

«СИЛЫ МИРА ИЗ-ЗА МАГИИ ВНУТРИ НИХ»: ПРОЦЕССЫ ОБМЕНА МУЗЫКОЙ МЕЖДУ АНГЛИЕЙ И СССР В 1959–1974 ГОДЫ XX ВЕКА

Изобель Томпсон

Перевод с английского Елены
Гончаровой под редакцией
Ирины Капитоновой

Ключевые слова:

музыка, советская музыка,
музыкальный обмен,
англо-советский обмен,
Хоххаузер

Аннотация

Статья посвящена истории англо-советского музыкального обмена в период холодной войны. Исследование выходит за рамки традиционного политического фокуса, особо выделяя роль британских импресарио Виктора и Лилиан Хоххаузер в координации англо-советских музыкальных обменов и их личный вклад в осуществление подобных выступлений в Великобритании. Рассматривается также взаимодействие между британскими и советскими музыкантами и значимость неформальных отношений в более широком контексте культурной дипломатии. Наконец, последний раздел статьи анализирует рецепцию советской музыки британской прессой и ее представление для иностранной аудитории в программах выступлений.

Статья была впервые опубликована в журнале «SLOVO», вып. 34 (1) за 2021 год. Эта статья находится в открытом доступе и распространяется по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). DOI: [link](#). Перевод публикуется с согласия автора.

*“Forces for peace
because of the magic in them”:
Processes of Anglo-Soviet
musical exchange c.1959-1974*

Isobel Thompson

Translated from the English by
Elena Goncharova, edited by Irina
Kapitonova

Keywords:

*music, Soviet music, musical
exchange, Anglo-Soviet exchange,
Hochhauser*

Abstract

This article is dedicated to the history of the Anglo-Soviet musical exchange during the Cold War. The study goes beyond the traditional political focus, emphasizing the role of the British impresarios Victor and Lillian Hochhauser in coordinating musical exchanges and their personal contribution to the fulfillment of such performances in the UK. It also explores the interaction between British and Soviet musicians and the importance of informal relationships in the broader context of cultural diplomacy. Finally, the last section of the article analyzes the perception of Soviet music by the British press and its presentation to foreign audiences in performance programs.

The article was first published in the journal SLOVO, No. 34 (1), 2021, pp. 1–26.

DOI: [link](#). The author has given consent for this publication of the article to In Your Own Words (Svoimi Slovami).

Вступление

«Я думаю, [русские] все чаще и чаще чувствовали, как и я сам, что истинная ценность обменов состояла не в том, чтобы сблизить людей, или продемонстрировать доброжелательность, или способствовать продвижению идеологии. Первое и самое главное: «Вишнёвый сад» и «Гамлет», военный реквием Бриттена и Пятая симфония Шостаковича были движущей силой мира из-за заключенной в них магии. Использовать их в политических целях, как бы плодотворны они ни были, преуменьшало бы их значение» [Mayhew 1998: 78].

Премьера Двенадцатой симфонии Дмитрия Шостаковича на Единбургском фестивале в сентябре 1962 года олицетворяет собой концепцию «магии» Кристофера Мэйхью, которая сделала возможной успешную культурную дипломатию, описанную в приведенной выше цитате. В условиях роста международной напряженности и за несколько недель до ракетного кризиса на Кубе симфония была исполнена Британским филармоническим оркестром под руководством приглашенного выдающегося советского дирижера Геннадия Рождественского. Карьера Шостаковича была сложной, омраченной эпизодическими обвинениями в формализме со стороны советской прессы [Fay 2000: 87–107], однако Двенадцатая симфония была более безопасной ввиду ее откровенно просоветской тематики. Она посвящена памяти большевистского революционера Владимира Ленина (с подзаголовком «1917-й год»), и это, вероятно, одна из наиболее доступных [для понимания — Прим. переводчицы.] симфоний Шостаковича, программная работа, изображающая различные сцены Революции [Seaman Note 1962].

На первый взгляд, исполнение Рождественским Двенадцатой симфонии Шостаковича было неудачным. Критик Дональд Митчелл в газете «The Daily Telegraph» раскритиковал симфонию за «невероятно оглушающую аранжировку и вопиющую примитивность материала и техники» [Mitchell 1962]. Подобное высмеивание было ожидаемо от британских критиков, которые скептически относились к искусству социалистического реализма и его политическому подтексту. Тем не менее, несмотря на негативное восприятие симфонии, они высоко оценивали талант Шостаковича как композитора. По утверждению самого Митчелла, он стремился «не оскорбить мистера Шостаковича, а выразить собственное беспокойство по поводу того, с какой убежденностью великий талант может служить странным богам» [Mitchell 1962]. Ввиду признания индивидуального творческого почерка Шостаковича композитор был освобожден от вины за яко-

бы слабую симфонию, а ее недостатки были обоснованы давлением советской доктрины. Таким образом, хотя исполнение симфонии было нацелено на то, чтобы продемонстрировать высокое качество советской культурной продукции в целом, мнения критиков показывают более детальный подход к советской культуре. Музыкантов воспринимали не просто как публичных лиц враждебного режима: и слушатели, и критики восхищались их ярким артистизмом. Это одобрение постепенно проложило путь к более глубокому пониманию советской классической музыки и в конечном счете предопределило успех подобных выступлений в Великобритании.

Выступление Рождественского прошло в рамках многочисленных обменов в области искусства, которые обсуждались и согласовывались Британским и Советским правительствами в период с 1959 года и вплоть до распада Советского Союза [[Treaty Series No. 82](#)]. Ключевым руководителем этих обменов был уже упомянутый Кристофер Мэйхью, представитель лейбористской партии в парламенте и должностное лицо Министерства иностранных дел. Он сыграл важную роль в создании Департамента информационных исследований как отдела МИД Великобритании в 1948 году (идеологически мотивированного проекта по организации системы британской пропаганды для защиты от социалистического влияния). Он был глубоко вовлечен в переговоры по поводу англо-советских культурных обменов. Его комментарий, фигурирующий в самом начале статьи, олицетворяет все возрастающие трудности, с которыми он столкнулся, пытаясь поместить культуру, а конкретнее — классическую музыку — в жесткие политические рамки. Итак, данная работа исследует англо-советский музыкальный обмен в период с 1959-го по 1974-й годы, воздерживаясь от конвенциональных, излишне политизированных нарративов о «культурной Холодной войне». Вместо этого исследование фокусируется на значимости той роли, которую сыграли негосударственные личности как в увеличении количества рассматриваемых обменов, так и в признании эстетических качеств самой музыки. Теоретик эстетики Рональд Блейкер утверждал, что музыка предлагает «новые пути представления и понимания политических феноменов»: как невербальная, невизуальная форма культурной репрезентации она обладает уникальной способностью выражать эмоции и идеи, лежащие «вне ее» [[Bleiker 2005: 187](#)]. Эта статья утверждает, что музыка, которая стала предметом этих обменов, сама по себе имеет важное политическое значение и оказывается критически значима для их успеха. Уделяя первоочередное внимание отклику британцев на музыку СССР и на советских исполнителей, работа демонстрирует сложность рассмо-

трения культурных обменов строго в рамках политических задач¹. В конце концов, аудитория высоко оценивала великую музыку за то, чем она была, и таким образом, продолжала участвовать в сложных и тонких политических отношениях, которые эта музыка, предположительно, олицетворяла собой.

Находясь на пересечении музыковедения и истории Холодной войны, большая часть литературы по теме англо-советского музыкального обмена либо является частью музыкальных биографий, либо становится жертвой ограничений, которые окружают историографию Холодной войны². Склонность журналистов делать акцент на мифологии «секретного государства» (особенно на волне откровений о скрытом спонсировании на протяжении Холодной войны таких организаций, как Конгресс за свободу культуры) усугубляется тенденцией ревизионистских историков Холодной войны особенно акцентировать внимание на том, *кто* манипулирует культурой, а не на путях распространения и принятия самой культуры³ [курсив автора]. Это привело к чрезмерной политизации последней во время Холодной войны, а также к недостатку исследований ее автономного развития в данный период. Только в последнее время эстетический взгляд на международную политическую теорию заставил ученых исследовать культурную репрезентацию (особенно ее не визуальные формы, например, музыку) как отдельный феномен, а не как оружие политической пропаганды [Bleiker 2005: 189]. Кроме того, музыка соцреализма не занимала видного места в анализе культурных обменов, осуществляемых во время Холодной войны, ввиду непропорционального акцента на популяризации американской культуры в СССР⁴. Айко Ватанабэ подчеркивает, что большая часть исследова-

1. Было бы интересно добавить к рассмотренному в статье британскому опыту дальнейшие исследования, изучающие советскую перспективу на англо-советские культурные взаимоотношения.

2. Для биографий см.: Fay L. E. *Shostakovich: A Life*. Oxford: Oxford University Press, 2000; Wilson E. *Rostropovich: The Musical Life of the Great Cellist, Teacher and Legend*. London: Faber and Faber, 2018; Pyke C. *Benjamin Britten and Russia*. Woodbridge: The Boydell Press, 2016.

3. Для более подробной информации о Конгрессе за свободу культуры см.: Saunders F. S., *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. London: Grants Books, 1999. Для критической оценки этого повествования о «тайном государстве» см.: Caute D., 'Foreword', in *The Cultural Cold War in Western Europe 1945–1960*, ed. by Scott-Smith and Krabbendam. London: Frank Cass, 2003. P. i.

4. См.: Fosler-Lussier D. *Music in America's Cold War Diplomacy*, Berkeley: University of California Press, 2015; Caute D., *The Dancer Defects: the Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, Oxford: Oxford University Press, 2003.

ний в области культуры Холодной войны все еще ограничена обменом между двумя сверхдержавами, непреднамеренно укрепляя этим традиционную модель историографии из-за чрезмерного фокуса на соотношении сил между США и Советским союзом⁵. Было принято лишь несколько попыток понять роль Великобритании в культурных обменах, самые известные из которых принадлежат Полин Фэйрклаф, чьи исследования охватывают временные рамки с 1938-го по 1948-й годы [Fairclough 2002: 266–296], [Fairclough 2013], [Fairclough, Wiggins 2016: 29-47].

Обозначая перед собой цель ввести в политический контекст, первая часть статьи рассматривает то, как англо-советский культурный обмен обсуждался в рамках более общей стратегии каждого из правительств. Вторая часть посвящена исследованию личного вклада импресарио и музыкантов в содействие культурному обмену, при этом особенно подчеркиваются межличностные связи, которые были необходимы для успеха культурной дипломатии. В третьей части освещается рецепция советской музыки в Великобритании, за основу берутся способы ее отражения в концертных программах и отзывах.

Исследование показывает, что, хотя сами культурные соглашения были предельно вовлечены в политические процессы, ответственные за осуществление санкционированных правительством обменов лица не руководствовались политическими мотивами, а задавались целью сделать качественную советскую классическую музыку более доступной для Великобритании. Этот подход, исследующий осуществление культурных обменов на нескольких уровнях формальности, демонстрирует неотъемлемую способность культуры преодолевать политические и языковые барьеры. Хотя культурная дипломатия явно требует изучения личностной составляющей, трудности в методологии, связанные с выявлением и объяснением таких, на первый взгляд, «тривиальных» практик, как дружба между музыкантами, означают их отсутствие в нарративе о Холодной войне. Неформальный аспект обмена либо рассматривается ограниченно в рамках политики и обосновывается действием более крупных «структурных» сил, либо не рассматривается вовсе. Хотя музыка находится на «периферии» при рассмотрении более обширной темы англо-советских отношений, мелкие аспекты обменов выявляют

5. Для объяснения «культурного поворота» см.: Gaddis J. L. *We Now Know: Rethinking Cold War History*. Oxford: Oxford University Press, 1997. P. 281–287.

Также см.: Watanabe A. 'Cultural Drives by the Periphery: Britain's Experiences'. In *History in Focus*, 2006, [link](#) (accessed 04.04.2018).

сложные взаимодействия, наличие общих интересов и качество самой культуры, которые были важны для установления послевоенного сотрудничества между СССР и Великобританией.

«Вооружение» культуры? Взгляды правительств на англо-советские музыкальные обмены

«Мы должны делать все, что можем, чтобы помочь пробить доктринальный фасад пагубной концепции социалистического реализма, концепции, которая до сих пор душит новые идеи и опыты во всех сферах творческих начинаний» Р. Л. Спейт (Департамент культурных отношений Министерства иностранных дел), 1963 [TNA: BW 64/43, Memorandum...].

До заключения первого англо-советского договора о культурных обменах в 1959 году музыкальные обмены между Великобританией и Советским союзом происходили редко и носили неформальный характер. До Второй Мировой войны даже произведения самого известного композитора СССР Дмитрия Шостаковича нечасто исполнялись в Великобритании [Fairclough 2002: 268]. При отсутствии формального соглашения музыкальные обмены в данный период происходили в соответствии с желанием советско-британских «обществ дружбы», которые организовывали такие культурные мероприятия, как лекции и кинопоказы, инициировали издание публикаций [Fairclough 2002: 269]. Тем не менее подобным обществам не удалось добиться широкого признания советской культуры, поскольку они апеллировали в основном к так называемым попутчикам, разделяющим идеи социалистического реализма [Lygo 2013: 571–596]. Однако к 1940 годам англо-советский военный союз привел к попыткам каждого из правительств пробудить интерес к культуре союзника и вызвать общественную поддержку их альянса после многих лет взаимной вражды. Результатом стала популяризация культуры СССР в Великобритании: к началу 1940-х годов Лондон «гудел» от русских концертов [Fairclough 2002: 275]. Так как отношения между Востоком и Западом испортились после войны, власти Великобритании старались ликвидировать монополию на культурные обмены у «обществ дружбы», опасаясь их политических ассоциаций [Lygo 2013: 577]. Эти общества виделись как помехи для англо-советских отношений, потому что они «вводили русских в заблуждение по поводу положения дел в Великобритании», усиливая враждебность СССР по отношению к Великобритании и капиталистическому Западу [Mayhew 1998: 52].

Впрочем, попытки официально закрепить англо-советские музыкальные обмены были временно приостановлены в январе 1948 года, когда секретарь ЦК ВКП(б) Андрей Жданов публично обвинил советских композиторов в создании «антидемократической», формалистской музыки, которая слишком сильно напоминала «буржуазную декадентскую музыку современного Запада» [Mawdsley 1998: 41]. На какое-то время культурные и идеологические разрывы между Востоком и Западом настолько усугубились, что в период между 1946-м и 1953-м годами музыкальных обменов между СССР и Великобританией не происходило вообще [Fairclough 2013: 39]. К середине 1950-х представители Великобритании вновь предприняли попытку начать переговоры о программе культурного обмена, чтобы смягчить политическую напряженность, усугубленную вторжением СССР в Венгрию в 1956 году и последствиями Суэцкого кризиса того же года. Эти усилия принесли свои плоды в 1959-м, когда был подписан первый англо-советский договор в сфере культуры: межправительственный контракт, который формализовал культурный обмен между Великобританией и СССР в самых различных областях, от научного сотрудничества до образовательных программ и организации концертных туров. Это дало начало новой эре официально утвержденных культурных взаимоотношений двух стран и роста числа британских концертов, на которых были представлены как советская музыка, так и музыканты из СССР [Morison 1990: 168].

Оказавшись свидетелем растущего успеха советской тактики «мирного наступления» на протяжении 1940-х годов (которая изображала советский социализм как по своей сути мирную идею в отличие от «агрессивного» и «империалистического» капиталистического Запада), Мэйхью осознал необходимость организации собственной защиты от пропаганды в Великобритании [A Soviet “Peace Offensive” 1962]. Департамент информационных исследований предоставил правительству средства для широкомасштабной серии культурных мероприятий между Великобританией и СССР [Mayhew 1998: 18]. Эти зарождающиеся обмены и были закреплены в англо-советском культурном договоре 1959 года, подписанном премьер-министром Гарольдом Макмилланом и председателем Совета Министров СССР Никитой Сергеевичем Хрущевым в Москве. Этот договор был продлен на два года в конце 1980-х. Его целью было

«...[улучшить] взаимопонимание между народами Советского союза и Великобритании [и] всеми возможными способами содействовать увеличению количества [культурных] туров, [...] [поощрять] дальнейшее улучшение отношений между двумя странами

и тем самым способствовать снижению уровня международной напряженности» [Treaty Series 1959. №. 82: 6].

Международные культурные обмены традиционно управлялись Британским советом, правительственной организацией, которая специализировалась на культурных и образовательных возможностях за рубежом. Однако власти СССР требовали, чтобы контракты заключались в рамках межправительственных соглашений (которые один из британских атташе по культуре охарактеризовал как «зачастую ограниченные и довольно искусственные» [TNA: BW 64/43, Assessment...]) [Morison 1990: 174]. В своих мемуарах Мэйхью признал прагматический аспект программы культурного обмена:

«Мы с теплотой говорили о графе Льве Николаевиче Толстом и Роберте Бёрнсе, Давиде Ойстрахе и Бенджамине Бриттене, но при этом наши цели носили политический характер: мы хотели преодолеть изоляцию советских людей от Запада и разорвать их связи с британскими коммунистами и “попутчиками”» [Mayhew 1998: 58].

Англо-советское соглашение повлекло за собой более значимые последствия для британской повестки дня эпохи Холодной войны. Действительно, в документах МИД Великобритании утверждается, что оно обеспечило «определенную степень равенства с остальными европейскими и прочими зарубежными странами (в особенности с США, Францией и Италией)», которые обсуждали собственные двусторонние соглашения в области культуры с СССР [TNA: BW 64/57, Memorandum...]. Широкомасштабные культурные мероприятия также предоставили повод, «вокруг которого можно построить другую полезную деятельность», например, установление неформальных контактов с советскими должностными лицами на приемах в посольстве [TNA: BW 64/57, Memorandum...]. Таким образом, соглашение позволило Великобритании обосновать его целесообразность на международном уровне, а также продемонстрировать его значимость для культурного «крестового похода» против коммунизма.

Принцип взаимности занимал ключевое место в попытках Великобритании расширить и сделать официальным культурный обмен. В его обзоре 1961–1963-х годов британский атташе по культуре Кеннет Джеймс заметил, что данное соглашение позволило Великобритании «выторговать одно культурное мероприятие или визит за другое и таким образом обезопасить ограниченное, но немаловажное куль-

турное «присутствие» Великобритании в Советском Союзе» [Morison 1990: 168]. И британские, и советские представители настаивали на взаимности и рассматривали культурный обмен как политическое *quid pro quo* [Morison 1990: 175] [курсив автора]. Так, Джеймс утверждал, что «обоюдность должна стать первоосновой культурной работы и любая попытка <...> применить британские стандарты должна быть воспринята как бесполезная трата времени и энергии» [TNA: BW 64/43, Assessment...].

Должностные лица Великобритании хотели продемонстрировать своим артистам как можно более широкую советскую аудиторию для стимулирования разнообразной культурной деятельности свободного общества и преодоления предполагаемой культурной «изоляции» советских граждан [Mayhew 1998: 58]. Их намерения становятся ясны из меморандума, касающегося концертного тура Британского национального молодежного оркестра по странам восточного блока:

«Министерство иностранных дел было заинтересовано в этом предложении, так как, в добавление к музыкальному воздействию, на него была возложена надежда, что исполнители будут способны установить контакт с советской молодежью» [TNA: BW 64/44: Meeting...].

Таким образом, музыкальный обмен также рассматривался как инструмент для инициации контакта с советскими гражданами — особенно с молодым поколением — в надежде, что их взгляды на страны Запада изменятся в более благоприятную сторону. Подобные ожидания от культурных мероприятий, основанные на их ценности как оружия пропаганды, подчеркивают преимущественно прагматическое отношение правительства к культуре и политическим возможностям, которые она открывала.

Когда премьер-министр Эдвард Хит посетил фестиваль советской музыки в Лондоне в 1972 году, представители МИД Великобритании восприняли это как тактический ход, который был направлен на то, чтобы «предотвратить высказывания русских об агрессии, направленной против них». Это, конечно, был прагматический шаг на ранних стадиях ослабления напряжения между странами, которые были омрачены высылкой 105 советских шпионов из Великобритании в 1971 году [TNA: BW 64/43, Meeting...]. Британские власти отмечали, что «каковы бы ни были ее недостатки, [советская власть] придает большое значение достижениям в сфере исполнительских искусств» [TNA: BW 64/43, Assessment...]. Таким образом, подобные визиты служили заменой формальной дипломатии, подтверждая чувство превосходства СССР в сфере культуры.

Несмотря на взаимное понимание того, что «культурные» соглашения были по сути своей политическими, концепция британской культуры как оружия для «обуржуазивания» сознания советских граждан продемонстрировала недооценку политиками разнообразных достижений классической музыки из России (в особенности, музыки всемирно известных композиторов, таких как Чайковский, Рахманинов, Римский-Корсаков и Бородин, если перечислять некоторых из них) и Советского Союза [Wilson 2018: 178]. К тому же советские музыканты одерживали победы в международных музыкальных конкурсах на протяжении 1940–1950-х годов, закрепляя за собой репутацию лучших исполнителей [Tomoff 2015]. Власти, несмотря на их намерения, не были способны учесть музыкальные аспекты соглашений без помощи профессиональных импресарио. Как итог, восприятия культуры исключительно в качестве инструмента ведения внешней политики было недостаточно, чтобы гарантировать успешность культурных обменов. Для этого потребовалось множество внесударственных сторон, как далее будет показано в данной статье.

Музыкальные контакты: импресарио и музыканты во время Холодной войны

«Мы были глубоко признательны за шанс наслаждаться их артистизмом, а они были счастливы иметь возможность поделиться своими проблемами с понимающими их людьми. Наши отношения были не только коммерческими — между нами и этими артистами была глубокая связь» [Brown 2018].

Хотя правительственные документы свидетельствуют о политических мотивах музыкальных обменов, придавая необоснованно большое значение этому виду источников, следует отметить, что важнейшей причиной успешного осуществления этих обменов и руководства ими являлась роль импресарио и музыкантов. Личные контакты, основанные на взаимной высокой оценке классической музыки, показывают, что человеческий фактор и качество самой музыки были ключевыми для процветания музыкальных обменов [Scott-Smith 2014: 6]. Роланд Блейкер говорил о возможности классической музыки преодолевать лингвистические и политические границы, а также объединять людей самой разной судьбы и происхождения. Эта особенность эстетики, которую Мэйхью имел в виду под «магией», также никак не учтена в исследованиях, посвященных культурным обменам времен Холодной войны.

С музыкальной точки зрения, идея взаимных и равных отношений с СССР не была ни практичной, ни надежной. Британские политики не были осведомлены о том, насколько русская музыка была важна для классической музыкальной сцены Лондона⁶. Огромное количество выступлений Лондонского симфонического оркестра с произведениями советских композиторов в 1960-х годах заставляет задуматься о том, что обмены в то время вышли за узкие рамки дипломатии. В период 1950–1959 годов Лондонский симфонический оркестр провел всего 7 концертов, в программу которых были включены произведения советских композиторов⁷. Однако с 1960 по 1969 годы таких концертов было 54, на которых исполнялись произведения Шостаковича, Кабалевского, Хачатуряна, Хренникова и Мясковского⁸. Нельзя сказать, что культурные соглашения не открыли Великобритании небывалые возможности: к примеру, первый визит в СССР плодотворного британского композитора Бенджамин Бриттена в 1963 году в рамках фестиваля английской музыки был предусмотрен соглашением [Pyke 2016: 153]. Однако предоставляемые договором перспективы, свидетельствующие о стремлении к взаимности, могут рассматриваться как важная отправная точка для расширения музыкальных контактов. Тот факт, что число визитов советских музыкантов в Великобританию было больше, чем британских музыкантов в СССР, указывает на необходимость более глубокого изучения различных закулисных движущих сил, участвовавших в англо-советских обменах⁹. Музыковед Питер Шмельц подчеркивал, что необходимо сделать предметом активной дискуссии «наименее обсуждаемые виды музыкального опыта периода Холодной войны; те музыкальные контакты, которые возникали вне — или на периферии — официальных культурных обменов» [Schmelz 2015: 107–108]. Я буду исследовать два подобных поля столкновения, делая акцент на «продуктивных» аспектах музыкального обмена в кругах импресарио и музыкантов.

6. Советские музыканты доминировали на международных музыкальных конкурсах на протяжении 1940-х и 1950-х годов, укрепляя свою репутацию.

См.: Kiril Tomoff, *Virtuosi Abroad: Soviet Music and Imperial Competition during the early cold war: 1945–1958*. London: Cornell University Press, 2015.

7. Данные выступлений Лондонского симфонического оркестра.

8. Там же. Эта цифра не включает все выступления Лондонского симфонического оркестра с советскими солистами/дирижерами, поэтому на самом деле цифра после 1959 года намного выше.

9. Как уже отмечалось, чиновники внешнеполитического ведомства постоянно жаловались на отсутствие взаимности при обмене.

Импресарио

До 1974 года британские импресарио Виктор и Лилиан Хоххаузер фактически обладали «монополией на советские культурные мероприятия в Великобритании» (из письма от Р. Спейта) [TNA: BW 64/57, Memorandum...]. Виктор Хоххаузер (родился в 1923 году в Чехословакии) начал организовывать концерты в Королевском Альберт-холле в Лондоне в 1940-х годах и был уже известен в музыкальных кругах на момент его женитьбы на Лилиан в 1949 году. Пользуясь преимуществами хрущевской «оттепели» в области культуры после смерти Сталина, муж и жена начали устраивать гастролы артистов из СССР в Великобританию. Проводя все значимые обсуждения с властями СССР в Москве, Хоххаузеры успешно руководили переговорами с Госконцертом¹⁰, советским посольством в Лондоне, Министерством иностранных дел Великобритании, музыкантами и концертными площадками [Рукс 2016: 162]. В то время как дипломаты преимущественно осуществляли связь между двумя правительствами, многочисленные контакты, установленные под руководством Хоххаузеров (и на русском, и на английском языках), подчеркивали их уникальную способность понимать потребности советских министерств и справляться с подозрениями СССР в отношении британцев. Хоххаузеры сами оплачивали все расходы (в пределах разумного — Британский совет нередко спонсировал выступления), например, перелеты исполнителей, их перемещения внутри страны и проживание. Они также исполняли гораздо более непомерные требования советского руководства, к примеру, аренду автобусов для посещения могилы Карла Маркса в Хайгейте и ремонт костюмов исполнителей (из письма от Р. Спейта) [TNA: BW 64/57, Memorandum...]. Эти детали показывают способность Хоххаузеров контролировать любой аспект обменов таким образом, чтобы удовлетворить требованиям советской власти и обеспечить успешное продолжение музыкальных обменов несмотря на напряженные политические взаимоотношения правительств СССР и Великобритании.

К 1965 году список советских исполнителей, составленный Хоххаузерами, включал в себя несколько наиболее выдающихся музыкантов и балетных трупп. Данные Лондонского симфонического оркестра дают сведения о значительном числе концертов, проведенных при содействии Хоххаузеров и позволивших советским солистам и дирижерам выступить с Британским оркестром. Пианисты Святос-

10. Государственное концертное объединение СССР.

лав Рихтер и Владимир Ашкенази, дирижеры Кирилл Кондрашкин и Геннадий Рождественский, виолончелист Мстислав Ростропович — все они неоднократно выступали с Лондонским симфоническим оркестром в период с 1961 по 1963 годы¹¹.

Хоххаузеры также координировали многие дебютные выступления советских музыкантов и оркестров в Великобритании. К примеру, в сентябре 1960 года они организовали выступление Ленинградского симфонического оркестра под руководством Евгения Мравинского при участии Шостаковича в Королевском фестивальном зале Лондона. Это был первый визит оркестра из СССР в Великобританию — позже Хоххаузеры представили английской публике все ведущие советские оркестры¹². Их талант к ведению переговоров виден и в контексте репертуаров выступлений. Мравинский хотел исполнить Восьмую симфонию Шостаковича (получившую с подачи советской власти репутацию «отталкивающей и ультраиндивидуалистической» [Wigglesworth 2005]) с Ленинградским филармоническим оркестром на Эдинбургском фестивале [Brown 2018]. Мравинский умолял Хоххаузера обсудить этот вопрос с сопротивляющимися советскими «аппаратчиками» (членами административной системы КПСС), которых Хоххаузеру постепенно удалось убедить в том, что к Симфонии прослеживается большой интерес в Великобритании. Таким образом, несмотря на политическое значение, придаваемое классической музыке советскими властями, аполитичная позиция Хоххаузера позволила ему обойти препятствия, связанные с пропагандой СССР. Деликатный подход в подобной ситуации показывает, что Хоххаузеры смогли заработать себе репутацию успешных и заслуживающих доверие организаторов, способных представить советских музыкантов широкой аудитории.

Нельзя недооценивать личные и финансовые риски, на которые шли импресарио для популяризации выступлений советских исполнителей в разгар Холодной войны. Независимо от политической обстановки, организация транспортировки и выдачи виз для въезда в Великобританию всем участникам оркестров оказалась сопряжена с огромными сложностями и большими расходами. После жесткого подавления советскими властями «Пражской весны» в 1968 году Госконцерт аннулировал множество контрактов с Хоххаузерами. Таким образом, несмотря на доверие, достигнутое путем ведения переговоров под эгидой официальных структур, после краха дипломати-

11. Данные выступлений Лондонского симфонического оркестра.

12. 'History: Victor and Lilian Hochhauser'. In *Victor Hochhauser Presents*. Более подробно о Викторе и Лилиан Хоххаузер можно посмотреть здесь: [link](#) (accessed: 03.01.2018).

ческих отношений импресарио понесли значительные финансовые потери [Brown 2018]. Пик напряженности пришелся на 1974 год, когда Ростропович со своей семьей был вынужден уехать из СССР и остановился в доме Хоххаузеров в Лондоне, поскольку во время его прошлых визитов в Великобританию у него с Виктором и Лилиан образовалась тесная связь. После этого до 1991 года Хоххаузеры считались в СССР персонами нон грата и не имели права устраивать концерты советских исполнителей. Хотя эта ситуация демонстрирует, что деятельность Хоххаузеров неизбежно была ограничена политическими рамками, тот факт, что они шли на столь значительные риски для выполнения своей работы (и приняли у себя Ростроповича, невзирая на неотвратимые тяжелые личные и финансовые последствия), показывает, что взгляд на музыкальные обмены с точки зрения политической истории часто упускает их более неформальную, непросчитываемую заранее сторону.

Положение Хоххаузеров предоставило им время выстроить личные отношения с советскими музыкантами в период англо-советской политической напряженности. «Наши отношения не были только коммерческими, — вспоминает Лилиан Хоххаузер, — мы были глубоко связаны с этими артистами» [Brown 2018]. Виктор Хоххаузер соглашается с ней:

«Мы не могли ничего с собой поделаться, поскольку общались с ними почти каждый день по телефону, организовывая их туры. [Советский скрипач Давид] Ойстрах [...] ненавидел систему, и, я думаю, наверное, мы были ему самыми близкими друзьями во всем мире» [Brown 2018].

В отличие от прагматических мотивов правительства, Хоххаузеры руководствовались своей страстью к классической музыке и искренней близостью с теми, кто ее создавал. К концу 1950-х годов они были единственными людьми в Великобритании, способными работать с артистами, громоздкой и полной недоверия советской бюрократией, правительством Великобритании и концертными площадками. Резкий спад в области англо-советских музыкальных обменов, после того как Хоххаузеры приняли у себя Ростроповича, олицетворяет собой хрупкость баланса, который на протяжении многих лет поддерживали супруги. Без Хоххаузеров в роли организаторов советский пианист Святослав Рихтер «отказался приезжать в Англию вообще» [Brown 2018]. Таким образом, уникальность Хоххаузеров заключалась не только в умении вести переговоры, но и в способности выстраивать искренние отношения с советскими исполнителями.

Основополагающая значимость семьи Хоххаузеров для культурных обменов подчеркивается тем, что британское правительство полностью полагалось на них при организации переговоров с Госконцертом и Министерством культуры СССР. Советский атташе по культуре Парастаев, недовольный сокращением масштаба культурных обменов после 1974 года, запросил у МИД Великобритании помощь в сотрудничестве с импресарио. Показателен также комментарий Джона Моргана (главы Департамента культурных связей Великобритании):

«В Великобритании не было аналога Госконцерта. Импресарио принадлежала ключевая роль. У нас не было возможности справиться без них; они шли на коммерческий риск и брали на себя обязательства по договору [...] Хоххаузер внес значительный вклад в наши культурные отношения и помог большому количеству людей в обеих странах получить удовольствие от опыта культурных обменов путем спонсирования различных мероприятий. Мы ценили то, что ему удалось сделать» [TNA: BW 64/47: Musical exchanges].

Благодарность Моргана в адрес Хоххаузера свидетельствует о том, что работа импресарио могла быть выгодна правительству. Принятие Хоххаузером на себя финансовой и личной ответственности помогло минимизировать потенциальное общественное недовольство правительственными тратами на визиты советских музыкантов. В ситуации, когда правительством принимались меры для защиты от атаки советским ядерным оружием, оплата мест в отелях для советских музыкантов за счет государства могла быть очень нежелательной. Таким образом, принципиально важно то, что Хоххаузеры как упрощали процесс обмена культурой, так и снимали напряжение в политически напряженных ситуациях.

Содействуя дипломатическим усилиям правительства, Хоххаузеры сталкивались с такими многочисленными препятствиями, как ограничения ввиду недоверия, протокольность и желание проявления взаимности в сотрудничестве. Мерри Херрала, одна из немногих историков, изучавших роль импресарио в упрощении обменов музыкой между Востоком и Западом, утверждала, что

«...свобода действий этих субгосударственных участников процесса за кулисами культурного обмена между сверхдержавами была гораздо больше, чем освещалось ранее. В то время как главы государств выполняли свои обычные публичные ритуалы, импресарио и исполнители вели переговоры напрямую [...], используя при этом более практичное и безвредное “оружие”» [Herrala 2016: 90].

Оценка Херрала, несмотря на всю ее важность, несколько принижает роль импресарио. Термин «свобода действий» сам по себе предполагает, что импресарио действовали в рамках, продиктованных органами власти. Напротив, источники показывают, что правительство во многом полагалось на импресарио при ведении обменов. То, что Херрала использует слово «оружие», также демонстрирует пренебрежение теми теплыми личными взаимоотношениями, которые сложились между семьей Хоххаузеров и музыкантами. В свете доказательств, представленных в данном разделе, приравнивание работы импресарио к «оружию» Холодной войны звучит неубедительно. Парадокс заключается в следующем: успех Хоххаузеров был обусловлен тем, что они руководствовались не политикой, а признанием гениальности советских музыкантов и желанием продемонстрировать их таланты британской публике.

Музыканты

Личные контакты между британскими и советскими музыкантами, которые стали возможны благодаря англо-советским соглашениям в области культуры, также играли решающую роль в успешном ходе обменов и развитии классической музыки в тот период в целом. Например, Виктор Хоххаузер познакомил британского композитора Бенджамина Бриттена с Ростроповичем в Королевском фестивальном зале в сентябре 1960 года [Pyke 2016: 48]. У них быстро сложились теплые взаимоотношения. «После кое-каких обсуждений выступления, — вспоминает Виктор Хоххаузер, — Ростропович сказал, что он хотел бы посетить Альдебургский фестиваль¹³ и попросил меня организовать поездку». Это подчеркивает необходимость личностного взаимодействия для подлинного культурного обмена [Pyke 2016: 296]. К февралю 1962 года Бриттен и Ростропович уже были близкими друзьями, что отражено в письме по поводу совместного исполнения на концерте сюит для виолончели, которые Бриттен написал для Ростроповича:

«Сложно описать в двух словах мою дружбу со Славой Ростроповичем и мое восхищение им. Я был абсолютно поражен его гениальностью и личностью, когда услышал его выступление в Лондоне в 1960 году. [...] Сразу же после этого я задался целью написать что-то специально [sic!] для него [...] Работать с ним было счастьем для меня» [The LSO 1965].

Интонация Бриттена показывает, почему выразительные качества самой музыки так важны для оценки культурной дипломатии периода Холодной войны. Спонтанное «восхищение», которое почувствовал Бриттен по отношению к Ростроповичу, после того как услышал его выступление, не могло быть заранее запланировано дипломатами; оно зависело от исключительного таланта самого Ростроповича, и это помогло преодолеть языковой барьер между ним и Бриттеном [Wilson 2018: 181–182]. Хотя их дружба неизбежно пересекалась с дипломатической повесткой, взгляды и мотивацию стоящих у власти необходимо отделять от спонтанной, искренней дружбы, которая складывалась между британскими и советскими музыкантами. Сьюзен Рейд критически отозвалась о чересчур упрощенном нарративе «раскола, сокрытия и запрета» между Востоком и Западом, преобладающем в истории Холодной войны и воплощающемся в сформулированной Черчиллем метафоре «железного занавеса» [Reid 2016: 1]. В культурной сфере было пространство как для музыкального обмена, так и для дружеских взаимоотношений. Примером может послужить то, с каким воодушевлением Бриттен сочинял произведения для Ростроповича — это тот случай, когда дружба положила начало динамическому циклу, при котором чем чаще происходили контакты, тем больше было мотивации для дальнейших творческих взаимодействий между музыкантами.

Взаимоотношения между Бриттеном и Шостаковичем также предлагают по-другому взглянуть на историю взаимодействия Шостаковича с Западом. Ирина Шостакович, третья жена композитора, подчеркивает роль музыки в отношениях между Бриттеном и Шостаковичем, утверждая, что «у них был взаимный интерес к творческой работе, к музыке друг друга» [Pyke 2016: 312–313]. Опять же, мы можем выявить способность музыки порождать эмоциональные знания. Это служит примером для утверждения Бриттена о том, что способность инструментальной музыки вступать в связь с концептами вне ее самой наполняет ее политическим значением, бросая вызов тенденции, особенно при изучении международных отношений, к «сведению политики к рациональному» [Bleiker 2005: 188]. Действительно, в условиях отсутствия общего языка именно музыка сводила вместе музыкантов, импресарио и аудиторию. В 1972 году Шостакович посетил Альдебургский фестиваль Бриттена, но, как утверждает Ирина, «визит в Олдборо не был ради фестиваля; Дмитрий Дмитриевич и [Бриттен] просто хотели увидеть друг друга» [Pyke 2016: 313].

13. Ежегодный фестиваль классической музыки, проводимый в районе Альдебург в Саффолке, основан Бенджамином Бриттеном в 1948 году.

Личностный аспект его визитов на Запад редко берется во внимание; историки говорят о его репутации «жертвенного агнца» советского режима на мероприятиях высокого уровня [Stonor Saunders 1999: 50–51]. Тем не менее у Шостаковича были важные и долговременные контакты на Западе, независимые от жестких ограничений, с которыми ему пришлось столкнуться как композитору. Для выпуска британского музыкального журнала «Tempo», посвященного шестидесятилетию Бриттена в 1973 году, Шостакович написал от руки записку, где выражал свою привязанность к композитору:

«Я искренне поздравляю Бенджамин Бриттена с шестидесятилетием. Весь мир любит его прекрасные произведения. Я восхищаюсь его неиссякаемой творческой энергией. Бриттен постоянно работает, всегда пишет музыку. Дорогой Бенджамин Бриттен, от всего сердца я желаю тебе — одному из моих любимых композиторов — крепкого здоровья, продолжительной славы и творческих успехов» [Шостакович Tempo Magazine 1973].

Обращаясь к Бриттену как к одному из своих «любимых композиторов», Шостакович демонстрирует личные вкусы, отходя от тех взглядов, которых он обязан был придерживаться (модернистский стиль Бриттена прямо противоречил социалистическому реализму). Его послание воплотило в себе способность классической музыки связывать людей так, как не могла одна лишь дипломатия. Это понимали и Хоххаузеры, чей успех в проведении культурных обменов был обусловлен осторожным поддержанием баланса между различными интересами, их способностью принять на себя финансовые обязательства и искренним восхищением советской музыкой.

Рецепция советской классической музыки в Великобритании

«Возможно, музыка может рассказать нам о некоторых удивительных вещах, которые мы не можем узнать из книг и газет. Первое, что стоит сказать, — это то, что американцы и русские просто обожают музыку друг друга». (Леонард Бернстайн, Московская консерватория, сентябрь, 1959). [Schmelz 2015: 91]

Следующий раздел рассмотрит концертные программы и отзывы в качестве источников для исследования реакции британской «музыкальной среды» на визиты советских исполнителей. Как было

показано ранее, формального протокола и узких рамок политических соглашений было недостаточно, чтобы достичь того, к чему стремился Мэйхью, — навести мосты между британскими и советскими гражданами. Сила культурной репрезентации была важным условием преодоления языковых и политических барьеров. Значимость для обменов отдельных людей, находящихся вне политики, также была отмечена [в этом разделе — прим. пер.]. Перечисленные аспекты обменов привели не только к становлению дружбы между культурными элитами, но и к искреннему интересу со стороны британской аудитории к гастролирующим советским музыкантам. Эти выступления позволили взглянуть на СССР и слушателям, и критикам, что породило множество различных мнений.

Концертные программы

Программы концертов давали британской публике представление о советской музыке, интерпретировали исполняемые произведения и предлагали биографические справки о композиторе, дирижере и солистах. Когда советские музыканты давали концерты в Великобритании, программы составлялись советскими музыковедами и отчетливо выражали социалистические взгляды на классическую музыку. Однако когда британские оркестры исполняли музыку советских композиторов, британские специалисты составляли программы сами. В то время как программы, составленные советскими музыковедами, выявляют попытки использования классической музыки в качестве оружия пропаганды, британские программы подчеркивают разнообразие интерпретаций высокой советской культуры аудиторией.

В 1960 году Ленинградский симфонический оркестр, которому аккомпанировал Дмитрий Шостакович, стал первым советским оркестром, посетившим Великобританию. Письмо Хоххаузера с вступлением к программе концерта показывает ее значимость для успеха обменов. Хоххаузер перечисляет награды оркестра (к примеру, звание «заслуженного коллектива Республики» и орден «Трудового Красного Знамени») и отмечает, что дирижер Евгений Мравинский был удостоен Сталинской премии [The Leningrad Symphony Orchestra 1960]. Демонстрируя талант советских музыкантов, письмо Хоххаузера также указывает на признание и поощрение выдающихся деятелей классической музыки со стороны СССР ради улучшения репутации советской музыки среди культурной элиты Лондона и демонстрация способности коммунистического государства

создавать произведения культуры высокого качества. Официальный советский нарратив подкреплялся присутствием Шостаковича, которое доказывало, что, невзирая на его публичную дискредитацию в прошлом, он все еще ценен для советского режима [Fairclough 2002: 273]¹⁴. Первая работа, описывающая влияние сталинского террора на деятелей культуры (а не на политических противников), «A History of Russian Music», была написана Ричардом Энтони Леонардом и опубликована всего за 4 года до концерта, в 1956 году [Leonard 1956: 284–293]. Новые открытия о сталинской эре, описанные в этой книге, ускорили признание Шостаковича в Великобритании, где его визит могли воспринять как «культурный экспорт вражеского режима» [Fairclough 2002: 273].

Биография Шостаковича и комментарии к его Восьмой симфонии, включенные в программу, были написаны советским музыковедом и композитором Борисом Асафьевым и переведены на английский язык. Асафьев писал, что Шостакович был «в высшей степени патриотом, [...] члены его семьи принимали участие в Первой русской революции 1905 года, мотивы которой фигурируют в нескольких его работах» [The Leningrad Symphony Orchestra 1960]. Акцент на преданности композитора Родине, усиленный в его работах, посвященных революции, был целенаправленной попыткой подчеркнуть верность Шостаковича советскому режиму. Не менее значимо описание Асафьевым Восьмой симфонии. Хоххаузер с некоторым трудом добился включения в репертуар этого произведения из-за его осуждения советской властью, однако Асафьев написал о нем восторженный отзыв. Придавая особое значение военному контексту («трагический эпос [...] страшной поры. [...] [Поры Второй мировой войны], поры героических подвигов и мужественного терпения»), он искусно отсылает к более плодотворному периоду отношений Англии и СССР, когда они были военными союзниками [The Leningrad Symphony Orchestra 1960].

Весьма вероятно, что программа, написанная советскими музыковедами, была обговорена заранее (и скоординирована Хоххаузерами), когда советские музыканты посещали Великобританию. Комментарий Асафьева был подготовлен с осторожностью, чтобы избежать упоминания очернения произведения советской властью, проинтерпретировав его так, чтобы оно соответствовало советской идеологии. Асафьев писал о Восьмой симфонии следующее:

14. Несмотря на общеизвестность крупных политических показательных процессов Сталина в Британии, тот факт, что чистки в 1936–1938 годах затронули художников, не получил широкого признания.

«Ее великий смысл [заключается] в [...] вечно трепетном отражении постоянно питающей и насыщающей искусство идеи: только вдыхая атмосферу вулканических потрясений своего времени, настоящий художник предчувствует и создает новый мир образов действительности» [The Leningrad Symphony Orchestra 1960].

Его представление о том, что прогрессивная музыка «создает новый мир образов действительности», явно отражало советский взгляд на культуру, приравнивающий «прогрессивную» музыку к ее способности стирать различия между классами и отражать типичного представителя своего времени. Эта мысль вступала в противоречия с музыкальными и техническими критериями, — среди них, например, намеренное пренебрежение тональностью или ритмическими условностями, — по которым западная публика относила произведение к «прогрессивной» или «современной» музыке.

В 1965 году для «фестиваля Ростроповича», организованного Хоххаузерами в Королевском фестивальном, программу написал советский музыковед Лев Гинзбург, современник Ростроповича, чей комментарий нес в себе отголоски отзыва Асафьева пятилетней давности. Гинзбург писал: «Концерты Ростроповича помогают укрепить международные культурные связи и служат делу мира во всем мире» [The LSO 1965]. Данный пример демонстрирует целенаправленные попытки СССР показать себя «мирным» государством — тактика «мирного наступления» в связи с вмешательством США в военные действия во Вьетнаме [A Soviet “Peace Offensive” 1962]. Идея о том, что концерты Ростроповича служат «делу мира во всем мире» отражает типичное марксистское представление о культуре. С этой точки зрения отношения производства в СССР выражаются в выпуске культурной продукции превосходного качества (в данном случае примером выступают исключительные музыкальные способности Ростроповича). Хотя эта упрощенная интерпретация марксистской культурной доктрины была использована для того, чтобы «вызвать интерес и расположение к коммунизму», мнение о том, что классическая музыка должна быть доступна для широкой аудитории — как ни иронично — было популярно в консервативной музыкальной среде Великобритании [Fairclough, Wiggins 2016: 29]. Единство взглядов советских музыковедов, однако, контрастировало с разнообразием мнений их британских коллег.

Программы, составленные британскими музыковедами, отражали все более и более разрастающуюся дискуссию о том, как должна рассматриваться музыка Шостаковича в свете новых сведений об отношении к нему в СССР. Некоторые сохраняли нейтральную пози-

цию в попытках отделить музыку Шостаковича от ее политического контекста, настаивая на том, что музыка должна сама говорить за себя. Эти критики считали, что классическая музыка способна преодолеть идеологические разногласия, и игнорировали политические барьеры. В комментарии к концерту Десятой симфонии Шостаковича в 1960 году было отмечено, что «отношения Шостаковича с государством не касаются нас этим вечером; имеет значение только его статус как одного из великих (а по мнению некоторых — *величайшего* из) современных симфонистов» [The BBCSO 1960] [курсив автора]. Тезис автора о том, что взаимоотношения между Шостаковичем и советским государством не влияют на его талант композитора, могут сегодня показаться наивными с учетом того, какие страдания принес ему советский режим. Тем не менее это была лишь часть общего шаблона; к примеру, Фэйрклаф отметила активные попытки британских критиков создать нейтральное поле для обсуждения музыки Шостаковича [Fairclough 2002: 271–273]. В программе выступления Королевского ливерпульского филармонического оркестра с Десятой симфонией было отмечено:

«Каким бы ни было отношение слушателя к новейшей советской истории, к этому произведению следует относиться с той же отстраненностью, с которой аристократические покровители Бетховена слушали его Героическую симфонию [Симфонию №3 — прим. переводчицы.], сочиненную им в честь их заклятого врага Наполеона. В музыке выражен духовный мир человека, а не идеология» [The RLPO 1960].

Эти нарочито аполитичные утверждения опровергали любые тезисы о связи гениальности музыки Шостаковича и советской идеологии (которые, в свою очередь, продвигались советскими музыковедами). Музыка Шостаковича многих располагала к себе и заставляла признать его творческую индивидуальность независимо от того, что он выступал как представитель вражеского режима.

Разнообразие отзывов на музыку Шостаковича в Великобритании иллюстрируется попытками некоторых авторов программ признать влияние советской идеологии на творчество композитора. К примеру, музыковед и телеведущий Дерик Кук был согласен с советской критикой, которая, как он полагал, способствовала внесению нужных поправок в произведения Шостаковича, делая их более доступными для публики [Fairclough 2002: 283]. В комментарии к Пятой симфонии Шостаковича Кук писал:

«Мы, те, кто живет на Западе, склонны осуждать официальные советские взгляды на музыку, но их влияние на музыку Шостаковича необязательно было негативным. Пятая симфония была написана лучше, чем Третья» [The LSO 1963].

Даже Кук не мог не признать конфликта между Шостаковичем и советским режимом, однако он писал: «Теоретики советской музыки были вынуждены смириться с вызывающей определенными проблемами стороной музыки Шостаковича, потому что он, очевидно, их выдающийся талант» [The BBCSO 1961].

Эта узкая выборка британских концертных программ отражает различные интерпретации советской классической музыки. В то время как интерес публики к советской музыке был важным следствием политического соглашения, степень общественного внимания, уделявшегося таким музыкантам, как Шостакович, полностью зависела от способности их музыки «говорить» и располагать к себе аудиторию по всему миру. Дополняя концертные программы, отзывы на концерты также служат источником, демонстрирующим уровень публичного интереса к советской классической музыке.

Отзывы

Отзывы по поводу концертов, которые размещались в популярных газетах и были отделены от официальных каналов обмена, были мощным инструментом формирования публичного мнения. Несмотря на недоверие публики к советскому режиму, критики редко осуждали советских музыкантов с политической точки зрения. Даже негативные отзывы связывали недостатки в их работах с советским догматизмом и оставались решительно благосклонными к самим музыкантам.

В рецензии на Двенадцатую симфонию Шостаковича, опубликованной в «The Daily Telegraph», Дональд Митчелл раскритиковал ее «оглушающую аранжировку и вопиющую примитивность материала и техники», ее предназначенность «не для собравшихся отдельных личностей, а для массы верующих». Несмотря на это, он далее пишет, что ставил целью «не оскорбить мистера Шостаковича, а выразить собственное беспокойство по поводу того, с какой убежденностью великий талант может служить странным богам» [Mitchell 1962]. Митчелл остался благосклонен к Шостаковичу, связывая неудачные фрагменты симфонии с «нецивилизованным и античеловеческим» давлением извне, с которым композитору пришлось

столкнуться, а не со способностями самого композитора [Mitchell 1962]. Критик Колин Мэйсон в газете «The Guardian» выдвигал аналогичные обвинения в сторону Восьмой симфонии, утверждая, что «[у Шостаковича], очевидно, не было такого стимула и мотивации, [...] которые могли бы быть в конкурентных условиях на Западе. Возможно, настоящий удар по его творчеству нанесли требования советской власти к искусству» [Mason 1960]. Опять же, Мэйсон увидел причину негативных качеств Симфонии в недостатке творческой конкуренции в СССР, что, предположительно, помешало Шостаковичу полностью раскрыть свой потенциал. Следовательно, самих музыкантов не всегда оценивали в качестве «придатка» советского государства, на что могли надеяться власти СССР.

Другие стремились найти более глубокий смысл в работах Шостаковича. Джон Уоррек также написал отзыв о Восьмой симфонии Шостаковича для газеты «The Sunday Telegraph», в котором утверждал, что

«...это вовсе не героико-эпическая ода, как считают советские музыковеды, а трагическое и мощное поэтическое посвящение людям, пострадавшим от войны и выдержавшим ее. Народ: вот вечное вечное русское чувство — масса людей, имеющих индивидуальность и волю» [Warrack 1963].

Уоррек отвергает советский взгляд на музыку, (типичным образцом которого является программный комментарий Асафьева к Восьмой симфонии), рассматривавший симфонию в стиле социалистического реализма как долженствующие быть оптимистичными лишь из-за того, что они изображают социалистическое общество. Восприятие симфонии Уорреком отражало его собственное понимание (и принятие) личностного начала в СССР. В отличие от прочих, которые обосновывали недостатки симфоний Шостаковича советским догматизмом, Уоррек высоко оценил настроение Восьмой симфонии и присвоил агентность советским «массам», что зачастую отрицалось другими критиками.

Помимо этого, Уоррек наблюдал за визитами оркестров и пытался разобраться в жизни за «железным занавесом» в то время, когда у британской публики имелись только ограниченные знания о советской культуре. По словам Уоррека, Московский камерный оркестр с трудом следовал «простым инструкциям», которые «исходили сверху в качестве директив и с усердием передавались через руководителей отделов» [Warrack 1963]. В Бухарестском филармоническом оркестре он «почувствовал атмосферу стального контроля, подавляющего при-

родную живость». Хотя эти выводы вряд ли могли быть обоснованы эмпирически, они подчеркивают значимость культурного обмена для обретения нового опыта британцами, ранее никак не взаимодействовавшими с СССР. Несмотря на то что эти отклики не всегда были позитивными или деликатными, их масштаб свидетельствует о многообразном и реальном погружении в саму музыку. Качество музыки было составной частью этого. Как утверждал Блейкер,

«...политическое значение музыки лежит в более фундаментальной области, которая выходит за рамки предвзятых интеллектуальных суждений: в потенциале всех невербальных и невизуальных форм знания для порождения политически актуального знания» [Bleiker 2005: 180].

Хотя «знание» в этом случае вряд ли являлось эмпирическим, музыка открывала британской аудитории Советский Союз с новой перспективой.

В отличие от критиков, когда британская аудитория слышала музыку Шостаковича, она отзывалась о нем с энтузиазмом. После исполнения его Восьмой симфонии Ленинградским симфоническим оркестром Шостаковича пять раз вызывали на сцену [аплодисментами — прим. переводчицы.] («Этот вечер на много лет запомнится молодым людям с горящими глазами, которым посчастливилось там присутствовать», — написал один рецензент) [Cater 1960]. Ни один дипломатический протокол не мог учесть такую реакцию: людей привлекала советская музыка не из-за того, что они поддались пропаганде или стали марионетками более масштабного политического плана, а потому, что они по-настоящему оценили значимость и качество этой музыки, невзирая на ее происхождение. Лилиан Хоххаузер утверждала, что «жажда русской культуры была велика» в период оттепели после смерти Сталина [Brown 2018]. Восторженное восприятие музыки свидетельствует о сложности ее использования в качестве «оружия»; маловероятно, что аудитория наполняла свои впечатления от великолепного выступления политическим значением. Даже критики, писавшие негативные отзывы, признавали очарованность слушателей этой музыкой. Называя Двенадцатую симфонию Шостаковича «самой грубой и вульгарной симфонией из услышанных [мною] за всю жизнь», Невилл Кардус в 1962 году все же признавал, что «в конце выступления неистовство самой симфонии казалось незначительным в сравнении с аплодисментами» [Cardus 1962].

Интерес аудитории к советской музыке демонстрирует многочисленные процессы, посредством которых осуществлялся культурный обмен. Он не ограничивался лишь политическими соглашениями, включал в себя и публичные дискуссии, и споры по поводу советской классической музыки. Советские музыковеды пользовались возможностью популяризовать свои собственные официальные нарративы в программах к концертам. Однако британские критики предлагали свои интерпретации, пытаясь отделить композиторов от политического контекста или же, напротив, поощряя советскую концепцию «искусства для масс». Важно также отметить: нелестные отзывы к выступлениям в целом оставались благосклонными к самим композиторам, в то время как негативные аспекты произведений обосновывались вмешательством идеологии. Одновременно с этим слушатели в меньшей степени были обеспокоены подобными дискуссиями. Широкое признание советских музыкантов и теплота, с которой аудитория относилась к ним, показывают, что успех культурных обменов невозможно отделить от силы самой культуры.

Заключение

Первоначальная цель Мэйхью — преодолеть предполагаемую культурную изоляцию советских граждан и разрушить их связи с британскими коммунистами — требовала чего-то большего, чем соблюдения формального протокола в политических взаимодействиях. Политики, заключая соглашения, не учитывали ни того, что благодаря музыке и талантливым советским людям могли сформироваться отношения между музыкантами и импресарио, постепенно перераставшие в искреннюю дружбу, ни восхищения со стороны публики. То, как изменились взгляды Мэйхью на пропаганду высокой культуры, необходимо отметить подробнее:

«Поначалу у меня был лишь политический интерес в установлении контакта с Советским Союзом. Мне хотелось каким-то образом развеять заблуждения СССР насчет Запада. Но спустя какое-то время я познакомился с ведущими британскими и советскими актерами, писателями и музыкантами, и моя мотивация начала меняться. Я понял, насколько просто великая музыка, драматургия и литература преодолевают национальные и идеологические границы. Однажды я стал свидетелем того, как британская публика восторженно аплодировала после пьесы “Вишнёвый сад”, исполненной на русском актерами Московского государственного

го театра. Как могут английские зрители так тепло отозваться о пьесе на другом языке? Все потому, что Чехов и Шекспир говорили на одном языке. Все из-за того, что великая драматургия, литература, живопись и музыка во все времена отражают лучшие общечеловеческие ценности» [Mayhew 1998: 78].

Данная статья демонстрирует ограничения в изучении взаимодействия Великобритании и СССР — и культурной дипломатии в целом — исключительно с точки зрения формальных и взаимовыгодных обменов. Личные отношения между деятелями культуры были существенным фактором успешного хода этих обменов. Ключевыми фигурами были Виктор и Лилиан Хоххаузеры, которым правительство доверяло осуществлять практическую сторону соглашений об обмене и которых советские музыканты воспринимали как источник дружбы и гостеприимства за пределами СССР. Их упорная работа, визиты Бенджамина Бриттена и участие русских классических музыкантов в концертных турах на Западе, попытки британских музыковедов деполитизировать советский социалистический реализм — все эти важные достижения способствовали установлению мирного сотрудничества в послевоенное время между Западом и СССР.

В самом деле, именно сама музыка объединяла всех этих людей: слушателей, журналистов и музыковедов. Способность классической музыки сближать людей, говорящих на разных языках и имеющих разный культурный опыт, на основании общих эмоций и чувств не стоит недооценивать. Данная работа подчеркивает значимость влияния эмоций (что часто считается «субъективным и иррациональным») на международную политику [Bleiker 2005: 180]. Она перекликается с необходимостью смены смыслового и методологического подхода в области изучения культурных обменов периода Холодной войны, что может быть реализовано путем соединения политики и эстетики. Несомненно, между музыкой и политикой исторически существует взаимосвязь, и этим невозможно пренебречь; данное исследование показывает, насколько ценно изучать независимый от политики аспект культуры, который позволял строить жизненно важные личные и профессиональные связи, невзирая на «железный занавес» в период Холодной войны.

Список источников

1. [A Soviet “Peace Offensive” 1962] — *Anonymous*. A Soviet ‘Peace Offensive’ // The New York Times Archives. 17 Dec. 1962.
2. [Brown 2018] — *Brown I*. Theartsdesk Q&A: Impresarios Victor and Lilian Hochhauser / The Arts Desk. URL: [link](#) (accessed 02.03.2018).
3. [Cardus 1962] — *Cardus N*. Almost the End — a last message from Edinburgh // ProQuest Historical Newspapers: The Guardian and the Observer. 1962.
4. [Cater 1960] — *Cater P*. A Classic Night to Remember // Daily Mail Historical Archive. 24 Sept. 1960.
5. [History 2018] — History: Victor and Lilian Hochhauser // Victor Hochhauser Presents. URL: [link](#) (accessed 10.04.2018).
6. [Mason 1960] — *Mason C*. The London Cinema // ProQuest Historical Newspapers: The Guardian and the Observer. 24 Sept. 1960.
7. [Mitchell 1962] — *Mitchell D*. Anti-Human Symphony by Shostakovich // The Telegraph Historical Archive. 5 Sept. 1962.
8. [Shostakovich 1970] — *Shostakovich D*. Benjamin Britten’s Sixtieth Birthday // Tempo Magazine. 1970. № 106. P. 1–4.
9. [Treaty Series No. 82] — Treaty Series No. 82: Agreement between the Government of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland and the Government of the Union of Soviet Socialist Republics on Relations in the Scientific, Technological, Educational and Cultural Fields 1969–61 (December 1 1959).
10. [Warrack 1963] — *Warrack J*. The Style is the Country’ // Telegraph Historical Archive. 22 Sept. 1963.
11. [Watanabe 2018] — *Watanabe A*. Cultural drives by the periphery: Britain's experiences // History in Focus. URL: [link](#) (accessed 04.04.2018).

Концертные программы

1. [The LSO 1965] – LD: 1964–66. “A Festival of Rostropovich.” London Symphony Orchestra at the Royal Festival Hall. Programme notes. 5 July 1965.
2. [The BBCSO 1960] – DC: Box 1 (Archive box 7): 1953–1964. BBC Symphony Orchestra at Royal Albert Hall. Programme notes. 23 Aug. 1960.
3. [The BBCSO 1961] – DC: Box 1 (Archive box 7): 1953–1964. BBC Symphony Orchestra at Royal Albert Hall. Programme notes. 24 July 1961.

4. [The Leningrad Symphony Orchestra 1960] – LD: 1964–66. Leningrad Symphony Orchestra at the Royal Festival Hall. Programme notes. 23 Sept. 1960.
5. [The LSO 1963] – DC: Box 1 (Archive box 7): 1953–1964. London Symphony Orchestra at Royal Festival Hall. Programme notes. 5 March 1963.
6. [Seaman Note 1962] – DC: Box 1 (Archive box 7): 1953–1964. Philharmonia Orchestra at Usher Hall, Edinburgh. Programme notes. 4 Sept. 1962.
7. [The RLPO 1960] – DC: Box 1 (Archive box 7): 1953–1964. Royal Liverpool Philharmonic Orchestra at Philharmonic Hall, Liverpool. Programme notes. 22 March 1960.

Правительственные документы

1. TNA: BW 64/43, Memorandum on Anglo-Soviet Cultural Exchanges 1963.
2. TNA: BW 64/43, Assessment of Exchanges with the USSR 1961/63.
3. TNA: BW 64/44: Meeting to consider manifestations for USSR and Satellites 1961/62.
4. TNA: BW 64/44: Cultural Agreement 1961/63.
5. TNA: BW 64/47: Musical exchanges and performances (confidential papers).
6. TNA: BW 64/57, Memorandum on performing arts exchanges 1962/63.
7. TNA: BW 64/57: UK-USSR Cultural Agreement 1963–1965 (confidential papers).

Информация о выступлениях

Расписание выступлений Лондонского симфонического оркестра (1945–1965). Доступ получен автором через персональную переписку с организацией.

Список литературы

1. [Bleiker 2015] – *Bleiker R.* Of Things We Hear But Cannot See: Musical Explorations of International Politics // *Resounding International Relations* / Ed. by M. I. Franklin. New York: Palsgrave MacMillan, 2015. P. 179–195.

2. [Caute 2003a] — *Caute D.* Foreword // *The Cultural Cold War in Western Europe 1945–1960* / Ed. by Scott-Smith and Krabbendam. London: Frank Cass, 2003.
3. [Caute 2003b] — *Caute D.* The Dancer Defects: the struggle for cultural supremacy during the Cold War. Oxford: Oxford University Press, 2003.
4. [Fairclough 2007] — *Fairclough P.* The 'Old Shostakovich': Reception in the British Press // *Music & Letters* 88. 2007. P. 266–296.
5. [Fairclough 2013] — *Fairclough P.* Twentieth Century Music and Politics: Essays in Memory of Neil Edmunds. Surrey: Ashgate Publishing, 2013.
6. [Fairclough, Wiggins 2016] — *Fairclough P., Wiggins L.* Friendship of the Musicians: Anglo-Soviet Musical Exchanges 1938–1948 // *Music, Art and Diplomacy: East-West cultural interactions and the Cold War* / Ed. by Mikkonen and Suutari. Burlington: Ashgate, 2016.
7. [Fay 2000] — *Fay L. E.* Shostakovich: A Life. Oxford: Oxford University Press, 2000.
8. [Fosler-Lussier 2015] — *Fosler-Lussier D.* Music in America's Cold War Diplomacy. Berkeley: University of California Press, 2015.
9. [Gaddis 1997] — *Gaddis J. L.* We Now Know: rethinking Cold War history. Oxford: Clarendon Press, 1997.
10. [Herrala 2016] — *Herrala M. E.* Pianist Sviatoslav Richter: The Soviet Union Launches a 'Cultural Sputnik' to the United States in 1960 // *Music, Art and Diplomacy: East-West cultural interactions and the Cold War* / Ed. by Mikkonen and Suutari. Burlington: Ashgate, 2016. P. 87–104.
11. [Leonard 1956] — *Leonard R. A.* A History of Russian Music. London: Jarrolds Publishers, 1956.
12. [Lygo 2013] — *Lygo E.* Promoting Soviet Culture in Britain: The History of the Society for Cultural Relations Between the Peoples of the British Commonwealth and the USSR, 1924–45 // *The Modern Language Review* 2013. № 108. P. 571–596.
13. [Mawdsley 1998] — *Mawdsley E.* The Stalin Years: The Soviet Union, 1929–1955. Manchester: Manchester University Press, 1998.
14. [Mayhew 1998] — *Mayhew C.* A War of Words: A Cold War Witness. London: I. B. Tauris, 1998.
15. [Morison 1990] — *Morison J.* Anglo-Soviet cultural contacts since 1975 // *Soviet-British Relations Since the 1970s* / Ed. by Pravda and Duncan. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 168–192.
16. [Pyke 2016] — *Pyke C.* Benjamin Britten and Russia. Woodbridge: The Boydell Press, 2016.

- 17.[Reid 2016] – *Reid S. E.* Foreword // Music, Art and Diplomacy: East-West cultural interactions and the Cold War / Ed. by Mikkonen and Suutari. Burlington: Ashgate, 2016.
- 18.[Saunders 1999] – *Saunders F. S.* Who paid the piper?: the CIA and the Cultural Cold War. London: Granta Books, 1999.
- 19.[Schmelz 2015] – *Schmelz P. J.* "Shostakovich" Fights the Cold War: Reflections from Great to Small // Journal of Musicological Research. 2015. № 34. P. 91–140.
- 20.[Scott-Smith 2014] – *Scott-Smith G.* Introduction: Private Diplomacy, Making the Citizen Visible // New Global Studies. 2014. № 8. P. 1–7.
- 21.[Tomoff 2015] – *Tomoff K.* Virtuosi Abroad: Soviet Music and Imperial Competition During the Early Cold War: 1945–1958. London: Cornell University Press, 2015.
- 22.[Watanabe 2006] – Watanabe A. Cultural Drives by the Periphery: Britain's Experiences // History in Focus, 2006.
- 23.[Wigglesworth 2005] – *Wigglesworth M.* Notes on Shostakovich Symphony No. 8. 2005. URL: [link](#) (accessed 14.03.2018)
- 24.[Wilson 2011] – *Wilson E.* Mstislav Rostropovich: Cellist, Teacher, Legend. London: Faber & Faber, 2011.

Изобель Томпсон
Университетский колледж
Лондона
isobel.thompson15@gmail.com

Isobel Thompson
University College London
isobel.thompson15@gmail.com

Гончарова Елена Владимировна
Национальный исследователь-
ский университет «Высшая шко-
ла экономики» (Санкт-Петербург)
Школа гуманитарных наук и ис-
кусств, бакалаврская программа
«История»
el.gonch@mail.ru

Elena V. Goncharova
National Research University
Higher School of Economics
(Saint-Petersburg)
School of Arts and Humanities,
BA in History
el.gonch@mail.ru