполняют: Инна Высоцкая, Себастиан Вендт, Штефани Ледер, Инна Клаузе

17 июня 2010 г., Конференц-центр

Ведущий заседания: Андреас Вацкат

Вступительный доклад

9:30–10:30 Галина Иванова, Москва

«Здесь не место искусству, изящной литературе, философии...»

10:30–11:00 Кофе-брейк

До и после заключения — условия работы композиторов в СССР в 1920-е–1950-е гг.

11:00–11:30 Марина Лобанова, Гамбург

Формирование репрессивных механизмов в советской музыкальной культуре 1920-х–1930-х гг.

11:30–12:00 Урве Липпус, Таллин

Советизация Таллинской Консерватории и кампания против «формализма и буржуазного национализма» в эстонской музыкальной жизни 1948–1950 гг.

12:00–12:30 Штефан Вайс, Ганновер

О чем знал Запад. Информация о преследовании музыкантов при Сталине в музыковедческой литературе на немецком и английском языках вплоть до 1965 г.

12:30–13:00 Дискуссия

13:00–14:30 Обед

**Во время заключения – деятели культуры в Гулаге**

Ведущий заседания: Инна Барсова

14:30–15:00 Фелицитас Фишер фон Вайкерсталь, Гейдельберг

Культурно-воспитательная работа в Гулаге в 1920-е–1930-е гг.

15:00–15:30 Виктория Миронова, Москва

Особенности культурно-воспитательной работы в лагерях ГУЛАГа в 1930-е–1950-е гг.

15:30–16:00 Игорь Голомшток, Лондон

Художники в лагерях

16:00–16:30 Кофе-брейк

Ведущий заседания: Всеволод Задерацкий

16:30–17:00 Виталий Шенталинский, Москва

Трагедия культуры в России. Арестованное Слово

17:00–17:30 Фридрих Гайгер, Гамбург

Музыка в воспоминаниях политических заключенных Гулага

17:30–18:00 Семен Виленский, Москва

Вопросы есть?

18:00–18:30 Дискуссия

20:00 Концерт, Актовый зал университета

Произведения Мечислава Вайнберга, Александра Веприка, Александра Мосолова и Всеволода Задерацкого, исполняют: Юлия Ребекка Адлер, альт; Яша Немцов, фортепиано; камерный ансамбль

**18 июня 2010 г., Конференц-центр****Судьбы отдельных композиторов и музыкантов**

Ведущий заседания: Доротея Редепеннинг

9:30–10:00 Инна Клаузе, Гёттинген

Композиторы в Гулаге. Попытка обзора

10:00–10:30 Игорь Воробьев, Санкт-Петербург

Черты утопии и антиутопии в творчестве А.В. Мосолова 1920-х – начала 1930-х годов

10:30- 11:00 Кофе-брейк

11:00–11:45 Всеволод Задерацкий, Москва

«Контрапункт Гулага». 24 Прелюдии и фуги В. П. Задерацкого (1937–39 гг.): первый опыт воссоздания барочного цикла в XX веке

turen, der Aufbau der Expositionen, die konzertant-romantische Behandlung im weiteren Verlauf – Verwendung von freien Verdopplungen, ‚Schichten‘-Polyphonie, dynamischen Steigerungen und wuchtigen Kulminationen. Regelmäßig erfolgreiches Verlassen der Linearität und die Rückkehr zu ihr als Grundlage für die Form. Die Technik der Themenevolution, der Kontrapunkte und strette.

6. Das Schicksal des in der Geschichte der neuen europäischen Musik ersten polyphonen Zyklus in allen Tonarten, komponiert von 1937 bis 1939. Editionen, Aufführungen, Aufnahmen.

NB. Als musikalische Illustration zum Vortrag werden voraussichtlich ein bis zwei Satzpaare der Präludien und Fugen in einer Aufnahme vorgespielt.

**Всеволод Задерацкий, Москва**

«Контрапункт Гулага». 24 Прелюдии и фуги В.П. Задерацкого (1937–1939 гг.): первый опыт воссоздания барочного цикла в XX веке

1. Композитор Всеволод Петрович Задерацкий (1891–1953). Краткое изложение обстоятельств жизни: семья, параллельное обучение в Московском университете и Московской консерватории, консерваторские учителя, приглашение на роль музыкального воспитателя наследника царского престола цесаревича Алексея. Участие (с 1916 г.) в Первой мировой войне. Участие (1918–1920 гг.) в Добровольческой белой армии А. Деникина. Пленение в 1920 г. и счастливое сохранение жизни. Пребывание в Рязани (аресты в 1921/22 и 1926 годах). Жизнь в Москве и Ярославле. Арест в 1937 г.

2. Обстоятельства жизни в авторском лагере системы ГУЛАГ в долине реки Колыма. Особый статус «рассказчика» и периодическое освобождение от общих работ. Обретение времени и бу-

## Vsevolod V. Zaderatskiy, Moskau

Der „Kontrapunkt des Gulags“. 24 Präludien und Fugen V. P. Zaderackijs (1937–1939): Der erste Versuch, einen barocken Zyklus im 20. Jahrhundert neu zu komponieren

1. Der Komponist Vsevolod P. Zaderackij (1891–1953). Knappe Darstellung seiner Lebensgeschichte: Familie, Parallelstudium an der Moskauer Universität und dem Moskauer Konservatorium, seine Dozenten am Konservatorium, Anstellung als Musikerzieher des Thronfolgers Kronprinz Aleksej. Teilnahme am Ersten Weltkrieg (seit 1916). Frontdienst in der weißen Freiwilligenarmee A. Denikins (von 1918 bis 1920). Gefangennahme im Jahr 1920 und glückliche Rettung aus Lebensgefahr. Aufenthalt in Rjazan' (Verhaftungen 1921/22 und 1926). Leben in Moskau und Jaroslavl. Festnahme 1937.

2. Lebensumstände im Haftlager der GULAG im Tal des Flusses Kolyma. Zaderackijs Sonderstatus als ‚Erzähler‘ und seine bisweilen erfolgreiche Befreiung von allgemeinen Arbeiten. Freizeit und Papierbeschaffung (Telegramm-Form-

blätter, karierte Notizblock-Seiten). Die inneren Ursachen des unaufhaltsamen Dranges zum Komponieren in Lagerhaft. Der Zyklus der Präludien und Fugen als eine natürliche und angemessene Form unter den spezifischen Lebensbedingungen im Gefängnis. Der Einfluss des künstlerischen Vermächtnisses von Sergej Taneev.

3. Eine konzertante, neoromantische Interpretation der Präludien und Fugen als Genre. Übertragung der Kompositionsprinzipien der Romantik auf eine neue musikalisch-grammatikalische Situation. Neuinterpretation der Tonalität; Regeln der Harmonik innerhalb der Polyphonie basieren auf neuen Prinzipien. Der neoromantische Charakter des Zyklus von Vsevolod P. Zaderackij als Alleinstellungsmerkmal – alle späteren Zyklen dieser Art unterscheiden sich von ihm durch ein stärker ausgeprägtes Bekenntnis zu den barocken Normen der linearen Polyphonie.

4. Der epische Charakter der Musik und die Interpretation der Lyrik als ‚Detaildarstellung des Epischen‘.

5. Charakteristik der strukturellen Eigenart der Fugen: Besonderheiten in den thematischen Struk-

11:45–12:15 Вольфганг Менде, Дрезден  
Лагерь Дмитрия Гачева (1938–1945)

12:15–16:30 Обед и экскурсия

Ведущий заседания: Фридрих Гайгер

16:30–17:00 Марина Лобанова, Гамбург  
Два тенора – две судьбы: Николай Печковский и Вадим Козин

17:00–17:30 Олег Тимофеев, Айова-сити  
Гитара в Гулаге: музыка Матвея Павлова-Азанчеева (1888–1963)

17:30–18:00 Дискуссия

20:00 Концерт, Музыкаведческий институт  
Произведения Эдди Рознера, Александра Варламова и Вадима Козина, исполняют: „The Swinging Partysans“

### 19 июня 2010 г., Конференц-центр

Ведущий заседания: Урве Липпус

9:30–10:00 Яша Немцов, Берлин  
Александр Веприк (1899–1958) – композитор, педагог, заключенный Гулага

10:00–10:30 Инна Барсова, Москва  
Семьдесят восемь дней и ночей в застенке: композитор Мечислав Вайнберг

10:30–11:00 Дмитрий Драгилёв, Берлин  
Таежный блюз: Эдди Рознер и Александр Варламов как «корифеи музыкального космополитизма» в СССР

11:00–11:30 Кофе-брейк

Ведущий заседания: Штефан Вайс

11:30–12:00 Доротея Редепеннинг, Гейдельберг  
Валерий Арзуманов и его микро-опера «Памяти В. Т. Шаламова»

12:00–12:30 Андреас Вацкат, Гёттинген  
Почему имя Александра Солженицына отсутствует в MGG: политически ангажированные композиторы в Германии и Гулаге

### 20 июня 2010 г., Высшая школа музыки и театра, Ганновер

11:30 Концерт, Plathnerstraße  
Произведения Эдди Рознера, Александра Варламова и Вадима Козина, исполняют: „The Swinging Partysans“

## Inna Barsova, Moskau

### Achtundsiebzig Tage und Nächte in Haft: der Komponist Mečislav Vajnberg

Die letzten Jahre der Stalinzeit standen in der UdSSR im Zeichen des Kampfes gegen den Kosmopolitismus. Die Vernichtung der jüdischen Kultur in der Sowjetunion nahm in der zweiten Hälfte der 1940er- und zu Beginn der 1950er-Jahre einen katastrophalen Charakter an, der die Grenzen einzelner Kunstbereiche bei weitem überschritt. Vereinzelt Pogromkampagnen auf dem Gebiet der Literatur, der Schauspielkunst, der Malerei, der Skulptur, der Architektur und der Musik (1945–1950) gipfelten im „Ärzte-Prozess“ (1953).

Das Schicksal von Mečislav Samuilovič Vajnberg (1919–1996) befand sich im Epizentrum der blutigen Ereignisse, die von Stalin angezettelt und bis 1953 immer grausamer wurden. Polnischer Jude, der beim Ausbruch des Krieges Warschau verließ und ins Exil in die UdSSR ging, machte Vajnberg dank seinem Talent Dmitrij Šostakovič auf sich aufmerksam. Indem er ferner Tat'jana Vovsi – die Tochter des genialen jüdischen

Schauspielers Solomon Michoëls und die Nichte von dessen Vetter Miron Semenovič Vovsi, dem Hauptinternisten der Roten Armee – heiratete, fand sich Vajnberg an der Schnittstelle zweier „via dolorosa“ der Stalinzeit ein. 1948 hat Stalin den Mord Michoëls – des Vorsitzenden des Jüdischen Antifaschistischen Komitees – eingefädelt. 1952 wurde Miron Vovsi zusammen mit anderen „Ärztenschädlingen“ verhaftet und erwartete ein unvermeidliches Todesurteil.

In den fünf Jahren zwischen diesen Ereignissen (1948–1953) war die Familie Michoëls' einer ständigen Überwachung von Seiten des KGB ausgesetzt. Schließlich wurde Mečislav Vajnberg in der Nacht vom 6. auf den 7. Februar 1953 nach einem Konzert, in dem seine neue Komposition „Moldauische Rhapsodie“ aufgeführt worden war, in seiner eigenen Wohnung verhaftet und in das Butyrskaja-Gefängnis eingeliefert, in die „Butyrka“, wie es im Volksmund hieß. Vajnberg wurde des „jüdischen Nationalismus“ bezichtigt.

Deportiert wurde Vajnberg nicht. Seinen Gulag machte er geographisch in Moskau durch: 78 Tage

## Штефан Вайс, Ганновер

### О чем знал Запад. Информация о преследовании музыкантов при Сталине в музыковедческой литературе на немецком и английском языках вплоть до 1965 г.

В то время как показательные процессы, организованные Сталиным против своих политических противников в 1936–1938 гг., привлекали к себе достаточно пристальное внимание средств массовой информации в западных странах, сведения о советских репрессиях, которым подвергались музыканты и деятели других видов искусств, становились достоянием общественности чрезвычайно медленно. При этом в центре внимания на Западе оказывались, главным образом, знаменитости, а также композиторы, чья известность неуклонно росла на протяжении 1930-х гг., такие как Прокофьев, Шостакович и Хачатурян. Не оставшись незамеченными, их сочинения пробуждали интерес к биографическим подробностям. Общественный дискурс формировался при этом под воздействием негодований о нарушении прав

личности, а также в тесной связи с эстетическими спорами в собственной стране. Тезис о том, что ограничение личной творческой свободы может быть оправданно стремлением к достижению определенных художественных результатов, встречается в музыковедческой литературе западных союзников (в особенности, в годы войны), да и не только у них. В противоположность этому, отдельные сведения, попадавшие в поле зрения западной общественности вплоть до середины 1960-х гг., касались судеб репрессированных композиторов, чья музыка была почти полностью или совсем неизвестна на Западе. Выше упомянутым эстетическим вопросам отводилась при этом незначительная роль, а спорным предметом дискуссии была, пожалуй, сама надежность полученной информации, которая могла служить оружием от культуры в Холодной войне.

## Stefan Weiss, Hannover

### Was der Westen wusste. Informationen über die Verfolgung von Musikern der Stalin-Zeit im deutsch- und englischsprachigen Musikschrifttum bis 1965

Während die Schauprozesse, die Stalin in den Jahren 1936 bis 1938 gegen politische Gegner anzettelte, teilweise starke Beachtung in den Medien westlicher Länder erfuhren, gelangten Informationen über sowjetische Repressalien gegen Vertreter der Musik und anderer Künste nur langsam an die Öffentlichkeit. Im Fokus des Interesses standen dabei die im Westen bereits berühmten bzw. seit den 1930er-Jahren zur Berühmtheit gelangenden Komponisten wie Prokof'ev, Šostakovič oder Chačaturjan, da deren viel beachtetes Oeuvre auch biographischen Informationsbedarf hervorrief. Den Diskurs bestimmte in diesen Fällen sowohl Entrüstung über die Verletzung von Persönlichkeitsrechten als auch die Verbindung zu ästhetischen Debatten im eigenen Land: Das Motiv, dass die Beschneidung der persönlichen Schaffensfreiheit durch bestimmte künstlerische Resultate legitimiert sei, begegnet zumal in den Kriegsjahren im Musik-

schrifttum der Alliierten, aber auch darüber hinaus. Demgegenüber stehen bis zur Mitte der 1960er-Jahre die vereinzelt an die westliche Öffentlichkeit gelangenden Schicksale verfolgter Komponisten, deren Musik im Westen nahezu oder sogar gänzlich unbekannt war: Hier spielten ästhetische Fragen der erwähnten Art kaum eine Rolle, wohl aber war die Verlässlichkeit der Informationen selbst – die sich im ‚kulturellen‘ Kalten Krieg als Waffe gebrauchen ließen – ein umstrittener Diskussionsgegenstand.

und Nächte verbrachte der Komponist in der Gefängniszelle. Er wurde gefoltert, um die nötigen Aussagen zu erzwingen. Aller Wahrscheinlichkeit nach hatte er mit dem Tod durch Erschießen, bestenfalls mit Zwangsarbeit zu rechnen. Nur der Tod Stalins am 5. März 1953 hat das Leben Vajnbergs und vieler unzähliger Gulag-Häftlinge gerettet.

Vajnberg konnte zwischen den Foltern in der Butyrka keine Musik komponieren. Jedoch meinte er selbst, dass seine Inhaftierung nicht nur zweieinhalb Monate, sondern fünf Jahre lang gedauert habe, als jeder seiner Schritte bespitzelt wurde: Ein Wachmann stand im Hof des Hauses, wo die Familie Michoëls lebte.

Mečislav Vajnberg war kein Künstler des betont tragischen Stils wie Šostakovič. Doch die Angst vor Gewalt blieb ein unterschwelliges Thema seines künstlerischen Schaffens, insbesondere während der fünf Jahre vor der Verhaftung und danach. Wenn man so will, war die Aufführung von Šostakovičs Zehnter Sinfonie auf zwei Klavieren (es spielten der Autor und Vajnberg) im Haus Evgenij Mravinskij's in Leningrad eine direkte künstlerische Antwort auf die geistige Situation

der Jahre 1948 bis 1953. In dieser zutiefst eindrucksvollen Aufführung erschütterte die Musik den Dirigenten so sehr, dass er das Einstudieren der Partitur sofort in Angriff nahm. Das Wiedersehen mit Mravinskij erfolgte bald nach der Befreiung Vajnbergs Ende Oktober 1953. Die Aufführung wurde zum Glück auf Tonband aufgenommen (im Rahmen des Vortrags wird das Scherzo als Hörprobe abgespielt).

In den Kompositionen Vajnbergs vor und nach der Verhaftung erklingt das Thema der Gewalt und des Untergangs bisweilen offen wie in der Fünften und der Achten Sinfonie, bisweilen unterschwellig. Eine andere bedeutsame Linie seines künstlerischen Schaffens war die Sphäre der jüdischen Musik. Überliefert sind etwa die Vokalzyklen unter dem Titel „Jüdische Volkslieder“ für eine Stimme und Klavier (op. 12 von 1943 und op. 17 von 1944 im Manuskript). Später durchdringt das jüdische Melos auch seine sinfonische Musik, bleibt jedoch latent wie in der Vierten Sinfonie.

Der Vortrag wird mit Hörbeispielen aus den Kompositionen Vajnbergs illustriert.

## Инна Барсова, Москва

### Семьдесят восемь дней и ночей в застенке: композитор Мечислав Вайнберг

Последние годы сталинского режима прошли в СССР под знаком «борьбы с космополитизмом». Уничтожение еврейской культуры в Советском Союзе во второй половине 40-х – начале 50-х годов приняло катастрофический характер, выйдя далеко за пределы какой-либо одной сферы искусств. Несколько громных кампаний в области литературы, театра, живописи, скульптуры, архитектуры и музыки (1945–1950) завершилось «делом врачей» (1953).

Судьба Мечислава Самуиловича Вайнберга (1919–1996) оказалась в эпицентре кровавых событий, развязанных Сталиным и все более ожесточающихся к 1953 году. Польский еврей, в начале войны бежавший из Варшавы в СССР, он благодаря своему таланту обратил на себя внимание Дмитрия Шостаковича. Вступив в брак с Татьяной Вовси, дочерью гениального еврейского актера Соломона Михоэлса и племянницей его двою-

родного брата — главного терапевта Советской Армии Мирона Семеновича Вовси, Вайнберг очутился на скрещении двух Via Dolorosa сталинских времен. В 1948 Сталин организовал убийство Михоэлса — председателя Еврейского антифашистского комитета. В 1952 Мирон Вовси был арестован вместе с другими «врачами-вредителями» и ожидал неизбежного смертного приговора.

В течение пяти лет между этими событиями (1948–1953) семья Михоэлса находилась под непрерывным надзором КГБ. А в ночь с 6-е на 7-е февраля 1953 г. после концерта, где исполнялось его новое произведение — «Молдавская рапсодия», Мечислав Вайнберг был арестован в собственной квартире и отправлен в Бутырскую тюрьму — Бутырку, как ее называли в народе. Вайнберг обвинялся в «еврейском национализме».

Вайнберг не был отправлен в ссылку. Географически свой Гулаг он пережил в Москве и продолжался он 78 дней и ночей, которые композитор провел в тюремной камере. Его пытали, добиваясь нужных показаний. По

в любых его формах на все времена. Социалистический мир представлялся реальной альтернативой, надежность которой, однако, была внезапно поставлена под сомнение публикацией «Архипелага ГУЛАГ» Солженицына, а также его выдворением из страны. За исключением Генриха Бёлля никто из левых деятелей искусств и писателей тогдашней Федеративной Республики не отреагировал публично на произведение Солженицына. Веские признаки указывают на то, что идеологизация левого спектра политического эстеблишмента блокировала в те годы критическое обсуждение советской системы лагерей принудительного труда. Говорить же о творческой реакции при этом и вовсе не приходится: политически ангажированные композиторы Германии обратились к этой теме лишь с большим опозданием.

\* Речь идет о семнадцатитомном энциклопедическом словаре „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ [«Музыка в истории и современности»], первое издание которого было осуществлено в 1949–1986 гг., а второе в 1994–2008 гг.

sowjetischen Zwangsarbeitslager entgegensand. Von einer künstlerischen Reaktion ist erst recht nicht zu sprechen: Auch politisch engagierte Komponisten haben sich in Deutschland erst mit großer Verzögerung mit diesem Thema auseinandergesetzt.

## Андреас Вацкат, Гёттинген

Почему имя Александра Солженицына отсутствует в MGG\*: политически ангажированные композиторы в Германии и Гулаге

Лишение гражданства и выдворение из СССР Александра Солженицына в феврале 1974 г. были восприняты в Федеративной Республике Германия со смешанными чувствами. Из студенческого движения 1968-х гг. развились различные новые социальные движения, такие как движение за мир, экологическое движение и многие другие, на основе которых формировалась интеллектуальная культура, ориентированная, преимущественно, на левые политические взгляды. На стыке идеологии, осознания ответственности перед обществом и прекраснотушия в этих движениях формировалась читательская аудитория для та-

ких художников слова, как Пабло Неруда и Анна Зегерс. Некоторые писатели, как, например, Генрих Бёлль, сами становились активными выразителями идейных чаяний различных движений. Политическая ангажированность не знала пределов. Так, представление об абсолютной музыке, не только очищенной в эстетическом отношении от каких бы то ни было немзыкальных смыслов, но и лишенной связи с непосредственной социальной реальностью показалось бы сомнительным (если уж не совсем реакционным) таким композиторам, как Луиджи Ноно, Маурицио Кавелль, Ханс Вернер Хенце, Клаус Хубер и проч. Готовность мыслить идеологемами подталкивала, не в последнюю очередь, политически ангажированных западных композиторов к сближению с коммунистическим миром. Так, в 1969/70 гг. Ханс Вернер Хенце отправляется по приглашению преподавать музыку в Гавану.

Общей исходной точкой приверженцев левых политических взглядов было осмысление нацистского террора в Германии с целью предотвратить фашизм

всей вероятности, его ждал расстрел, в лучшем случае — каторга. Лишь смерть Сталина 5-го марта 1953 г. спасла жизнь Вайнбергу и бесчисленным узникам Гулага.

Сочинять музыку среди пыток в Бутырке Вайнберг не мог. Однако сам он считал, что его заточение длилось не два с половиной месяца тюрьмы, а пять лет, когда за каждым его шагом неотступно следили; во дворе дома, где жила семья Михоэлса, стоял охранник.

Мечислав Вайнберг не был художником откровенно трагического плана, как Шостакович. Но подспудной темой его творчества оставался страх насилия, особенно в последние 5 лет до ареста и после него. Если угодно, прямым творческим откликом на ситуацию 1948–1953 годов стало исполнение в Ленинграде в доме Евгения Мравинского Десятой симфонии Шостаковича на двух роялях (играли автор и Вайнберг). Музыка в этом в высшей степени выразительном исполнении потрясла дирижера. Он немедленно приступил к разучиванию партитуры. Встреча с Мравинским состоялась вско-

ре после освобождения Вайнберга — в конце октября 1953 г. Исполнение, к счастью, было записано на катушечный магнитофон (предполагается прослушать Скерцо).

В творчестве Вайнберга до ареста и после него тема насилия и гибели звучит то обнаженно (как в Пятой и Восьмой симфониях), то приглушенно. Другой значимой линией творчества Вайнберга являлась сфера еврейской музыки. Таковы вокальные циклы под названием «Еврейские народные песни» для голоса и фортепиано (ор. 12, 1943 и ор. 17, 1944 – рукопись). В дальнейшем еврейский мелос проникает в симфоническую музыку, оставаясь необъявленным (как в Четвертой симфонии).

Доклад будет иллюстрирован фрагментами из сочинений Вайнберга.

## Dmitri Dragilew, Berlin

### Der Taiga Blues: Ėddi Rozner und Aleksandr Varlamov als „Koryphäen des musikalischen Kosmopolitismus“ in der Sowjetunion

Obwohl die Geschichte der sowjetischen Jazzkultur ziemlich gut erforscht ist, bleibt eine ganze Reihe von Fragen nach wie vor offen. Viele Jahrzehnte lang diente der Jazz als eine übliche Zielscheibe der Kritik in der Sowjetunion, wurde als „bürgerliche Kunst“ diffamiert und sogar mit der „ideologischen Sabotage“ gleichgesetzt, was wiederum zu administrativen Verboten verschiedener Art führte. Dabei fällt auf, dass nur einige wenige Künstler Repressalien ausgesetzt waren. Zu den bekanntesten von ihnen zählen Aleksandr Varlamov und Ėddi Rozner.

Die Tatsache, dass der Komponist und Dirigent Aleksandr Vladimirovič Varlamov eine Haft im nördlichen Uralgebirge verbüßt hat, wo er als Leiter einer Agitbrigade des Lagers arbeiten musste, findet in der Fachliteratur und in Nachschlagewerken immer noch keine Beachtung. Varlamovs Name ist mit den ersten erfolgreichen

Aufführungen der Swing-Musik in der UdSSR überhaupt, dem ersten Auftritt eines sowjetischen Jazzorchesters im öffentlichen Fernsehen, der Gründung der ersten Big Band des Sowjetischen Rundfunks sowie der Tätigkeit des Staatlichen Jazzorchesters der Sowjetunion untrennbar verbunden. Erst nach Ablauf von acht Jahren Haft, zu der Varlamov verurteilt worden war, erlangte er den Verbannten-Status und durfte sich in Nordkasachstan niederlassen.

Einmalig ist das Schicksal des deutschen Trompeters, Geigers und Komponisten Ėddi Rozner, dessen einhundertster Geburtstag 2010 gefeiert wird. Rozner floh vor den Nazis in die Sowjetunion und spielte eine wichtige Rolle bei der Etablierung der Swing-Musik und der Entwicklung der Big-Band-Aufführungspraxis in der Sowjetunion und anderen europäischen Ländern. In Straflagern verbrachte Rozner – genauso wie Varlamov – acht Jahre. In der Regel wird Magadan als Haftort Rozners angegeben. Doch bevor er auf die Kolyma kam, musste der Musiker seine Haftstrafe in Chabarovsk und Komsomolsk am Amur abbüßen. In den Straflagern, die den Weg Rozners im Gulag markieren, leitete er Jazzkol-

## Andreas Waczkat, Göttingen

### Warum der Name Aleksandr Solženicyn nicht in der MGG steht: Politisch engagierte Komposition in Deutschland und der Gulag

Die Ausbürgerung Aleksandr Solženicyns im Februar 1974 wurde in der damaligen Bundesrepublik Deutschland mit gemischten Gefühlen aufgenommen. Aus der Studentenbewegung von 1968 waren verschiedene neue soziale Bewegungen erwachsen wie die Friedens-, die Ökologie-, die Eine-Welt-Bewegung und viele andere mehr, auf deren Basis eine überwiegend politisch links orientierte Intellektualität wuchs. In einer Mischung aus Ideologie, gesellschaftlichem Engagement und Verklärung wuchs in diesen Bewegungen das Publikum für Künstler wie etwa Pablo Neruda oder Anna Seghers; Literaten wie Heinrich Böll waren selbst zu aktiven Wortführern innerhalb verschiedener Bewegungen geworden. Politisches Engagement machte auch vor der ernsthaften Komposition keinen Halt: Der Gedanke einer „absoluten Musik“, die nicht nur in ästhetischem Sinn frei von außermusikalischen Bedeutungen, sondern auch ohne Verbindung zur gesellschaft-

lichen Gegenwart ist, wäre Komponisten wie Luigi Nono, Maurizio Kagel, Hans Werner Henze, Klaus Huber und anderen suspekt, wenn nicht reaktionär erschienen. Die Bereitschaft zu ideologischem Denken führte dabei nicht zuletzt auf dem Gebiet der politisch engagierten Komposition zu einer Annäherung westlicher Künstler an die kommunistische Welt: Hans Werner Henze etwa hatte 1969/70 auch einen Lehrauftrag in Havanna übernommen.

Ein vereinender Gedanke der politischen Linken war die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft in Deutschland mit dem Ziel, Faschismus in jeglicher Form und für alle Zeit zu verhindern. Die sozialistische Welt schien damit zu einer Alternative geworden zu sein, was allerdings mit der Veröffentlichung von Solženicyns „Archipel GULAG“ und seiner Ausbürgerung jäh in Frage gestellt wurde: Mit Ausnahme Heinrich Bölls hat kaum ein linksintellektueller Künstler in der damaligen Bundesrepublik öffentlich auf Solženicyns Werk reagiert. Vieles spricht dafür, dass die Ideologisierung der politischen Linken jener Jahre einer kritischen Auseinandersetzung mit dem System der

Кризис авангарда на рубеже 1920–1930-х гг. в значительной степени был связан с кризисом утопического мировоззрения.

В музыке этот кризис обозначился двояко. С одной стороны, – в результате популяризации сатирической тематики (Шостакович «Нос»), что привело к появлению в музыкальном искусстве отрицательного социального типажа, представляющего собой не только рудимент прошлого, а и порождение настоящего. У Мосолова сатирическая образность представлена гротескными персонажами вокальных циклов «Четыре газетных объявления», «Три детские сценки», а также оперы «Герой».

С другой стороны, кризис обозначился и в сфере собственно интонационного словаря, точнее, его семантики. На тематическом уровне происходят явные семантические подмены, свидетельствующие о проникновении черт антиутопии в недра авангардной драматургии. Традиционная для авангарда и революционного искусства трехвременная схема (прошлое – гротескное, отрицательное, настоящее – героическое, положитель-

ное, будущее – олицетворяемое мужественной машинной моторикой) постепенно разрушается. В первую очередь, это происходит в опере А.В. Мосолова «Плотина», где старый мир впервые начинает «взывать» к исторической справедливости, а новый мир – в силу его банальной безликости – утрачивает положительное значение. В конечном итоге, и сам образ будущего («музыка машин») оказывается зловещим и отрицательным. Этот антиутопический итог раннего творчества А.В. Мосолова, в известной степени, предвосхитил «симфонические антиутопии» Г. Попова и Д. Шостаковича. Вместе с тем, он ознаменовал крах утопического революционного мировоззрения целого поколения русских художников, сделавших шаг навстречу прекрасному будущему, но столкнувшихся, в конечном счете, с трагической невозможностью его построения.

lektive, die auf der Basis von Kulturerziehungsbrigaden geschaffen wurden.

Die Anklagen gegen Varlamov und Rozner hatten keine formelle Verbindung mit ihrer künstlerischen Tätigkeit. Als Anlass dienten Denunziationen, als rechtliche Grundlage – eine Reihe von Paragraphen, darunter in erster Linie der Paragraph 58-1a des Strafgesetzbuches der RSFSR – „Staatsverrat“.

Die Kampagne gegen den Kosmopolitismus wurde bereits nach der Verhaftung und der Verurteilung Varlamovs und Rozners ins Leben gerufen. Doch erlebte Rozner ihre Anfänge, als er noch auf freiem Fuss war. Die Aufführung der Jazzmusik verkörperte fortan die „Kriecherei vor dem Westen“, weshalb beide Musiker als die typischsten Vermittler des westlichen Einflusses und des „musikalischen Kosmopolitismus“ in der UdSSR angesehen werden konnten.

## Дмитрий Драгилёв, Берлин

### Таежный блюз: Эдди Рознер и Александр Варламов как «корифеи музыкального космополитизма» в Советском Союзе

Несмотря на то что история советского джаза уже получила достаточно подробное освещение в музыковедении и публицистике, в данном вопросе пока еще остается целый ряд белых пятен. На протяжении многих десятилетий джаз в Советском Союзе часто становился объектом критики, объявлялся «буржуазным искусством» и даже приравнивался к «идеологической диверсии», что в свою очередь приводило к административным запретам того или иного свойства. При этом нельзя не отметить, что репрессиям подверглись лишь некоторые музыканты. Среди наиболее известных — Александр Варламов и Эдди Рознер.

До сих пор в литературе и справочных изданиях не упоминается тот факт, что композитор и дирижер Александр Владимирович Варламов, с чьим именем связаны первые успешные примеры исполнения музыки в сти-

ле свинг в СССР, первое выступление отечественного джазового оркестра в телеэфире страны, создание первого биг-бэнда Всесоюзного радио, а также деятельность Государственного джаз-оркестра Советского Союза, отбывал срок в лагерях Северного Урала, где ему, в частности, пришлось работать руководителем лагерной агитбригады. Лишь по истечении восьми лет, к которым Варламов был приговорен, он смог перейти на положение ссыльного, поселившись в Северном Казахстане.

Уникальна судьба немецкого трубача, скрипача и композитора Эдди Рознера, столетие со дня рождения которого отмечается в 2010 г. Рознер бежал в СССР от нацизма и сыграл большую роль в деле становления стиля свинг и развития исполнительской практики и культуры биг-бэндов в Советском Союзе и других странах Европы. В исправительно-трудовых лагерях Рознер, как и Варламов, провел восемь лет. Обычно местом заключения Рознера называют Магадан, но прежде чем попасть на Колыму, музыкант содержался под стражей в Хабаровске и Комсомольске-на-Амуре.

Символом этого нового мира, эстетическим и этическим идеалом становится машина, производство, завод. В истории советской музыки именно А.В. Мосолову суждено было стать композитором, чье творчество олицетворяло собой данный вид утопии. Последнее обстоятельство обусловлено, во-первых, характерной тематикой ряда произведений композитора (балет «Сталь», «Завод. Музыка машин», музыка к спектаклю «Рельсы гудят», опера «Плотина»), во-вторых, — спецификой тематизма, отличающегося «вращательной» остигатной моторикой, словно имитирующей работу машинного механизма (фортепианные сонаты, фортепианный концерт, струнный квартет и т.д.).

Наконец, широкое распространение в интересующую нас эпоху получает собственно революционная утопия, в рамках которой пролетарская революция представляется шагом навстречу будущему, а искомый прекрасный мир — коммунистическим раем, лишенным социальных и политических противоречий. Социально-политический ракурс этой утопии создает пред-

посылки для широкого использования в художественном творчестве мифологических конструкций, рожденных революционной пропагандой и коммунистической идеологией. В музыке эти конструкции представлены произведениями композиторов РАПМа (А. Давиденко, Б. Шехтер, М. Коваль и др.), массовыми песнями 1920-х гг. (например, братьев Покрасс), рядом крупных симфонических полотен и кантатно-ораториальных произведений (2-я симфония Д. Шостаковича, «Октябрь» И. Шиллингера, кантата «Октябрь» Н. Рославца и др.). Характерным признаком проникновения черт революционной утопии в музыку становится цитирование или стилизация современной песенности. Ее использование служило своеобразным инструментом для идеализации революционной героики, а также проецирования героического энтузиазма настоящего в светлое будущее. А.В. Мосолов этот жанровый пласт широко использует, прежде всего, в опере «Плотина» с целью положительной маркировки целой образной сферы (герои современности: рабочие, инженеры, коммунисты, пионеры).

ного будущего и неидеальной действительностью. Эти противоречия приводят, в конечном счете, к формированию антиутопического ракурса целого ряда произведений этого выдающегося композитора.

Из всего многообразия утопических представлений 1-й трети века выделим те, которые с наибольшей очевидностью запечатлелись в музыке А.В. Мосолова.

Первая из них – футурологическая утопия модернизма и раннего авангарда, согласно которой совершенный мир будущего творится по законам искусства и языком искусства. Новый мир представляется в качестве духовного преображения человека и человечества. В музыке этот тип утопии с наибольшей художественной силой отражает творчество А.Н. Скрябина («Божественная поэма», «Поэма экстаза», «Прометей», «Предварительное действие»). Особое значение в формировании образа этой утопии играют программность, а также устойчивость интонационной и синтаксической семантики (наличие так называемых тем «воли», «самоутверждения», «полета» и т.п., знамени-

ющих собой процесс движения к совершенству, а также создание на уровне формы иллюзии «спиралевидного» восхождения к вершине-апофеозу).

В произведениях А.В. Мосолова отблеск футурологической утопии представлен интонационным абрисом целого ряда музыкальных тем. Таковы, например, темы главной партии 5-й сонаты для фортепиано и 2-й части фортепианного концерта, гимническая тема валторн в «Заводе», тема «плотины» из антракта 1 действия оперы «Плотина» и т.п. Все они отчетливо отражают скрябинский волевой порыв «вперед и вверх» и одновременно интонационную символику «самоутверждения». Впрочем, в семантическом плане тематизм Мосолова утрачивает непосредственную связь с мистико-философской символикой Скрябина, вбирая в себя черты другого типа утопии, ставшей исключительно популярной в 1920-е годы.

Эта утопия – машинная утопия, согласно которой идеальный мир будущего предстает в качестве высочайшей ступени научно-технического прогрес-

В системе лагерных пунктов, через которые ему суждено было пройти, Рознер возглавлял эстрадно-джазовые коллективы, созданные на базе культурно-воспитательных бригад.

Обвинения, предъявленные Варламову и Рознеру, формальной связи с их творческой деятельностью не имели. Поводом послужили доносы, юридической базой — совокупность статей, главной из которых была статья 58-1а УК РСФСР — «измена Родине».

Кампания против космополитизма была развернута уже после того, как Варламов и Рознер подверглись репрессиям, однако Рознер успел застать ее начало будучи на свободе. Исполнение джазовой музыки олицетворяло теперь «низкопоклонство перед Западом», таким образом оба музыканта могли рассматриваться как наиболее типичные проводники западного влияния и «музыкального космополитизма» в СССР.

## Felicitas Fischer von Weikers- thal, Heidelberg

### Die Kulturerziehungsarbeit im Gulag der 20er und 30er Jahre

Im Fokus des Vortrags werden die ideologischen Grundlagen und Rahmenbedingungen der so genannten Kulturerziehungsarbeit in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern der zwanziger und dreißiger Jahre stehen. Zur Sprache kommen die Theorie der Besserungsarbeit, die verknüpft mit dem bolschewistischen Erziehungsideal im Allgemeinen den Boden für kulturelle und schulische Tätigkeiten in den Haftorten bereitete, sowie die befördernden wie hemmenden Faktoren, etwa das intellektuelle und künstlerische Potenzial der Häftlinge, Prestigegedanken der Lagerleitung oder aber auch Überzeugung in der Sache bzw. die Überfüllung der Haftorte, die Priorität der wirtschaftlichen Aufgaben, materielle und personale Mängel.

Zudem wird anhand der Presseorgane ausgewählter Lager dargestellt, welche Ausmaße die „Kulturerziehung“ erlangte und welche Möglichkeiten sie der Lagerverwaltung einerseits und inhaftierten Intellektuellen andererseits eröffnete.

Diente sie der Lagerverwaltung der Indoktrination, der Ausbildung benötigter Kader und dem Arbeitsansporn, zeigte sie inhaftierten Künstlern und Intellektuellen Wege, das Lagerleben zu überstehen. Gestreift wird in diesem Zusammenhang die Frage, welche Motive die Häftlinge verleiteten, sich an der „Kulturerziehung“ zu beteiligen und damit in den Dienst der Ausbeuter zu stellen. Dieser Aspekt wird sicherlich in Vorträgen zu Einzelschicksalen aufgegriffen, so dass an dieser Stelle ein Anreißen der Thematik genügen wird.

## Фелицитас Фишер фон Вай- керсталь, Гейдельберг

### Культурно-воспитательная ра- бота в Гулаге в 1920-е–1930-е гг.

В докладе будут рассмотрены идеологические предпосылки и общие условия проведения так называемой культурно-воспитательной работы в советских лагерях ГУЛАГа в 20–30-е гг. XX века. Речь пойдет о теории исправительных работ, которая в сочетании с воспитательным идеалом большевиков подготовила почву для проведения культурных и образовательных мероприятий в местах лишения

die durch mutige maschinelle Motorik gekennzeichnete Zukunft) löst sich allmählich auf. Zunächst geschieht dies in der Oper Mosolovs „Der Staudamm“, wo zum ersten Mal die alte Welt die historische Wahrheit anruft und die neue Welt kraft ihrer banalen Gesichtslosigkeit die positive Bedeutung einbüßt. Schließlich entpuppt sich das Bild der Zukunft selbst („Musik der Maschinen“) als böse und negativ. Dieses dystopische Ergebnis des frühen Schaffens Mosolovs hat die ‚sinfonischen Dystopien‘ Gavril Popovs und Šostakovičs vorweggenommen. Gleichzeitig markierte es den Untergang der utopischen revolutionären Sicht einer ganzen Generation russischer Künstler, die einen Schritt in Richtung einer ‚wundervollen Zukunft‘ gegangen waren, aber letztendlich eine tragische Unmöglichkeit ihrer Errichtung feststellen mussten.

## Игорь Воробьев, Санкт- Петербург

### Черты утопии и антиутопии в творчестве А.В. Мосолова 1920-х – начала 1930-х годов

Утопичность – неотъемлемая черта мировоззрения русской интеллигенции 1-й трети XX века. Мечта о мире справедливости и всеобщего счастья в пред- и послереволюционные годы пронизывала творчество представителей самых различных направлений вне зависимости от их эстетических позиций и политических симпатий. Идея моделирования в рамках художественных систем образа будущего вдохновляла в это время сторонников реализма и модернизма, авангарда и пролетарского искусства.

Творчество А.В. Мосолова 1920-х – начала 1930-х годов крайне показательно в плане обнаружения характерных черт различного рода утопических представлений, рожденных великой и трагической эпохой. Вместе с тем, оно обнаруживает и специфические противоречия, возникающие в результате несоответствия между образами идеаль-

winkel dieser Utopie bildet für das künstlerische Schaffen die Voraussetzung zum häufigen Gebrauch von mythologischen Konstruktionen, die aus revolutionärer Propaganda und kommunistischer Ideologie hervorgegangen sind. Auf dem Gebiet der Musik sind diese Konstruktionen in den Stücken der RAPM-Komponisten vertreten [RAPM – Russische Assoziation der proletarischen Musiker] (Aleksandr Davidenko, Boris Šechter, Marian Koval' u.a.), in Massenliedern (beispielsweise der Brüder Pokrass), in einer Reihe von großen sinfonischen Werken sowie Kantaten und Oratorien (Zweite Sinfonie Šostakovičs, „Der Oktober“ Iosif Šillingers, Kantate „Der Oktober“ von Nikolaj Roslavac u.a.). Ein Charakteristikum der revolutionären Utopie in der Musik sind wörtliche und stilistische Zitate zeitgenössischer Lieder. Ihre Verwendung bot die eigentümliche Möglichkeit zur Idealisierung des revolutionären Heldentums sowie zur Projektion des heroischen Enthusiasmus der Gegenwart auf die „helle Zukunft“. Mosolov verwendet dieses Genre vielfach vor allem in seiner Oper „Der Staudamm“, mit dem Ziel der positiven Kennzeichnung einer ganzen Sphäre der Charaktere (zeitgenössische Helden: Arbeiter, Ingenieure, Kommunisten, Pioniere).

Die Krise der Avantgarde am Ende der 1920er- und am Beginn der 1930er-Jahre war zum größten Teil durch die Krise der utopischen Weltsicht motiviert.

In der Musik hat sich diese Krise auf zweifache Weise bemerkbar gemacht. Zum einen als Folge der Popularisierung satirischer Thematik („Die Nase“ Šostakovičs), was dazu geführt hat, dass in der Musik ein negativer sozialer Typ aufgekommen ist, der nicht nur ein Überbleibsel der Vergangenheit, sondern auch ein Produkt der Gegenwart darstellte. Bei Mosolov ist die satirische Bildhaftigkeit in den grotesken Gestalten der vokalen Zyklen „Vier Zeitungsanzeigen“ und „Drei Kinderszenen“ vertreten, aber auch in der Oper „Der Held“.

Auf der anderen Seite gab es eine Krise der Semantik der Themen. Auf der Ebene der Thematik sind offensichtliche semantische Auswechslungen festzustellen, die davon zeugen, dass Merkmale der Dystopie in die avantgardistische Dramaturgie eindringen. Das für die Avantgarde und revolutionäre Kunst zur Tradition gewordene dreizeitige Schema (die groteske, negative Vergangenheit, die heldenhafte, positive Gegenwart und

freiheit. Помимо этого, будет проанализирована роль факторов, способствовавших или препятствовавших применению теории на практике, будь-то интеллектуальный и художественный потенциал заключенных, соображения престижа, которыми руководствовалось лагерное начальство, идейные убеждения или же переполненность мест заключения, приоритет решения экономических задач, материальная необеспеченность и личностные недостатки.

Кроме того, на основе печатных изданий отдельных лагерей будут показаны масштабы, в которых проводилась культурно-воспитательная работа, а также будет рассказано о шансах, которые она давала лагерному начальству, с одной стороны, и содержащимся в заключении интеллигентам, с другой. При том что работа эта служила начальству в целях индоктринации, подготовки необходимых кадров, а также трудового стимулирования, все же она позволяла выживать в лагерных условиях артистам, художникам и интеллигентам, отбывавшим свой срок. В этой связи будет затронут вопрос о мотивах, которыми

руководствовались заключенные, решаясь принять участие в культурно-воспитательной работе и тем самым пойти в услужение к своим же истязателям. Поскольку доклады, посвященные судьбам отдельных заключенных, несомненно, коснутся этого аспекта более подробно, здесь данная тематика будет лишь кратко обозначена.

## Friedrich Geiger, Hamburg

### Musik in den Erinnerungen politischer Gulag-Häftlinge

Memoiren zählen für die Historiographie des Gulags zu den wichtigsten Quellensorten. In dem Vortrag wird danach gefragt, welchen Stellenwert Musik in der Erinnerungsliteratur generell einnimmt, welches Bild musikalischer Aktivität im Gulag sie vermittelt und welche Funktionen Musik für die Häftlinge besitzen konnte. Außerdem werden Probleme angesprochen, die sich aus dem Status der Memoiren als sogenannter ‚weicher‘ Quellen speziell für die musikbezogene Forschung ergeben.

## Фридрих Гайгер, Гамбург

### Музыка в воспоминаниях политических заключенных Гулага

Воспоминания являются одним из основных источников историографии Гулага. Доклад затрагивает вопросы о том, какое место мемуары отводят музыке в целом, какое представление они дают о возможностях музыкальной самореализации в Гулаге, в частности, и касается, наконец, вопроса о функции музыки в жизни заключенных. Помимо этого, доклад обращается к проблемам, с которыми сталкиваются исследователи-музыковеды ввиду особого характера мемуаров как так называемых «мягких» источников.

Tonfalls und der Syntax (das Vorkommen so genannter Themen des Willens, der Selbstbehauptung, des Fliegens usw., die den Prozess der Vervollkommnung ausdrücken; dazu gehört auch die Illusion eines spiralförmigen Aufstiegs zum Gipfelpunkt – der Apotheose).

In den Werken Mosolovs ist die futuristische Utopie im Tonfall einer Reihe von Themen vertreten. Solche sind beispielsweise das Hauptthema der Fünften Klavier-sonate und des zweiten Teils des Klavierkonzerts, das hymnische Thema der Hörner in „Zavod“ [„Die Eisengießerei“], das „Thema des Staudamms“ aus dem Zwischenspiel im ersten Akt der Oper „Plotina“ [„Der Staudamm“] u.a. Sie alle spiegeln deutlich Skrjabins optimistisches Streben. Im Übrigen haben die Themen Mosolovs im semantischen Sinne keine unmittelbare Verbindung mit der mystisch-philosophischen Symbolik Skrjabins, sondern absorbieren Merkmale einer anderen Utopie, die in den 1920er-Jahren äußerst populär war.

Diese Utopie ist die der Maschinen, derzufolge die ideale Welt der Zukunft eine zuhöchst entwickelte Stufe des wissenschaftlich-techni-

schen Fortschritts darstellt. Symbol dieser neuen Welt, ihr ästhetisches und ethisches Ideal ist die Maschine, die Produktion, die Fabrik. In der Geschichte der russischen Musik kommt Mosolov die Rolle zu, genau jener Komponist zu sein, dessen Schaffen diese Art der Utopie verkörpert. Dies ist zum einen durch eine charakteristische Thematik einer Reihe von seinen Kompositionen bedingt (das Ballett „Der Stahl“, „Die Fabrik. Musik der Maschinen“ [„Die Eisengießerei“], die Schauspielmusik „Rel’sy gudjat“ [„Die Schienen surren“], die Oper „Der Staudamm“) und zum anderen durch die Spezifik seiner Themen, die sich durch ‚rotierende‘ ostinate Motorik auszeichnen, wodurch quasi die Arbeit einer Maschine imitiert wird (Klaviersonaten, Klavierkonzert, Streichquartett u.a.).

Schließlich erfährt in der hier behandelten Epoche die eigentlich revolutionäre Utopie eine weite Verbreitung. Darin stellt sich die proletarische Revolution als ein Schritt in die Zukunft dar; die angestrebte wunderbare Welt ist ein kommunistisches Paradies, in welchem keinerlei soziale und politische Gegensätze mehr vorhanden sind. Der sozial-politische Blick-

## Igor Vorobyev, St. Petersburg

### Merkmale der Utopie und Dystopie im Schaffen Aleksandr Mosolovs in den 1920ern und Anfang der 1930er-Jahre

Der Hang zu Utopien bildet ein wesentliches Merkmal der Weltanschauung der russischen Intelligenzija im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Der Traum von einer gerechten Welt und allseitigem Glück in den vor- und nachrevolutionären Jahren hat das Schaffen von Künstlern unterschiedlichster Richtungen beeinflusst, unabhängig von ihren ästhetischen Standpunkten und politischen Sympathien. Die Idee, die Zukunft im künstlerischen Rahmen modellieren zu können, hat in dieser Zeit sowohl Befürworter des Realismus als auch des Modernismus, sowohl der Avantgarde als auch der proletarischen Kunst inspiriert.

Das Schaffen Aleksandr Mosolovs in den 1920ern und am Beginn der 1930er-Jahre ist musterhaft, wenn es darum geht, charakteristische Merkmale verschiedener utopischer Vorstellungen auszumachen, hervorgegangen aus einer großen und gleichzeitig tragischen Epoche. Zusätzlich offenbart es auch spezi-

fische Widersprüche, die als Folge der Diskrepanz zwischen der Vorstellung einer idealen Zukunft und der nicht idealen Gegenwart entstanden sind. Diese Widersprüche haben letztendlich dazu geführt, dass eine ganze Reihe von Werken dieses herausragenden Komponisten dystopischen Charakter haben.

Aus einer Vielfalt utopischer Vorstellungen des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts sollen hier solche herausgegriffen werden, die am offenkundigsten in die Musik Mosolovs eingeflossen sind.

Die erste ist die futuristische Utopie des Modernismus und der frühen Avantgarde, der zufolge eine vollkommene zukünftige Welt nach Gesetzen und in der Sprache der Kunst geschaffen werden sollte. Die neue Welt erschien als eine geistige Verklärung des Menschen und der Menschheit. In der Musik wird dieser Typus der Utopie mit der größten künstlerischen Kraft im Werk Aleksandr Skrjabins verkörpert („Le Divin Poème“, „Le Poème de l'Extase“, „Prométhée“, „Vorbereitende Handlung“). Eine besondere Rolle bei der musikalischen Ausgestaltung dieser Utopie spielen ein Programm und zusätzlich eine bestimmte Semantik des

## Igor Golomshtok, London

### Die Maler im Gulag

#### 1. Chronologie.

a) Die 1930er-Jahre. Hauptanklagen (meist falsch): Verbindung zum Trotzkismus und anderen Oppositionsgruppen, Spionage, Sabotage usw. Manchmal wurde die antisowjetische Gesinnung auch in den Werken der Maler entdeckt: „...die nach Inhalt und Form terroristisch-konterrevolutionäre Malerei Michajlows...“ („Iskusstvo“ [„Die Kunst“], 1934). Festgenommen wurde K. Malevič (jedoch bald wieder freigelassen), viele bedeutende Künstler wurden in den Lagern inhaftiert: G. Klucis, V. Sterligov, A. Drevin, K. Istomin u.a.

b) Die 1940er- und 1950er-Jahre. Hauptanklagen (immer falsch): Verschwörung und Vorbereitung eines Anschlages auf Stalin. Verhaftet und in den Lagern interniert wurden die jungen Künstler B. Svešnikov, L. Kropivnickij, Ju. Sooster und andere, die nach ihrer Freilassung zu den größten Meistern der sogenannten inoffiziellen Kunst wurden.

c) Nach der Perestrojka. Ideologisch bedingte Repressalien: Das Gerichtsverfahren gegen die Veranstalter der Ausstellung „Achtung, Religion!“ im Sacharov-Zentrum usw.

2. Die künstlerische Tätigkeit in den Lagern.

Der Sammlungskatalog der Gesellschaft „Memorial“ verzeichnet über eintausend erhaltene Kunstwerke, die in den Lagern geschaffen wurden. Das sind hauptsächlich mit Bleistift auf Papierfetzen gezeichnete Skizzen, Portraits, Landschaften. Die einzige Ausnahme bilden die wie durch ein Wunder erhalten gebliebenen Werke Svešnikovs: über einhundert Zeichnungen und zwei Dutzend Ölgemälde.

Boris Svešnikov (1927–1998) wurde 1946 festgenommen und zu einer Lagerhaft von acht Jahren verurteilt. Zwei Jahre lang hatte er schwerste körperliche Arbeiten zu verrichten, bis er als „dochodjaga“ (Mensch an der Grenze des Todes) ins Lagerkrankenhaus eingeliefert wurde, um anschließend mit Hilfe von Freunden als Nachtwächter an einer Fabrik im Lager Vetlosjan angestellt zu werden. Hier konnte er in der Nacht malen. Seine

Zeichnungen und Gemälde sind einmalig. Außergewöhnlich ist die Situation, in der sie geschaffen wurden, einzigartig die darin abgebildete Realität, abenteuerlich sind die Umstände, unter denen sie erhalten geblieben sind. In diesen Kunstwerken wird das Böse zum Banalen, der Schrecken wird zum Alltag und die Fantasie zur Realität. All das, was die französischen Surrealisten in den Pariser Mansarden der 1920er-Jahre erfanden, hat Svešnikov in der Wirklichkeit der stalinschen Lager gesehen.

## Игорь Голомшток, Лондон

### Художники в лагерях

#### 1. Хронология.

а) 1930-е годы. Главные обвинения (в основном, ложные): связь с троцкизмом и другими оппозиционными группами, шпионаж, диверсии и т.п. Иногда антисоветчину усматривали и в работах художников: «...террористически-контрреволюционная по содержанию и форме картина Михайлова...» («Искусство», 1934). Был арестован К. Малевич (правда, вскоре выпущен), в лагерях оказались многие крупные художники: Г. Клуцис, В. Стерлигов, А. Древин, К. Истомин и др.

б) 1940–50-е годы. Основные обвинения (всегда ложные): заговоры и покушения на Сталина. Были арестованы и отправлены в лагеря молодые художники — Б. Свешников, Л. Кропивницкий, Ю. Соостер и др., ставшие после освобождения крупнейшими мастерами так называемого неофициального искусства.

в) После перестройки. Идеологические репрессии: суд над организаторами выставки в Сахаров-

## Семён Виленский, Москва

### Вопросы есть?

За годы пребывания в тюрьмах и лагерях я встретил много творческих людей – художников, литераторов, музыкантов. По-разному складывалась их жизнь в лагерях. Одним творческий потенциал помогал выжить, других – напротив, губил. Интересно проследить, как это отразилось в мемуарах и литературных произведениях бывших узников ГУЛАГа. Никто из них не обходит эту тему, и это свидетельствует о том, сколь важную роль творчество играло в сохранении личности.

Вот несколько примеров из книг, выпущенных обществом «Возвращение».

1. Рассказ Нины Гаген-Торн «Нотная тетрадь».
2. Рассказы Георгия Демидова «Дуэт», «Люди гибнут за металл».
3. Воспоминания Лещенко-Сухомлиной («Доднесь тяготет»).
4. История лагерных театров, в том числе кукольного («Доднесь тяготет»).

5. История джазиста Эдди Рознера, арестованного и отправленного в лагерь на Колыму (журнал «Воля»).

6. История артиста Вацлава Дворжецкого (Сборник «Сопротивление в ГУЛАГе»).

7. В моей книге «Вопросы есть?» есть история о том, как режиссер лагерной художественной самодеятельности, которому было разрешено иметь рукописный репертуарный сборник, чтобы сохранить мои стихи, вписал их между Пушкиным и Шекспиром.

## Semen Vilenskiy, Moskau

### Noch Fragen?

In der Zeit, die ich in Gefängnissen und Lagern verbrachte, sind mir viele kunstschaffende Menschen begegnet: Maler, Schriftsteller und Musiker. Ihr Leben im Lager gestaltete sich unterschiedlich. Einigen half das schöpferische Potenzial zu überleben, anderen hingegen gereichte es zum Verderben. Es ist interessant nachzuvollziehen, wie Memoiren und literarische Werke der ehemaligen Gulag-Häftlinge dieses Thema reflektieren. Keiner übergeht es im Stillschweigen, was ein beredtes Zeugnis davon abgibt, welche wichtige Rolle das künstlerische Schaffen für den Erhalt der Persönlichkeit spielte.

Es folgen einige Beispiele aus den Büchern, die von der Gesellschaft „Vozvraščenie“ [„Die Rückkehr“] herausgegeben worden sind:

1. Die Erzählung Nina Gagen-Torns „Das Notenheft“.
2. Die Erzählungen Georgij Demidovs „Das Duett“, „Ljudi gibnut za metall“ [„Menschen sterben fürs Metall“].
3. Die Memoiren Tat'jana Leščenko-Suchomlinas (Sammelband „Dod-

nes' tjagoteet“ [„Bis heute drückt die Last“]).

4. Die Geschichte der Lagertheater, unter anderem des Puppentheaters (Sammelband „Dodnes' tjagoteet“).

5. Die Lebensgeschichte des Jazzmusikers Ėddi Rozner, der verhaftet und im Straflager in der Kolyma-Region interniert wurde (Zeitschrift „Volja“ [„Der Freiheitswille“]).

6. Die Lebensgeschichte des Schauspielers Vaclav Dvoržekij (Sammelband „Soprotivlenie v GULAGe“ [„Der Widerstand im Gulag“]).

7. Mein Buch „Voprosy est'?“ [„Noch Fragen?“] enthält eine Geschichte darüber, wie der Regisseur der Laienkunst im Straflager, dem es erlaubt war, zum Aufschreiben des Repertoires ein Heft zu besitzen, meine Gedichte zwischen den Zeilen Puškins und Shakespeares niederschrieb, um sie für die Nachwelt zu erhalten.

ском центре «Осторожно, религия!» и т.п.

### 2. Творчество в лагерях.

В каталоге собрания Общества «Мемориал» репродуцировано больше тысячи сохранившихся художественных произведений, созданных в лагерях. В основном, это карандашные на обрывках бумаги наброски, портреты, пейзажи. Единственное исключение – чудом сохранившиеся работы Свешникова: больше сотни рисунков и десятка два картин маслом.

Борис Петрович Свешников (1927–1998) был арестован в 1946-м году и осужден на восемь лет лагерей. Два года провел на самых тяжелых работах, был списан как доходяга в лагерную больницу и с помощью друзей устроен ночным сторожем при заводе в лагере Ветлосян. Здесь по ночам он мог рисовать. Его рисунки и картины представляют собой уникальный случай. Необычайна ситуация их создания, беспрецедентна воплощенная в них реальность, почти невероятны обстоятельства того, как они сохранились. В них зло становится

банальностью, кошмар оборачивается бытом, фантазия – реальностью. То, что в 1920-е годы французские сюрреалисты изобретали в мансардах Парижа, Свешников увидел в действительности сталинских лагерей.

## Galina Ivanova, Moskau

„Hier ist kein Platz für Kunst, schöne Literatur, Philosophie...“

Viele Autoren der Memoirenliteratur, die ehemals selbst Häftlinge der sowjetischen Konzentrationslager waren, sind durch ihre Versuche, das Phänomen des Gulags zu verstehen und dessen Verhältnis zur sowjetischen Realität zu eruieren, zu einer festen Überzeugung gelangt, dass „sich das Lager von der ‚freien Welt‘ mitnichten wesentlich unterscheidet [...]. All das, was im Lager geschieht, geschieht auch in der Freiheit und umgekehrt. Allein das Geschehen im Lager ist anschaulicher, einfacher, deutlicher“. Diese konzeptionelle Grundeinstellung wurde später von vielen angenommen, die über die Straf-lager geschrieben haben. Im Gulag haben die Autoren einen Abguss, eine Widerspiegelung des Staates gesehen, der ihn geschaffen hatte. Ihrer Form nach war die Hauptverwaltung der Lager (abgekürzt – die GULAG) eine typische staatsbürokratische Institution. Sie war ein wichtiger Bestandteil des sowjetischen Strafvollzugssystems. Doch erschöpft sich die lexikalische Bedeutung des Begriffes Gulag nicht in einem formalbürokratischen

Wesensinhalt. Wie der russische Philosoph V. A. Podoroga bildhaft zum Ausdruck brachte, ist der Gulag „nicht einfach ein ‚Archipel‘, sondern ein immens großes Land, das unsichtbar existierte und sich in der Zeit und dem Raum des Stalinregimes ausweitete“.

Der Gulag als Strafvollzugssystem neuen Typs besaß eine Reihe von Besonderheiten. Die Lager wurden nicht in Städten und Wohnsiedlungen eingerichtet, wie es für traditionelle Strafanstalten üblich war, sondern in abgelegenen Gegenden, die für eine dauerhafte Ansiedlung der Menschen oftmals ungeeignet waren. Alle Baumaßnahmen wurden in der Regel von den Lagerhäftlingen selbst umgesetzt. Interniert wurden hier Staatsbürger, die sowohl von den Gerichten als auch außergerichtlich verurteilt wurden. Die Haftdauer konnte nicht unter drei Jahren liegen. Alle Inhaftierten mussten Zwangsarbeit leisten, was in der Praxis auf eine unverhohlene Ausbeutung hinauslief.

Die Haftbedingungen in den Strafanstalten wurden durch interne amtliche Richtlinien geregelt. Für verschiedene Gruppen von Gefangenen gab es verschiedene Haftregime. Jedes einzelne Regime hatte

## Олег Тимофеев, Айова-Сити

Гитара в Гулаге: музыка Матвея Павлова-Азанчеева (1888–1963)

Матвей Степанович Павлов-Азанчеев (артистический псевдоним Павлов-Азанчеев) – русский композитор, виолончелист и дирижер. После обучения в Московской Консерватории в 1904–1907 гг. под руководством М. Ипполитова-Иванова работал дирижером и руководителем оркестра во Владикавказе. В течение всей своей жизни Павлов-Азанчеев писал музыку для русской семиструнной гитары и выступал с виртуозной программой на этом инструменте. По иронии судьбы, этот инструмент стал экзистенциально важным для него, после того как Павлов-Азанчеев был арестован в 1941 г. по обвинению в антисоветской пропаганде. На протяжении проведенных в Гулаге лет (1941–1951) композитор поддерживал переписку с гитаристами «на воле», обменивая ноты своих миниатюр для гитары на сахар, табак, ветчину, бумагу, авторучки и т.д. Находясь все еще в Гулаге, он сочинил свой шедевр – сонату «Великая Отечественная война» в че-

тырех частях (1949). Хотя по замыслу эта масштабная композиция являлась, по-видимому, музыкальным дополнением к прошению о помиловании и содержит немало мелодическим тем, заимствованных из популярных советских песен, сочинение это отнюдь не одномерно. Соната свидетельствует об искусности и остроумии Павлова-Азанчеева как композитора, а также об его бескомпромиссной преданности искусству.

plement to his petition for pardon and contains a number of Soviet mass song themes, the piece is far from straight-forward and shows the composer's skill, wit, and non-compromising commitment to art.

## Oleg Timofeyev

### Die Gitarre im Gulag: Musik von Matvej Pavlov-Azančeev (1888–1963)

Matvej Stepanovič Pavlov (Künstlername Pavlov-Azančeev) war ein russischer Komponist, Cellospieler und Orchesterdirigent. Seine Ausbildung absolvierte er von 1904 bis 1907 am Konservatorium in Moskau (bei M. Ippolitov-Ivanov) und war anschließend als Orchesterdirigent und Manager in Vladikavkaz (Süd-Russland) tätig. Zeit seines Lebens hat Pavlov-Azančeev Werke für die siebensaitige russische Gitarre komponiert. Virtuos hat er dieses Repertoire auf seinem Instrument zur Aufführung gebracht. Man könnte es als Ironie des Schicksals bezeichnen, aber dieses Instrument wurde für ihn zur unverzichtbaren Hilfe, nachdem er wegen antisowjetischer Propaganda angeklagt und 1941 arretiert wurde. Während seiner Gulag-Jahre (1941–1951) erhielt er

die Korrespondenz mit Gitarristen in der ‚freien Welt‘ aufrecht. Dabei tauschte er Kopien seiner Miniaturen für Gitarre gegen Zucker, Tabak, Schinken, Papier, Schreibstifte und ähnliches ein. Er war noch immer im Gulag interniert, als er sein Meisterwerk schrieb: die Sonate „Der Große Vaterländische Krieg“ in vier Sätzen (1949). Obwohl die großangelegte Komposition als musikalische Beigabe zu seinem Gnadengesuch dienen sollte und zahlreiche Themen aus sowjetischen Massenliedern enthält, ist dieses Werk alles andere als schlicht gestaltet – es zeigt vielmehr die große kompositorische Begabung und Kreativität dieses Musikers sowie seine bedingungslose Hingabe an die Kunst.

seine Besonderheiten, angesichts derer jeder Häftling seine individuelle Überlebensstrategie und -taktik erarbeitete. Unzählige Befehle und Anweisungen, die alle Aspekte des Lagerlebens zu regeln versuchten, schrieben andauernd vor: „Personen, die nicht zum Arbeiterelement gehören, und solche, die wegen konterrevolutionärer Verbrechen verurteilt worden sind, dürfen keine Ämter in der Verwaltung und im Betrieb bekleiden“.

Von allen Regeln und Verboten, die im Lager in Umlauf waren, wurde diese Richtlinie wohl am häufigsten verletzt. Der chronische Personal-mangel in allen Bereichen zwang die Lagerleitung dazu, Fachkräfte, die in der Regel wegen konterrevolutionärer Verbrechen verurteilt worden waren, in verwaltungstechnische Ämter – nicht zuletzt im Apparat der Lagerverwaltung – einzusetzen. Folglich gelangten die politischen Häftlinge zu leichten körperlichen Arbeiten, nur weil die Lager einen großen Bedarf an sachkundigen, gut ausgebildeten Fachkräften hatten.

Vertreter künstlerischer Berufe hatten die größte Mühe, sich im Lagerleben zu adaptieren. In einem Brief erklärt der Lagerhäftling

V. M. Justickij, ein ehemaliger Professor an der Hochschule für Kunst in Saratov, warum er es nicht vermochte, sich an das Lagermilieu anzupassen: „Ich arbeite mit den Holzfällern. Eine schwere körperliche Arbeit, die Leistungsvorgaben gehen über meine Kräfte. Jeder einzelne Beruf kann doch seine Verwendung finden: sei es Buchhalter, Rechnungsführer, Koch, Schuhmacher oder Zimmermann usw., aber was kann man mit einem Künstler anfangen? Er taugt hier nichts, er kann nichts tun. Mein Beruf, meine Kenntnisse und Erfahrungen haben unter den Lagerbedingungen keinen Stellenwert. Hier ist kein Platz für Kunst, schöne Literatur, Philosophie“.

Indessen fand sich beinahe die ganze Elite der russischen Intelligenzija infolge der politischen Repressalien Stalins im Gulag ein: Geisteswissenschaftler, Maler, Musiker, Dichter, Schauspieler usw. Der Grad ihrer psychischen Leiden war oft weit höher als der physischen, die sie angesichts der harten Lebensbedingungen im Lager erdulden mussten. „Ich habe über ein Jahr keine Tasten mehr berührt, ich habe hier keine aufrichtigen Freunde, ich habe vergessen, dass es Zärtlichkeit, Freundschaft, Frei-

heit in dieser Welt gibt. Ich habe meine Seele verloren – die Kunst. Ich bin der Musik beraubt worden, was mich moralisch absolut fertig macht“, schrieb der Komponist S. F. Kajdan-Deškin 1935 in Haft. Ihm verdanken wir die Hymne der jungen Pioniere „Vzvejtes’ kostrami, sinie noči!“ [„Lodert in Flammen auf, blaue Nächte!“].

Jedes Jahr erhielt die Leitung der GULAG Hunderte von Anträgen, Erklärungen und Briefen, in denen inhaftierte Künstler um Erlaubnis baten, ihrer erlernten Profession nachzugehen, d.h. im Theater zu spielen, sich als Regisseure zu engagieren, mit dem Orchester zu arbeiten. Es war äußerst schwierig, dieses Ziel zu erreichen: Beim Holzfällen, in Gruben und Bergwerken wurden Tausende von Menschen benötigt, im Theater dagegen einzelne. „Ich bin dazu in der Lage, fruchtbar zu arbeiten. Denn ein Schauspieler ist ein kreativer Mensch und Kreativität ist doch das Wichtigste im Leben! Ich bitte Sie mir zu ermöglichen, in irgendeinem Theater der Region Krasnojarsk zu arbeiten“, so argumentierte in seinem Antrag der Häftling G. S. Žženov, der spätere Verdiente Künstler der UdSSR.

Die Freude über die Freistellung von den allgemeinen Arbeiten und die lebensrettende Anstellung beim Lagertheater oder im Orchester verband sich für viele Häftlinge des Gulags mit dem zusätzlichen seelischen Schmerz: Sie wurden dadurch zur ‚Lagerintelligenzija‘ und stellten sich damit in den Dienst ihrer Henker („Mithelfer der Lagerleitung“). Indessen wurde das berühmte ‚Leibeigenen-Theater der Zwangsarbeitsepoche‘ buchstäblich zu einer Rettung von der körperlichen Erschöpfung und dem vorzeitigen Tod für die meisten inhaftierten Künstler. Zudem gab ihnen das Theater die Freude an der schöpferischen Tätigkeit und den Sinn des Lebens zurück. Der Häftling A. A. Markov, Schauspieler an einem Theater in Vorkuta, erinnerte sich: „Als ich aus dem Bergwerk in das Theater kam, so kam es mir vor, als ob ich aus der Hölle ins Paradies geraten bin“.

Aus mehreren Gründen meist moralischer Art bleibt der Status von Schauspielern, Musikern und Malern im Lager bis heute umstritten. Die Einstellung der ehemaligen Gulag-Häftlinge gegenüber ihren Unglücksgenossen, die im Lagertheater arbeiteten, ist ebenfalls

leme исторической памяти и уроках прошлого – актуальнейшей для современной России и Германии проблеме.

Oleg Timofeyev, Iowa City

Guitar in the Gulag: Music of Matvei Pavlov-Azancheev, 1888-1963

Matvei Stepanovich Pavlov (artistic pseudonym Pavlov-Azancheev, 1888-1963) was a Russian composer, cello player, and orchestra conductor. He studied at the Moscow Conservatoire from 1904 to 1907 (under the guidance of M. Ippolitov-Ivanov), and then worked as an orchestra conductor and manager in Vladikavkaz (in southern Russia). Throughout his life, Pavlov-Azancheev composed for the Russian seven-string guitar, and performed virtuosic programs on this instrument. Ironically, the instrument became indispensable for him after he was accused in anti-Soviet propaganda and arrested in 1941. During his GULag years (1941-1951), the composer maintained correspondence with the guitarists in the “free world,” exchanging copies of his guitar miniatures for sugar, tobacco, bacon, paper, pens, etc. Still in the GULag, he wrote his masterpiece, Sonata “The Great Patriotic War” in four movements (1949). Although this large-scale composition was supposed to serve as a musical sup-

## Виталий Шенталинский, Москва

### Трагедия культуры в России. Арестованное Слово

Доклад русского писателя Виталия Шенталинского посвящен трагедии культуры в Советском Союзе, при коммунистической власти, в условиях тоталитарного строя, жестоких репрессий и цензуры.

Судьба великого русского Слова в советское время, вырванные страницы истории литературы, жизнь и творчество репрессированных писателей – этой теме Виталий Шенталинский посвятил свою трилогию: «Рабы свободы» (М., 1995; 2009), «Донос на Сократа» (М., 2001), «Преступление без наказания» (М., 2007). В Германии выходила в свет его книга «Das auferstandene Wort» (Gustav Lubbe Verlag, 1996).

Художественно-документальное повествование основано на новых, до недавнего времени закрытых для общества материалах – документах и рукописях, которые автор обнаружил и исследовал, работая в архивах КГБ и Прокуратуры СССР как орга-

низатор и руководитель Комиссии по творческому наследию репрессированных писателей России.

В своем докладе Виталий Шенталинский расскажет о жизни и судьбе писателей, погубленных или гонимых тоталитарной властью. Среди них и знаменитые имена (Анна Ахматова, Михаил Булгаков, Андрей Платонов, Марина Цветаева, Борис Пастернак, Исаак Бабель, Осип Мандельштам), и менее известные, но яркие таланты, казненные и сгинувшие на островах ГУЛАГа. Рассказ будет сопровождаться показом редких архивных материалов – фотографий и документов.

Доклад будет связан и с репрессиями против композиторов и музыкантов в Советском Союзе, поскольку гонениям подвергались все виды искусств, а культура – это единое целое.

Доклад полнее откроет «звездное небо» русской литературы и культуры XX века, позволит иными глазами взглянуть на многие события истории. Речь в выступлении Виталия Шенталинского также пойдет о проб-

gespalten. Die ‚Leibeigenen‘ der Häftlingstheater, die Mitglieder der Kulturbrigaden und der Laienkunst selbst glaubten ihrerseits, dass die inhaftierten Künstler als ‚Kulturträger‘ in den abgelegenen Randgebieten – beispielsweise in Vorkuta – fungierten.

Hunderttausende von frisch verurteilten Menschen füllten jährlich die Baracken des Gulags unter Stalin. Die maximale Konzentration der Sträflinge in den Haftanstalten wurde im Sommer 1950 verzeichnet, als sich in den Straflagern, den Haftkolonien und den Gefängnissen mehr als 2,8 Millionen Menschen befanden, von denen 23% politische Häftlinge waren. Zum selben Zeitpunkt lebten mehr als 2,5 Millionen Menschen in Verbannung als Sondersiedler. Alles in allem waren rund 20 Millionen Menschen in den Lagern, Kolonien und Gefängnissen der GULAG während ihrer Bestehenszeit inhaftiert.

## Галина Иванова, Москва

### «Здесь не место искусству, изящной литературе, философии...»

Попытки осмыслить феномен ГУЛАГа, уловить его связь с советской действительностью, привели многих мемуаристов, бывших узников советских концентрационных лагерей, к твердому убеждению, что «ничем существенным лагерь от “воли” не отличается [...]. Все то, что происходит в лагере, происходит и на воле – и наоборот. Но только в лагере все это нагляднее, проще, четче». Эта концептуальная установка впоследствии была воспринята многими из тех, кто писал о лагерях. В ГУЛАГе авторы публикаций видели слепок, зеркальное отображение создавшего его государства.

По форме Главное управление лагерей (в сокращенном написании — ГУЛАГ) было типичным государственно-бюрократическим учреждением. Оно являлось важной составной частью советской системы органов исполнения наказаний. Однако лексическое значение понятия «ГУЛАГ» отнюдь не исчерпывается его формально-бюрократической

сущностью. Как образно заметил российский философ В.А. Подорога, ГУЛАГ — это «даже не просто “архипелаг”, это громадная страна, что невидимо существовала и расширялась во времени и пространстве сталинского режима...».

ГУЛАГ как карательная система нового типа имел ряд особенностей. Лагеря организовывались не в городах и населенных пунктах, что было характерно для традиционных мест заключения, а в отдаленных районах, зачастую непригодных для постоянного проживания человека. Их строительство осуществлялось, как правило, силами самих же заключенных. В лагеря направлялись граждане, осужденные не только судами, но и во внесудебном порядке. Срок лагерного заключения не мог быть ниже трёх лет. Все заключенные подвергались принудительному трудовому использованию, что на практике приводило к их откровенной эксплуатации.

Условия содержания осужденных в местах заключения регулировались внутриведомственными нормативными актами. Для различных групп заклю-

ченных устанавливались разные виды лагерных режимов. Каждый конкретный режим имел свою специфику, в соответствии с которой осужденный выработывал собственную стратегию и тактику выживания. Многочисленные приказы и инструкции, регулировавшие все стороны лагерной жизни, неизменно предписывали: «Нетрудовые элементы и лица, осужденные за контрреволюционные преступления, не могут занимать административно-хозяйственных должностей».

Из всех установленных в лагерях правил и запретов названное предписание нарушалось, пожалуй, чаще всего. Хронический недостаток кадров всех специальностей вынуждал лагерное начальство использовать на административно-технических и хозяйственных должностях, в том числе и в аппарате лагерных управлений, специалистов, осужденных, как правило, по контрреволюционным статьям Уголовного кодекса. На физически легкую работу политические заключенные попадали только в силу того, что лагеря испытывали острую потребность в грамотных, образованных кадрах.

die Öffentlichkeit bis vor Kurzem nicht zugänglichen Archivdokumenten. Dazu zählen Akten und Handschriften, die der Verfasser entdeckt und erschlossen hat, während er als Organisator und Leiter der Kommission für das schöpferische Erbe politisch verfolgter Schriftsteller Russlands in den Archiven des KGB und der sowjetischen Staatsanwaltschaft gearbeitet hat.

In seinem Vortrag berichtet Vitalij Šentalinskij über das Leben und das Schicksal der Schriftsteller, die von der totalitären Macht verfolgt und zugrunde gerichtet wurden. Dabei begegnen einem sowohl berühmte Namen (Anna Achmatova, Michail Bulgakov, Andrej Platonov, Marina Cvetaeva, Boris Pasternak, Isaak Babel, Osip Mandelštam) als auch einige künstlerische Talente, die weniger bekannt und dennoch hervorragend sind. Diese wurden hingerichtet oder verschwanden auf den Inseln des Gulags. Begleitend zur mündlichen Darstellung wird der Referent seltene Archivreife – Fotografien und andere Zeitdokumente – vorführen.

Der Vortrag ist mit dem Thema der politischen Repressalien gegen Komponisten und Musiker in der

Sowjetunion inhaltlich deshalb eng verknüpft, weil alle Künste den Verfolgungen ausgesetzt waren und die Kultur ein einheitliches Ganzes bildet.

Der Vortrag wird das Firmament der russischen Literatur und Kultur des 20. Jahrhunderts deutlicher erkennen lassen. Viele geschichtliche Ereignisse werden in ein neues Licht gerückt. In seinem Vortrag spricht Vitalij Šentalinskij ebenfalls das Problem des historischen Gedächtnisses und der Vergangenheitsbewältigung an – ein für das moderne Russland und Deutschland höchst aktuelles Thema.

данную в Советском Союзе в 1960-е гг. В докладе анализируются контекст создания и эстетическая выразительность произведения.

## Vitaly Shentalinskiy, Moskau

### Russlands kulturelle Tragödie. Das verhaftete Wort

Dieser Vortrag des russischen Schriftstellers Vitalij Šentalinskij befasst sich mit der Tragödie der Kultur in der Sowjetunion während der kommunistischen Gewaltherrschaft, unter den Rahmenbedingungen eines totalitären Regimes, der grausamen Repressalien und der Zensur.

Das Schicksal der großen russischen Literatur während der Sowjetzeit, die ausgerissenen Seiten der Literaturgeschichte, das Leben und das Schaffen der verhafteten Schriftsteller – mit diesem Thema befasst sich Vitalij Šentalinskij in seiner Trilogie: „Raby svobody“ [„Die Sklaven der Freiheit“] (Moskau 1995; 2009), „Donos na Sokrata“ [„Die Anzeige gegen Sokrates“] (Moskau 2001), „Prestuplenie bez nakazanija“ [„Die Schuld ohne Sühne“] (Moskau 2007). Auf Deutsch ist sein Buch „Das auferstandene Wort“ erschienen (Gustav Lübbe Verlag, 1996).

Diese Darstellungen sind literarisch und dokumentarisch zugleich und gründen auf neuen, für

Наибольшие трудности в процессе адаптации к лагерной жизни испытывали лица творческих профессий. В одном из писем заключенного В.М. Юстицкого, бывшего профессора Саратовского художественного института, есть строки, объясняющие причины, по которым он не мог адаптироваться в лагерной среде: «Работаю я сейчас на лесоповале. Тяжелая работа, нормы не по силам. Любая специальность все же может найти применение, как-то: бухгалтер, счетовод, повар, сапожник, плотник и пр., но что делать с художником? Он применить себя не может, делать ему нечего... Моя специальность и вообще мои знания и опыт в условиях лагеря ничего не значат. Здесь не место искусству, изящной литературе, философии...».

Между тем, в результате сталинских политических репрессий в ГУЛАГе оказался едва ли не весь цвет русской интеллигенции: ученые-гуманитарии, художники, музыканты, поэты, артисты и т.д. Степень их нравственных страданий зачастую была неизмеримо выше физических мучений, обусловленных тяготами лагерного быта. «Я больше

года не касался клавишей, у меня здесь нет искренних друзей, я забыл, что есть на свете нежность, дружба, свобода... Я потерял свою душу – искусство... Я лишен музыки, что совершенно морально убивает меня...», – писал в 1935 г. из заключения композитор С.Ф. Кайдан-Дешкин, автор пионерского гимна «Взвейтесь кострами, синие ночи!»

Ежегодно руководство ГУЛАГа получало сотни ходатайств, заявлений, писем, в которых заключенные, представители творческих профессий, просили разрешить им работать по специальности – играть в театре, заниматься режиссурой, работать с оркестром. Добиться этого было чрезвычайно сложно: на лесоповал, в шахты и рудники нужны были тысячи людей, а в театр – единицы. «Я могу и способен работать плодотворно. Ведь артист – это творческий человек, а творчество – главное в жизни! Прошу вас дать мне возможность работать в каком-нибудь театре Красноярского края...», – так аргументировал свою просьбу заключенный Г.С. Жжёнов, будущий народный артист СССР.

Добиваясь освобождения от об- щих работ, получая спаситель- ное место в лагерном театре или оркестре, многие узники ГУЛАГа испытывали вместе с радостью дополнительные нрав- ственные страдания: ведь они становились «лагерной интел- лигенцией», переходили в услу- жение к своим палачам («подпе- вали начальникам»). Для боль- шинства заключенных, предста- вителей творческих профессий, знаменитый «крепостной театр эпохи принудительного труда» стал в буквальном смысле спасе- нием от физического истощения и преждевременной смерти, вер- нул радость творчества и смысл жизни. Заключенный А.А. Мар- ков, артист Воркутинского теат- ра, вспоминал: «Когда я из шах- ты попал в театр, у меня было та- кое ощущение, что я из ада по- пал в рай».

По ряду причин нравственного характера вопрос о статусе лагерь- ного артиста, музыканта, худож- ника до сегодняшнего дня оста- ется дискуссионным. Отношение бывших узников ГУЛАГа к тем своим товарищам по несчастью, которые работали в лагерных те- атрах, также неоднозначно. Сами подневольные работники лагер-

ных театров, участники куль- тбригад и лагерной самодеятель- ности считали, что заключенные артисты выполняли на далеких окраинах, в частности, на Ворку- те, «миссию культуртрегеров».

В период сталинизма ежегод- но сотни тысяч вновь осужден- ных людей пополняли бараки ГУЛАГа. Максимальный уро- вень концентрации заключен- ных в местах лишения свободы отмечался летом 1950 г., когда в лагерях, колониях и тюрьмах на- ходилось более 2,8 млн. человек, из них 23% были осуждены по политическим мотивам. В этот же период более 2,5 млн. человек находились в ссылке и на спец- поселении. Всего за годы суще- ствования ГУЛАГа через лагерь, колонии и тюрьмы прошло око- ло 20 млн. человек.

## Dorothea Redepenning, Heidelberg

Valerij Arzumanov und seine  
Mikro-Oper „Im Gedenken an V. T.  
Šalamov“

In Valerij Arzumanovs Mikro-Oper „Im Gedenken an V. T. Šalamov“ verbinden sich zwei Lagerschicksale – sein eigenes, denn der Komponist wurde 1944 in Vorkuta als Sohn von „Volksfeinden“ geboren; Varlam Tichonovič Šalamov, Lyriker und Prosaiker, war in den 1920er-Jahren zu dreijähriger Lagerhaft verurteilt worden und verbrachte ab 1937 siebzehn Jahre in Lagern. Die Mikro-Oper, die seinem Andenken gewidmet ist, wurde 1956 noch im Lager begonnen und 1988, nach der Emigration nach Frankreich, vollendet. Das Werk konfrontiert die Erinnerung an den Lageralltag mit dem französischen Alltagsleben der Gegenwart. Die extrem reduzierte Besetzung mit Bariton und Solocello reflektiert zum einen die Möglichkeiten des Musizierens im Lager, zum andern antizipiert sie das Modell der Monoper, das in den 1960er-Jahren in der Sowjetunion kreiert wurde. Der Beitrag analysiert das Werk in seinem Kontext und in seiner ästhetischen Aussage.

## Доротея Редепеннинг, Гейдельберг

Валерий Арзуманов и его  
микро-опера «Памяти В.Т. Шала-  
мова»

Микро-опера Валерия Арзума- нова «Памяти В.Т. Шаламова» связывает между собой две ла- герных судьбы: судьбу компо- зитора, поскольку он родился в 1944 г. в Воркуте в семье «вра- гов народа», с судьбой Варлама Тихоновича Шаламова, поэта и прозаика, который был осужден в 1920-х гг. на три года лагерей, а начиная с 1937 г. провел в Гула- ге еще 17 лет. Работа над микро- оперой, посвященной его памя- ти, началась в 1956 г. еще в лаге- ре и была завершена в 1988 г. уже после эмиграции композитора во Францию. Произведение со- поставляет воспоминания о ла- герных буднях с впечатлениями от повседневной жизни в совре- менной Франции. Крайне огра- ниченный состав инструментов – задействованы лишь баритон и виолончель соло – олицетво- ряет, с одной стороны, скром- ные возможности музицирова- ния в лагере, а с другой сторо- ны, предвосхищает музыкаль- ную форму «монооперы», соз-

## Яша Немцов, Берлин

**Александр Веприк (1899–1958)**  
— композитор, педагог, узник Гулага

Александр Веприк обучался в консерваториях Лейпцига, Санкт-Петербурга и Москвы, став одним из самых значительных советских композиторов 1920-х гг. Будучи приглашен в Московскую консерваторию в возрасте 24 лет, он активно участвовал в реформировании преподавания музыки в музыкальных вузах. В частности, А. Веприк занимал одну из ключевых позиций в области русско-немецких контактов в этой сфере. Так, по поручению наркома просвещения в 1926 г. он отправился в командировку на Запад, проведя несколько месяцев преимущественно в Германии.

В то же время А. Веприк проявлял деятельный интерес к еврейской музыке: так, в своих сочинениях он успешно сочетал элементы еврейской традиционной музыки с новаторством в выразительных средствах музыкального языка. А. Веприк являлся одним из активных членов Московского Общества еврейской

музыки, основанного в 1923 г. После роспуска Общества, последовавшего в 1931 г., подавление еврейской музыкальной культуры в СССР продолжало усиливаться. По этой причине, начиная с конца 30-х гг., А. Веприк обращается к новому предмету – киргизской музыке. Его композиции в киргизском стиле (среди прочего, первая национальная киргизская опера) внесли важный вклад в дело формирования профессиональной киргизской музыкальной культуры.

В 1943 г. А. Веприк стал жертвой антисемитской чистки в Московской Консерватории: в числе нескольких других профессоров еврейской национальности он был бессрочно уволен. В 1950 г. последовали арест, многомесячное заключение в тюрьме и депортация в Гулаг. Хотя А. Веприк и выжил в Гулаге, однако после своего освобождения он так и не смог снова влиться в музыкальную жизнь столицы. Последовавшая вскоре ранняя кончина в результате болезни была спровоцирована перенесенными в Гулаге мучениями и лишениями. Имя его было затем забыто.

## Inna Klause, Göttingen

**Komponistinnen und Komponisten im Gulag. Der Versuch einer Übersicht**

Die in der Forschung über die Musikgeschichte der Sowjetunion vertretene Meinung, Musiker und Komponisten seien weniger von Verfolgungsmaßnahmen unter Stalin betroffen gewesen als Vertreter anderer Künste, muss hinterfragt werden, denn sie beruht möglicherweise auf einem Forschungsdesiderat. In Erinnerungen ehemaliger Häftlinge, Archiven der Organisation „Memorial“, der Lagerpresse, Archiven der Lagerverwaltungen und anderen Quellen sind unzählige Namen von Musikerinnen und Musikern zu finden, die in den 1920er- bis 1950er-Jahren entweder ermordet oder zur Lagerhaft verurteilt worden waren, unter ihnen auch Komponisten.

Da die Einbeziehung der betroffenen Musiker den Rahmen eines Symposiumsvortrags sprengen würde, wird es hier ausschließlich um Komponisten und Komponistinnen gehen, die Verhaftungen zum Opfer gefallen sind, darunter Vertreter unterschiedlicher Musikrichtungen (Unterhaltungsmu-

sik, Jazz, sogenannte ernste Musik). Grundlage der Untersuchung bilden Angaben zu 35 Betroffenen, viele von Ihnen Konservatoriumsabsolventen. Acht der behandelten Komponisten sind zum Tod durch Erschießen verurteilt worden, drei weitere wurden nach der Untersuchungshaft freigelassen. 24 mussten eine Lagerhaft verbüßen, mindestens sechs von ihnen eine Haft von acht bis zehn Jahren Dauer. Untersucht werden das Alter der Opfer zum Zeitpunkt der Verhaftung und ihr damaliger beruflicher Stand, das verurteilende Gremium, die Gründe für die Verurteilung sowie das Strafmaß. Soweit bekannt, werden die Umstände der Lagerhaft geschildert. Eine bemerkenswerte Quelle zu den Umständen der Lagerhaft eines Komponisten bilden beispielsweise die weit über 200 Briefe aus dem Gulag, die vom Boleslav Javorskij-Schüler Sergej Protopopov (1893–1954) in den Jahren 1934–1936 verfasst wurden.

Anschließend wird danach gefragt, wie sich das Leben der Komponisten nach der Haft entwickelte, und ob es ihnen möglich war, zu ihren früheren Beschäftigungen zurückzukehren. Dabei sollen auch Veränderungen ihres Kompositionsstils beachtet und daraufhin befragt werden, ob sie mit der

Lagerhaft in Verbindung gebracht werden können.

## Инна Клаузе, Гёттинген

### Композиторы в Гулаге. Попытка обзора

В исследованиях по истории музыки в Советском Союзе бытует мнение, что сталинские репрессии затронули музыкантов и композиторов в гораздо меньшей мере, чем деятелей других видов искусств. К этому утверждению следует, однако, подойти критически, поскольку оно основывается, вероятно, на недостаточной изученности вопроса. Воспоминания бывших узников, архивы общества «Мемориал», материалы лагерной прессы, архивы лагерных управлений и иные источники содержат бесчисленные имена музыкантов, которые были убиты или получили лагерные сроки в 1920–1950-х гг. Встречаются среди них также и композиторы.

Поскольку рассмотрение судеб всех репрессированных музыкантов в совокупности превосходит возможности отдель-

но взятого выступления, речь в докладе пойдет исключительно о подвергавшихся аресту композиторах. Среди них – представители различных музыкальных направлений: от популярной музыки, джаза, до так называемой серьезной музыки. В основу доклада положены сведения о тридцати пяти композиторах, многие из которых являлись консерваторскими выпускниками. Восемь из них были расстреляны по постановлению суда и лишь трое освобождены после завершения следствия. Остальные двадцать четыре получили разные лагерные сроки, причем как минимум шестеро из них должны были отсидеть от 8 до 10 лет. При исследовании учитывался возраст жертв, равно как и их профессиональный статус на момент задержания, судебный орган, вынесший приговор, его обоснование, а также назначенная мера наказания. Кроме того, по возможности привлекался материал, характеризующий условия содержания композиторов в лагере. В этой связи следует особо отметить, например, более двухсот писем из Гулага, написанных в 1934–1936 гг. Сергеем Протопоповым (1893–1954), учеником Болеслава Яворского.

## Jascha Nemtsov, Berlin

### Aleksandr Veprik (1899–1958) – Komponist, Pädagoge, Gulag-Häftling

Aleksandr Veprik wurde an den Konservatorien in Leipzig, St. Petersburg und Moskau ausgebildet und gehörte in den 1920er-Jahren zu den bedeutendsten sowjetischen Komponisten seiner Generation. Bereits mit 24 Jahren wurde er an das Moskauer Konservatorium berufen, danach beteiligte er sich aktiv an der Reform des russischen Musikhochschulwesens. Speziell für deutsch-russische Kooperation auf diesem Gebiet war Veprik eine der Schlüsselpersonen. 1926 hielt er sich im Auftrag des sowjetischen Bildungskommissars mehrere Monate lang im Westen auf, hauptsächlich in Deutschland.

Gleichzeitig engagierte sich Veprik für die jüdische Musik: in seinen Werken integrierte er Elemente jüdischer traditioneller Musik in eine avancierte Musiksprache. Seit der Gründung der Moskauer Gesellschaft für jüdische Musik 1923 gehörte Veprik zu deren Aktivisten. Nachdem die Gesellschaft 1931 aufgelöst wurde, war die jüdische Musikkultur in der Sowjetunion ei-

ner zunehmenden Unterdrückung ausgesetzt. Veprik spezialisierte sich daher seit Ende der 1930er-Jahre auf kirgisische Musik. Mit seinen Werken im kirgisischen Stil (darunter der ersten kirgisischen nationalen Oper) leistete er einen wichtigen Beitrag zur Herausbildung einer professionellen kirgisischen Musikkultur.

1943 wurde Veprik Opfer einer antisemitischen Säuberung am Moskauer Konservatorium: zusammen mit mehreren weiteren jüdischen Professoren wurde er fristlos entlassen. 1950 wurde er festgenommen und nach mehreren Monaten im Gefängnis in den Gulag deportiert. Er überlebte zwar den Gulag, nach seiner Befreiung konnte er in Moskau aber keinen Anschluss an das Musikleben mehr finden. Sein früher Tod war die Folge einer durch Folterungen und Entbehrungen im Gulag ausgelösten Krankheit. Danach geriet sein Name in Vergessenheit.

ванных) мастеров искусств. Лагерное начальство на спектаклях и концертах занимало лучшие места, актёры же были бесправны – их, как правило, освобождённых или занимающих должности внутри лагеря, разгневавшееся руководство в любой момент могло отправить на общие работы. Сравнение лагерных театров с крепостными труппами, на наш взгляд, более чем правомерно.

Невозможно переоценить роль лагерного театрального творчества и в жизни самих узников ГУЛАГа. Работа в художественных коллективах позволяла интеллигенции, часто разбросанной по разным баракам, общаться с близкими по духу людьми и заниматься любимым делом. Искусство помогало выживать их солагерникам, часть которых впервые побывала в театре, только попав в лагерь. Сегодня бывшие заключённые, говоря о культурно-воспитательной работе, вспоминают не лекции или политбеседы, а аншлаги во время концертов на самодельных сценах клубов-столовых.

Не было бы КВО и КВЧ, вероятно, не было бы и официально разрешённого лагерного творчества. Оно было узаконено

под предлогом необходимости и важности агитировать со сцены, однако переросло выделенные ему рамки. Помимо неизменных пропагандистских пьес и концертов в этих театрах ставили спектакли по своему художественному уровню достигавшие, а то и превосходившие работы благополучных «нелагерных» коллективов. Благодаря существовавшим при КВО и КВЧ театральными-концертными труппам сумели спастись многие режиссёры, актёры, музыканты, художники – политзаключённые, которые при других обстоятельствах были бы обречены в ГУЛАГе погибнуть. В этом видится глобальное значение культурно-воспитательной работы.

Помимо этого, доклад проследит, как складывалась жизнь композиторов после их освобождения и, в частности, задаётся вопросом о том, в какой мере они смогли вернуться к прежним занятиям. Определённое внимание уделено при этом изменениям в стиле композиции, а также тому, в какой мере эти изменения могли быть обусловлены пребыванием в лагере.



erziehungsarbeit reden – nicht an Vorträge und politische Gespräche, sondern an vollbesetzte Zuschauerräume während der Konzerte auf selbstgemachten Bühnen in den Kantinen, die auch als Klubs funktionierten.

Ohne die KVO und KVČ hätte es vermutlich keine offiziell zugelassene künstlerische Tätigkeit in den Straflagern gegeben. Zwar wurde sie unter dem Vorwand legalisiert, dass es notwendig und wichtig sei, von der Bühne aus zu agitieren, wuchs aber über den ihr zugestanden Rahmen hinaus. Neben den stets präsenten propagandistischen Theateraufführungen und Konzerten wurden in diesen Theatern Stücke inszeniert, deren Niveau keinen Vergleich mit den Arbeiten der vom Schicksal begünstigten Künstlerkollektive in der ‚Freiheit‘ scheute oder diese sogar übertraf. Dank den unter der Ägide der KVO und KVČ eingerichteten Konzert- und Theatertruppen konnten viele Regisseure, Schauspieler, Musiker und Maler überleben, die als politische Häftlinge unter anderen Umständen dazu verdammt gewesen wären, im Gulag zu verenden. Darin scheint die globale Bedeutung der Kulturerziehungsarbeit zu liegen.

## Виктория Миронова, Москва

### Особенности культурно-воспитательной работы в лагерях ГУЛАГа в 1930-е–1950-е гг.

Каждая лагерная система помимо общих черт, таких, как полная изоляция от внешнего мира или тяжёлые бытовые условия, имеет свои специфические признаки. На наш взгляд, феноменом сталинских концентрационных лагерей с полным основанием можно считать так называемую культурно-воспитательную работу. Её наличие в лагерях ГУЛАГа создавало иллюзию, что в советских местах лишения свободы людей не просто изолируют и эксплуатируют, но занимаются их образованием, культурным отдыхом, перевоспитывают – «возвращают к нормальной жизни».

Культурно-воспитательная работа проводилась в лагерях ГУЛАГа НКВД–МВД СССР всё время его существования – с 1934 по 1956 гг. В указанный период здесь функционировали культурно-воспитательные отделы (КВО) и культурно-воспитательные части (КВЧ). Продекларирован-

Marija Judina besuchte ihre verbannten Freunde. Ihre erste Reise führte sie 1931/32 nach Alma-Ata zur Witwe ihres Beichtvaters, „der Leuchte der Theologie“, Fedor Andreev (er starb 1929 bald nach seiner Verhaftung durch das Leningrader NKVD). Hier lernte Judina den – ebenfalls verbannten – bedeutenden Historiker Evgenij Tarle kennen, der ihr Freund fürs ganze Leben bleiben sollte. Die damaligen Lebensumstände in Kasachstan sind mit ergreifender Kraft in den Memoiren Judinas beschrieben. Ihre Briefe ergänzen die schaurigen Bilder des Lebens und des Alltags der sowjetischen Menschen jener Zeit.

In den frühen 1930er-Jahren hatte Judina vor, nach Skovorodino (Ostsibirien) zu fahren, wo Pavel Florenskij inhaftiert war. Doch rieten ihr seine Verwandten, die Florenskij im Gefängnis besucht hatten, von dieser Reise ab. Gerade um diese Zeit bekam Judina einen Brief von Florenskij, der sie in ihrem Werden als Künstlerin entscheidend prägte. 1934 begab sich Judina auf eine Konzertreise nach Voronež, wohlwissend, dass sich dort Osip Mandelštam aufhielt – ein weiteres Opfer der stalinschen Verfolgungen. Das Treffen Judinas

mit Mandelštam ist in den Memoiren Nadežda Mandelštams beschrieben.

Kurz vor dem Kriegsende schrieb Judina einen Brief an Iosif Stalin, in dem sie sich für sein Interesse an ihr als Künstlerin bedankte. (Nachdem sich Stalin das A-Dur-Konzert Mozarts in ihrer Interpretation im Rundfunk angehört hatte, veranlasste er, dieses auf Schallplatte aufzunehmen und ihr ein riesiges Honorar auszuzahlen. Darüber berichten die von Volkov aufgezeichneten Memoiren Šostakovičs). Judina strebte damals ein persönliches Treffen mit Stalin an, um für die Häftlinge des Gulags einzutreten. Über diese utopische Idee Judinas wissen wir aus den Erinnerungen des Kunsthistorikers Georgij Vagner, der drei (!) langjährige Haftstrafen abbüßen musste.

Mehrmals notierte Judina in ihren Memoiren und Briefen, dass sie selbst „leider nicht verhaftet wurde“. Jedoch wissen wir aus den Erinnerungen derjenigen, die im Laufe des Prozesses gegen den religiös-philosophischen Kreis „Vokresenie“ verurteilt wurden, dass die Anweisung zu ihrer Festnahme bereits gegeben worden war. Nur der internationale Ruhm der geni-

alen Pianistin rettete sie: Als solch eine bezeichneten Judina etwa die Musiker Klemperer, Mitropoulos, Scherchen, Stiedry und Talich, die Gastspiele in der UdSSR gaben und Gelegenheit dazu hatten, mit ihr zusammen zu musizieren.

Marija Judina war ein zutiefst religiöser Mensch. Ihr tagtägliches Handeln war vom Geist der christlichen Dienstfertigkeit erfüllt. Sie pflegte das dem Evangelium entnommene Motto – „tragt einander die Lasten, und so werdet ihr das Gesetz Christi erfüllen“ – oft zu wiederholen. Bezogen auf ihre Einstellung gegenüber den Häftlingen des Gulags war dieses Motto eine Realisierung des Gebotes der Nächstenliebe. Auch heute bleibt der Name Marija Judinas in der russischen Gesellschaft ein Symbol für den persönlichen Mut und das Gute.

### Анатолий Кузнецов, Москва

Участие пианистки Марии Вениаминовны Юдиной в судьбах репрессированных философа Михаила Бахтина, богослова Павла Флоренского, поэта Осипа Мандельштама, пианиста Генриха Нейгауза и некоторых других деятелей культуры

Речь пойдет о музыканте, который сам не был узником ГУЛАГа, но был связан с репрессированными узлами дружбы, самоотверженно помогал им, хлопотал за них, ездил к ним в места заключения. Великая русская пианистка Мария Вениаминовна Юдина (1899–1970) не играла в КЗ (как, скажем, играла в Германии и Австрии заключенным Elly Ney) – до 1956 г. артистам не разрешалось выступать в лагерях. (О музыкальном мире ээков подробно пишет друг Юдиной литературовед Николай Анциферов в своих мемуарах.) Но в чьих же судьбах Юдина принимала личное большое участие? Это близкие ей люди – философы Михаил Бахтин, Павел Флоренский, Лев Карсавин, Алексей Лосев, богословы и священники Анатолий Жураковский и Федор Андреев, поэты Осип Мандельштам, Николай Заболоцкий, Даниил Хармс, гуманитарии Анциферов, Евгения Тиличьева (крестная мать Юдиной), Нина Пигулевская, Емельян Залесский и Георгий Вагнер (прямой потомок Р. Вагнера), пианисты Генрих Нейгауз и Вера Лотар-Шевченко, первая жена С.С. Прокофьева Лина Прокофьева. Юдина остро переживала

da sie stachanowsche und Stoßarbeitsmethoden durchsetzen sollte. Um die Effizienz der politischen und der produktionsorientierten Massenarbeit zu erhöhen, sollten die Mitarbeiter der KVO und KVČ Mittel der anschaulichen Agitation, Literatur, Rundfunk und Kino nutzen und darüber hinaus die in den Straflagern speziell gegründeten Künstlerkollektive heranziehen. Die Kulturerziehungsarbeit dieser Art wurde als Hilfsmaßnahme angesehen, um die Wirksamkeit der Propaganda zu steigern.

Es lohnt sich, die Tätigkeit der Künstlerkollektive in den Straflagern – sei es der professionellen Kulturbrigaden oder der Laienspieltheater – gegenüber anderen ‚angewandten‘ Arten der Kulturerziehungsarbeit besonders hervorzuheben. Einen erheblichen Anteil an ihrer Gründung und Entwicklung nahmen nicht nur die Mitarbeiter der KVO und KVČ, sondern auch die Lagerleitung. Nach der Einschätzung der Referentin verfolgten die Angestellten der Lagerverwaltung dabei weniger bestimmte ‚erzieherische‘ Ziele, sondern wünschten – gerade weil sie von den Kulturzentren weit entfernt lebten – auch ‚Veranstaltungen‘. Die Aufführungen der Häftlingstheater waren unter jenen

Bedingungen so gut wie die einzige Form der Unterhaltung. Das Niveau der meisten Truppen war außerordentlich hoch, da im Gulag viele zu Unrecht verurteilte und später rehabilitierte Künstler einsaßen. Die Lagerleitung nahm bei den Aufführungen und Konzerten die besten Plätze ein, während die Schauspieler rechtlos waren. In der Regel waren diese von allgemeinen Arbeiten lediglich auf Zeit befreit oder hatten Aufgaben innerhalb der Zone zu verrichten, so dass die erzürnte Lagerverwaltung sie jederzeit zurückschicken konnte. Der Vergleich der Lagertheater mit den Theatern der Leibeigenen scheint mehr als gerechtfertigt zu sein.

Es ist kaum möglich, die Rolle der Schauspielkunst im Lager auch für das Leben der Gulag-Häftlinge selbst zu überschätzen. Die Arbeit in den Künstlerkollektiven ermöglichte es den Angehörigen der Intelligenzija, die häufig in mehreren Baracken zerstreut lebten, Kontakte zu Gleichgesinnten zu pflegen und ihrer Lieblingsbeschäftigung nachzugehen. Die Kunst half ihren Mitgefangenen zu überleben, von denen einige ihre erste Theateraufführung erst im Lager erlebten. Heute erinnern sich die ehemaligen Häftlinge – wenn sie über die Kultur-

## Victoria Mironova, Moskau

### Die Besonderheiten der Kulturerziehungswarbeit in den Lagern der GULAG in den 1930er- bis 1950er-Jahren

Neben den allgemeinen Charakteristika, die allen Straflagersystemen eigen sind – wie etwa die komplette Abschottung von der Außenwelt oder der schwere Alltag –, hat jedes System seine spezifischen Merkmale. Die Referentin vertritt die These, dass die sogenannte Kulturerziehungswarbeit zu Recht als besonderes Phänomen der Konzentrationslager unter Stalin angesehen werden kann. Ihre Durchführung in den Lagern der GULAG schuf die Illusion, dass die Menschen in den sowjetischen Haftorten nicht einfach isoliert und ausgebeutet, sondern auch gebildet, kulturell unterhalten und umerzogen wurden, um sie „zum normalen Leben zurückzuführen“.

Die Kulturerziehungswarbeit wurde in den Lagern der dem NKVD-MVD unterstellten GULAG während ihrer ganzen Bestehenszeit von 1934 bis 1956 betrieben. Zu dieser Zeit waren dort die Kulturerziehungsabteilungen (KVO) und die Kulturerziehungsstellen (KVČ) tätig. Als Hauptziele der Kulturer-

ziehungswarbeit deklarierte man erstens „die Umerziehung der Straftäter, die wegen Alltagsverbrechen und Amtsvergehen verurteilt worden waren“, mittels einer hochproduktiven, dem Gemeinwohl dienenden Arbeit und zweitens „den Beitrag zu einer Effizienz- und Rationalitätssteigerung beim Arbeits-einsatz aller Häftlinge“. Daher ging es bei den politischen Häftlingen nur darum, sie mit Hilfe der KVO und KVČ „effizient und rational“ für die Erfüllung und Übererfüllung des Planes „zu nutzen“ bzw. auszunutzen.

Die KVO und KVČ legten den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit auf die politische und die produktionsorientierte Massenarbeit. Ungeachtet der formalen Trennung, verfolgten beide Arten der Arbeit offiziell dasselbe Ziel: die Steigerung der Arbeitsproduktivität. Es lässt sich allerdings ausmachen, dass die politische Massenarbeit die Vermittlung vornehmlich theoretischer Inhalte im Visier hatte, da sie dafür bestimmt war, den Häftlingen die Grundsätze der Stalin-Verfassung und die Aufgaben der sowjetischen Politik hinsichtlich der Besserungsarbeit zu verdeutlichen. Demgegenüber deckte die produktionsorientierte Massenarbeit den Bereich der Praxis ab,

превратности судеб своих коллег Николая Жилиева, Евгения Микеладзе, Александра Веприка, Моисея Вайнберга. Приветствовала возвращение из лагеря Александра Солженицына, Льва Гумилева и Варлама Шаламова и подружилась с ними. Участь Иосифа Бродского глубоко тронула ее...

Первым, за кого Юдина мужественно вступилась, был Михаил Бахтин, арестованный в 1928 г. по делу религиозно-философского кружка «Воскресенье». Через Екатерину Пешкову, возглавлявшую Политический Красный Крест, она добилась замены Бахтину заключения в Соловках на ссылку в Кустанай. Мария Юдина посещала друзей в ссылке. Первая такая поездка, в Алматы, в 1931/32 г. – к сосланной вдове ее духовного отца, «светиле богословия», Федора Андреева (скончался в 1929 г. после ареста ленинградским НКВД). Здесь же Юдина встретила с также сосланным знаменитым историком Евгением Тарле, который останется ее другом на всю жизнь. Условия жизни в Казахстане тех лет описаны с потрясающей силой в мемуарах Юдиной. Ее письма дополняют эти злове-

щие картины жизни и быта советских людей тех лет...

В начале 1930-х годов она была намерена ехать в Сковородино (Восточная Сибирь), где содержался Павел Флоренский. Но его родные, посещавшие Флоренского в тюрьме, отговорили Юдину. Тогда же она получила от Флоренского письмо, сыгравшее важную роль в ее становлении артиста... В 1934 г. Юдина выехала на гастроли в Воронеж, зная, что там находится Осип Мандельштам – еще одна жертва сталинских репрессий. О встрече тогда Юдиной и Мандельштама пишет в своих воспоминаниях Надежда Мандельштам.

В конце войны Юдина написала письмо Иосифу Сталину, в котором благодарила его за интерес к ней как исполнительнице. (Сталин слышал по радио в ее исполнении ля-мажорный концерт Моцарта, приказал выпустить пластинки, выплатил огромный гонорар – об этом мы знаем из мемуаров Шостаковича, записанных Волковым). Юдина тогда же добивалась личной встречи с вождем, чтобы заступиться за узников ГУЛАГа – утопическая затея Юдиной, известная нам

из воспоминаний искусствоведа Георгия Вагнера, отсидевшего три (!) продолжительных срока...

Юдина не один раз писала в мемуарах и письмах, что она сама «к сожалению, не была арестована», но мы знаем из рассказов осужденных по делу «Воскресенья», что ордер на ее арест уже был выписан. Только международная известность гениальной пианистки (такой считали ее приезжавшие в СССР на гастроли и игравшие с Юдиной Клемперер, Митропулос, Шерхен, Штидри, Талих) спасла ее...

Мария Юдина была глубоко религиозным человеком. Каждый ее житейский поступок был христианским служением. Евангельский девиз, который она часто повторяла – «Тяготы друг друга носите, и тем исполните закон Христов», в ее отношении к узникам ГУЛАГа был демонстрацией заповеди Любви. Для русского общества имя Марии Юдиной и сегодня остается символом мужества и добра.

## Urve Lippus, Tallinn

### The Sovietization of the Tallinn Conservatoire and the campaign against „formalism and bourgeois nationalism” in the Estonian musical life in 1948–1950

The years from 1948 up to the mid- 1950s were the darkest period in the history of the Tallinn Conservatoire. The reforms in Estonian musical life started already in 1940, when Estonia was occupied by the Soviets as the result of the Molotov-Ribbentrop treaty in August 1939, but they were soon stopped by the outburst of war in June 1941. They continued in 1944, when the Soviet power in the Baltic republics was restored. However, in the first years after the war cultural life continued relatively easily and many pre-war Estonian intellectuals supporting (sometimes covertly) old humanistic and national values held responsible posts in the new power-structures.

Things changed radically after the 1948 decision of the Central Committee of the Communist Party in Moscow about the opera of Vano Muradeli

## Вольфганг Менде, Дрезден

### Лагеря Дмитрия Гачева (1938–1945)

Будучи родом из Болгарии, музыковед и литературовед Дмитрий (болг. Димитър) Гачев (1902–1945) подвергнулся на родине преследованиям за свои коммунистические убеждения и эмигрировал в 1926 г. в Советский Союз. Начиная с 1930 г., он принимал непосредственное участие в активной классовой борьбе РАПМ, затем работал публицистом и редактором в издательстве. Вероятно, ввиду наличия заграничных связей Гачев был осужден в 1938 г. на восемь лет лагерей; заключение отбывал на Колыме. Трудясь в течение ряда лет на тяжелых физических работах, он сумел в конце концов после неоднократных просьб получить на руки флейту. Начиная с 1943 г., Гачев участвовал в работе культбригады, что значительно облегчило условия его содержания. Тем не менее, смерть настигла Гачева в декабре 1945 г., вскоре после того как в ходе второго судебного процесса он был осужден на следующие десять лет заключения.

В контексте тематики симпозиума случай Гачева интересен в двух отношениях. С одной стороны, сохранился обширный корпус писем Гачева, написанных им в лагере и дающих представление не только о кризисе личности, переживаемом этим интеллигентом, но и об исполнительской практике как элементе лагерной жизни. Так, в частности, он упоминает о привилегиях, которыми иногда пользовались артисты. С другой стороны, Гачев принадлежал к группе репрессированных, чья специфичность в области искусства до сих пор не была в достаточной мере принята во внимание – к группе радикальных «левых» 1920-х гг. Изучение репрессий, проведенных в этой среде, например, в рамках организации пролетарских писателей РАПП, позволит уточнить положение данной категории лиц в эпоху Большого террора.

## Wolfgang Mende, Dresden

### Dmitrij Gačevs Lagerhaft (1938–1945)

Der aus Bulgarien stammende Musik- und Literaturwissenschaftler Dmitrij (bulg. Dimitar) Gačev (1902–1945), 1926 als verfolgter Kommunist in die Sowjetunion emigriert, um 1930 am militanten Klassenkampf der RAPM beteiligt, danach als Publizist und Verlagsredakteur tätig, wurde 1938 zu acht Jahren Lagerhaft im Kolyma-Gebiet verurteilt – vermutlich aufgrund seiner Auslandsverbindungen. Nachdem er jahrelang schwere körperliche Arbeit geleistet hatte, brachte ihm die Aushändigung einer seit Jahren erbetenen Flöte und die dadurch mögliche Mitwirkung in einer Kulturbrigade seit 1943 eine merkliche Erleichterung der Haftbedingungen. Dennoch verstarb er im Dezember 1945 im Lager, kurz nachdem er in einem zweiten Prozess zu weiteren 10 Jahren Haft verurteilt worden war.

Der Fall Gačevs ist hinsichtlich der Symposiumsthematik in zweierlei Hinsicht aufschlussreich. Zum einen ist ein umfangreiches Korpus von Briefen Gačevs aus der Haftzeit erhalten, die Einblick nicht nur in

die Identitätszerrüttung eines Intellektuellen geben, sondern auch in die Musikpraxis des Lagerlebens, insbesondere in die Privilegien, die Künstler mitunter genießen konnten. Zum anderen gehört Gačev einer Opfergruppe an, deren Spezifik für den Bereich der Kunst bisher kaum in Betracht genommen wurde: der radikalen Linken der 1920er-Jahre. Ein Überblick über die Repressionsvorgänge in diesem Bereich, z.B. innerhalb der proletarischen Schriftstellerorganisation RAPP, soll die Situation dieses Personenkreises zur Zeit des Großen Terrors verdeutlichen.

„The Great Friendship”. In Russia, that started a new wave of repercussions against prominent musicians like Prokofiev, Shostakovitch, and many others. In the newly annexed Baltic Republics, the general label of „(bourgeois) formalism” used in Russia for stigmatizing different music attacked, was paired with a specific target of the local campaign – „bourgeois nationalism”. That reflected the main goal of the political and cultural reforms of this period: to destroy everything in the life and minds of people referring to the (positive) image of the pre-war Estonian Republic. The peak of this campaign was the 8th meeting of the Central Committee of the Estonian Communist Party in March 1950 and the following months when many people lost their jobs and several were imprisoned.

My paper will introduce the reforms in the structure and the curriculum of the Tallinn Conservatoire in the 1940s, but will concentrate on the years 1948–1950. We’ll discuss the relationship of the campaign with the curriculum of the Conservatoire and changes in the faculty. Some

meetings and conferences for introducing the Party decisions and new policies to the students and the faculty as well as some meetings at the Composer’s Union (the leading figures of those institutions were largely the same) will be of special interest.

## Urve Lippus

### Die Sowjetisierung des Konservatoriums in Tallinn und die Kampagne gegen den „Formalismus und bourgeois Nationalismus” im Musikleben Estlands von 1948 bis 1950

Die Zeit von 1948 bis hinein in die Mitte der 1950er-Jahre stellt das schwärzeste Kapitel in der Geschichte des Konservatoriums in Tallinn dar. Als Folge der sowjetischen Besetzung, die aus dem Molotov-Ribbentrop-Pakt vom August 1939 resultierte, hatte es schon 1940 erste Reformen im Musikleben Estlands gegeben. Der Ausbruch des Krieges im Juni 1941 bereitete dieser Entwicklung jedoch abrupt ein Ende. Erst als 1944 die Sowjets erneut die Macht in den baltischen Republiken ergriffen, wurden die Reformen weitergeführt. Dabei verlief das kulturelle Leben in den ersten Nachkriegs-

jahren relativ unbeschwert. In den führenden Positionen des neuen Machtgefüges saßen zunächst viele estnische Intellektuelle aus der Vorkriegszeit, die noch die alten humanistischen und nationalen Werte und Traditionen vertraten (manchmal verdeckt).

1948 allerdings kam es zu einer radikalen Änderung, bedingt durch einen Beschluss des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei in Moskau, der eine Oper von Vano Muradeli mit dem Titel „Die große Freundschaft“ betraf. In Russland wurde dadurch eine Welle neuer Repressionen gegen berühmte Komponisten wie Prokof'ev, Šostakovič und viele andere ausgelöst. Hatte man bisher in Russland zur Stigmatisierung andersartiger, unerwünschter Musik den allgemeinen Begriff des „(bourgeois) Formalismus“ verwandt, so wurde dieser Begriff nun auf die neuerlich annektierten baltischen Republiken übertragen und lokal im Kampf gegen den „Formalismus und bourgeois Nationalismus“ eingesetzt. Hauptziel der politischen und kulturellen Reformen in dieser Zeit war es, alles zu vernichten und aus dem Leben und Bewusstsein der Menschen zu verbannen, was das (positive) Bild von

der Estnischen Republik aus der Vorkriegszeit weiter aufrechterhalten konnte. Den Höhepunkt dieser Bestrebungen markierte das 8. Plenum des Zentralkomitees der Estnischen Kommunistischen Partei im März 1950, in dessen Folge viele Menschen ihre Arbeit verloren und etliche inhaftiert wurden.

Mein Vortrag stellt die strukturellen Reformen am Konservatorium in Tallinn dar und zeigt die Eingriffe in den Lehrplan des Konservatoriums in den 1940er-Jahren auf, wobei der Fokus auf den Jahren 1948 bis 1950 liegt. Zu diskutieren ist der Zusammenhang zwischen der praktizierten politischen Strategie, deren Auswirkungen auf das Lehrangebot des Konservatoriums und den Veränderungen in der Fakultät. Von besonderem Interesse werden einige Sitzungen und Kongresse zu Parteibeschlüssen und neuen politischen Richtlinien sein, die dazu dienten, sowohl die Studenten als auch die Fakultät in die Neuerungen einzuführen. Darüberhinaus wird das Augenmerk auf verschiedene Sitzungen des Komponistenverbandes gerichtet (die führenden Köpfe in all diesen Institutionen waren weitgehend dieselben).

пользовала против инакомыслящих идеологические клише, аналогичные известным пропагандистским штампам нацистской Германии — в том числе «вырождение в искусстве», «декаденты» и т.п. Процесс все более возрастающего контроля со стороны тоталитарной системы вызывал разнообразные реакции со стороны композиторов и деятелей музыкальной культуры, формировавших своеобразную палитру от приспособления до диссидентства. Действие описываемых репрессивных механизмов прослеживается, в сходных или измененных проявлениях, также в последующие десятилетия, в том числе в актуализации и активном применении «сакральных формул» сталинистской идеологии во времена Брежнева–Андропова. Подобные проблемы приобретают особую актуальность в России последних лет, в связи с тенденциями пересмотра советского прошлого, попытками возвеличить «сталинскую империю» и ее символы, созданием новых мифов и фальсификацией истории.

## Два тенора – две судьбы: Николай Печковский и Вадим Козин

В предлагаемом реферате впервые на Западе описываются трагические судьбы двух знаменитых музыкантов – Николая Константиновича Печковского (1896–1966) и Вадима Алексеевича Козина (1905–1994). Истинные звезды советской музыкальной культуры перед Второй мировой войной, они, невзирая на невероятную популярность, провели многие годы в Гулаге по окончании войны. Несмотря на всю исключительность, их судьбы позволяют осознать многое в репрессиях, которым подвергались в СССР музыканты. Творчество Печковского и Козина, полностью замалчиваемое многие десятилетия, привлекает неуклонно растущий интерес в России. Предлагаемый реферат сопровождается многочисленными авторскими и другими песнями и романсами в исполнении Вадима Козина, а также некоторыми из сохранившихся записей Николая Печковского, демонстрирующими различные грани их творчества и исполнительской манеры.

## Zwei Tenöre, zwei Schicksale: Nikolaj Pečkovskij und Vadim Kozin

Im Referat werden erstmals im Westen die tragischen Schicksale zweier prominenter Musiker beschrieben: das von Nikolaj Konstantinovič Pečkovskij (1896–1966) und das von Vadim Alekseevič Kozin (1905–1994). Beide waren vor dem Zweiten Weltkrieg herausragende Stars der sowjetischen Musikkultur und genossen enorme Popularität. Trotz allem mussten sie nach Beendigung des Krieges viele Jahre im Gulag verbringen. Diese außergewöhnlichen Schicksale bieten, trotz ihrer Einzigartigkeit, die Möglichkeit eines besseren Verständnisses der Repressalien gegen Musiker in der Sowjetunion. Die Kunst der beiden Musiker, die mehrere Jahrzehnte lang völlig verschwiegen wurde, zieht im modernen Russland immer mehr Interesse auf sich. Das Referat wird durch zahlreiche Musikbeispiele ergänzt, darunter von Vadim Kozin interpretierte eigene und fremde Liedkompositionen sowie einige erhalten gebliebene Aufnahmen von Nikolaj Pečkovskij. Diese Beispiele präsentieren verschiedene Bereiche ihrer Tätigkeit und die Eigenart ihrer Interpretation.

## Марина Лобанова, Гамбург

Формирование репрессивных механизмов в советской музыкальной культуре 1920-х—1930-х гг.

По сей день во многих публикациях утаивается и фальсифицируется самая трагическая часть советской музыкальной истории, в том числе – разнообразные формы террора, от доносов и запретов вплоть до обысков, арестов, ссылок и казней. В предлагаемом реферате рассматривается формирование конкретных репрессивных механизмов в 1920-е—1930-е гг. – во время становления тотального контроля над всей советской культурой. Социально-политические процессы, определившие как официальную идеологию, так и всю жизнь в СССР, непосредственно сказались и в музыкальной жизни страны: вопреки известным утверждениям советских музыкальных функционеров, музыка не была исключением, но подвергалась такому же сильному воздействию, как и изобразительное искусство, литература, поэзия и т.д. Характерно, что советская тоталитарная система породила и эффективно ис-

## Урве Липпус, Таллин

Советизация Таллинской Консерватории и кампания против «формализма и буржуазного национализма» в эстонской музыкальной жизни 1948–1950 гг.

Период с 1948 до середины 50-х гг. был самым темным временем в истории Таллинской Консерватории. Реформирование эстонской музыкальной жизни началось уже в 1940 г., после того как Эстония была оккупирована Советским Союзом в результате пакта Молотова-Риббентропа, подписанного в августе 1939 г. Впрочем, начавшаяся в июне 1941 г. война приостановила осуществление соответствующих мероприятий, которые были возобновлены лишь после восстановления советской власти в Прибалтийских республиках в 1944 г. В первые послевоенные годы культурная жизнь оставалась, тем не менее, относительно спокойной, и многие из довоенных эстонских интеллектуалов, продолжавших разделять (порой втайне) прежние гуманистические и национальные ценности и идеалы, занимали ответственные посты в новых властных структурах.

Положение изменилось коренным образом после принятия постановления ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая Дружба» Ванно Мурадели» в 1948 г. В России с этого момента возобновилась волна гонений на известных музыкантов, таких как Прокофьев, Шостакович и многие другие. Общее обвинение в «(буржуазном) формализме», служившее в России для стигматизации неугодных музыкальных направлений, сопрягалось при этом в условиях недавно инкорпорированных Прибалтийских республик с местной кампанией против «буржуазного национализма». В этом сочетании отразилась основная цель политических и культурных реформ данного периода: разрушить в жизни и головах людей все то, что соотносилось со сколь бы то ни было положительным образом Эстонской республики довоенной поры. Кампания эта достигла своего апогея в месяцы, следовавшие за VIII пленумом ЦК Коммунистической партии ЭССР в марте 1950 г., когда немало людей лишилось работы, а некоторые были даже арестованы.

Коснувшись реформы в структуре и учебном плане, имевших

место в Таллинской Консерватории в 1940-е гг., я предполагаю уделить основное внимание в своем докладе периоду 1948–1950 гг. Мы обсудим, как соотносилась политическая кампания с учебным планом Консерватории и изменениями, происходившими на факультетах. Особый интерес представляют собрания и встречи, происходившие как в Консерватории, так и в республиканском Союзе композиторов (при этом ключевые посты в обеих организациях занимали в значительной мере одни и те же лица). Эти заседания были направлены на то, чтобы донести цели партийных решений и содержание новой политики до студентов и преподавателей.

## Marina Lobanova, Hamburg

### Die Formierung der Repressalien-Mechanismen in der sowjetischen musikalischen Kultur der 1920er- und 1930er-Jahre

Bis heute wird die tragischste Seite der sowjetischen Musikgeschichte in vielen Publikationen verdrängt und verfälscht: Dazu gehören vielfältige Formen des Terrors, angefangen mit Denunziationen und Verboten bis zu Durchsuchungen, Arresten, Deportationen und Hinrichtungen. Im Mittelpunkt des Referats steht die Formierung konkreter Repressalien-Mechanismen in den 1920er- und 1930er-Jahren, als die gesamte sowjetische Kultur allmählich unter totale Kontrolle gestellt wurde. Die sozialen und politischen Prozesse, die nicht nur die offizielle Ideologie, sondern auch das gesamte Leben in der Sowjetunion bestimmten, prägten auch das musikalische Leben des Landes: Trotz der bekannten Behauptungen sowjetischer Musikfunktionäre bildete die sowjetische Musik keine Ausnahme; sie war genau so stark betroffen wie die bildenden Künste, Literatur usw. Es ist charakteristisch, dass der sowjetische Totalitarismus ideologische Klischees entwickelte und effek-

tiv gegen Andersdenkende nutzte, die den bekannten Propagandakonzepten Nazi-Deutschlands vergleichbar waren; dazu gehörten Begriffe wie „entartete Kunst“, „dekadente Künstler“ usw. Der Prozess einer immer stärker werdenden Kontrolle seitens des totalitären Systems rief verschiedene Reaktionen der Tonkünstler und Akteure des Musiklebens hervor, von Anpassung bis Widerstand. Die Wirksamkeit der beschriebenen Repressalien-Mechanismen lässt sich in ähnlichen bzw. modifizierten Formen auch in späteren Sowjetzeiten beobachten: Dazu gehört die Aktualisierung bzw. die aktive Verwendung ‚sakraler Formeln‘ der stalinistischen Ideologie unter Brežnev und Andropov. Ähnliche Probleme gewinnen neue Aktualität in den letzten Jahren im modernen Russland, im Zusammenhang mit den Tendenzen zur Revision der sowjetischen Vergangenheit, der Glorifizierung des ‚Stalinschen Imperiums‘ und seiner Leitbilder, dem Schaffen neuer Mythen und dem Missbrauch historischer Wahrheit.