

**А.А. ФЕДУСОВА**

*Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки
г. Нижний Новгород, Россия
ORCID: 0000-0002-4262-7210*

Эзопов язык в музыке терезиенштадтских узников

Изучение феномена «репрессированной музыки» Третьего рейха нередко сопряжено с поиском едва уловимых намеков, тайных знаков, скрытых посланий, которые в совокупности образуют единую знаковую систему – эзопов язык. Эзопов язык в искусстве – это неизменный спутник тоталитарных культур. Одним из ярких примеров его активного применения стала музыка, написанная в концентрационном лагере Терезиенштадт.

В зарубежном музыковедении данная проблема находит отражение в большом корпусе работ, в российских же исследованиях эзопов язык как феномен западноевропейской музыки пока малоизучен. Автор данной статьи, используя герменевтический и музыкально-аналитический метод, опираясь на культурно-исторические и биографические факты, рассматривает различные проявления эзопова языка в музыкальных сочинениях терезиенштадтских композиторов.

Заключенные в чешский замок Терезин, четыре композитора еврейского происхождения – В. Ульман, Г. Кляйн, П. Хаас и Г. Краса – запечатлели в своих произведениях дух сопротивления, горький смех над миром, тяжелые личные трагедии. Адресаты их были различны: близкие друзья и родные («Al s'fod» П. Хааса), заключенные Терезиенштадта (Пассакалья и fuga Г. Красы), славяне и евреи («Четыре песни на слова китайских поэтов» П. Хааса, Соната № 7 В. Ульмана), современники и потомки (Струнное трио Г. Кляйна). Композиторы ловко маневрировали, скрывая с помощью языковых «экранов» «знаки-сигналы» и «знаки-противоречия», которые были понятны лишь ограниченному кругу слушателей. Таким образом, музыка становилась для них важнейшим средством коммуникации, способом внутреннего освобождения.

Ключевые слова: Эзопов язык, Терезиенштадт, репрессированная музыка, Виктор Ульман, Гидеон Кляйн, Павел Хаас, Ганс Краса.

Для цитирования / For citation: Федусова А.А. Эзопов язык в музыке терезиенштадтских композиторов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 67–78.
DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.067-078

ALINA A. FEDUSOVA

*Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia
ORCID: 0000-0002-4262-7210*

Aesopian Language in the Music of the Theresienstadt Prisoners

The study of the phenomenon of “repressed music” of the Third Reich is often associated with the search for subtle hints, secret signs, hidden messages, which together form a single sign system – the Aesopian language. Aesopian language in art is an invariable companion of totalitarian cultures. One

of the striking examples of its active use was the music written in the Theresienstadt concentration camp.

In foreign musicology, this problem is reflected in a large amount of works, while in Russian studies of Aesopians, the language as a phenomenon of Western European music is still poorly understood. The author of this article, using the hermeneutic and musical-analytical method, relying on cultural, historical and biographical facts, examines various manifestations of the Aesopian language in the musical works of the Terezienstadt composers.

Imprisoned in the Czech castle Terezin, four composers of Jewish origin – V. Ullmann, G. Klein, P. Haas and H. Krasa – captured in their works the spirit of resistance, bitter laughter over the world, and difficult personal tragedies. Their addressees were different: close friends and relatives (“Al s’fod” by P. Haas), prisoners of Theresienstadt (Passacaglia and fugue by H. Krasa), Slavs and Jews (“Four songs on the words of Chinese poetry” by P. Haas, Sonata No. 7 by V. Ullmann), contemporaries and descendants (G. Klein’s String Trio). Composers cleverly maneuvered, hiding with the help of language “screens” “signs-signals” and “signs-contradictions”, which were understandable only to a limited circle of listeners. Thus, music became for them the most important means of communication, a way of inner liberation.

Keywords: Aesopian language, Theresienstadt, repressed music, Victor Ullmann, Gideon Klein, Pavel Haas, Hans Krasa.

«Репрессированная музыка»¹ Третьего рейха уже более 75 лет является объектом пристального внимания зарубежных музыковедов. Ряд исследователей, таких как И. Шульц, М. Бекерман, Х.Г. Адлер, К. Бианки, Д. Блох, Б. Червинкова, М. Чурда, Р. Фриман, Й. Карас, У. Мигдаль, В. Нэгеле, Я. Немцов, Л. Педуцци, посвятили свои работы этому сложному феномену XX века. Однако в России данная тема остаётся пока малоизученной, в особенности это касается произведений, написанных в концентрационных лагерях. Между тем необходимость изучения «репрессированной музыки» Третьего рейха назрела давно, и не только потому, что того требует историческая наука, но и потому, что такая музыка представляет художественную ценность.

В данной работе мы подробно остановимся на музыке противоречивого по своей роли концентрационного лагеря Терезиенштадт². Терезиенштадт называли «витриной» национал-социализма:

его использовали в пропагандистских целях, показывая богатую культурную жизнь международному сообществу (в концлагерь в 1944 году приезжала комиссия Красного Креста). Это позволяло скрывать массовые преступления национал-социалистов.

С другой стороны, музыка помогала узникам Терезиенштадта психологически пережить ужас действительности. Приведём в доказательство знаменитое высказывание В. Ульмана из эссе «Гёте и гетто»: «Терезиенштадт не препятствовал, но способствовал моей музыкальной работе» [22, S. 25–26]; воспоминание джазового музыканта Эрика Фогеля³: «Мы, музыканты, не думали, что наши угнетатели рассматривали нас только как инструмент в своих руках. Мы были одержимы музыкой и были счастливы, что могли играть наш любимый джаз. Мы удовлетворялись миром мечты, который нацисты создали для своей пропаганды» [14]; комментарий выжившего узника Е. Джона: «Музыка помогала в гетто



сохранить идентичность, достоинство и волю к жизни заключённых» [11].

Но даже эти свидетельства не способны в полной мере представить ценность музыкальной культуры в чудовищных условиях концлагеря. Здесь не просто занимались искусством, музыка становилась способом духовного объединения узников, их внутреннего сопротивления, она кричала о том, о чём невозможно было говорить, обвиняла и утешала. Стихийно в музыке Терезиенштадта начала складываться система иносказаний – эзопов язык.

Эзопов язык – явление искусства, актуализирующееся в периоды обострения проблемы «творец и власть». Литературовед Л.В. Лосев считал главной предпосылкой его возникновения «существование идеологической цензуры» [16, с. 4]. Эзопов язык является неизбежным спутником тоталитарных культур [5, с. 18], в которых политической диктатурой насильственным образом начинают навязываться эстетические нормы искусства.

В российской музыкальной науке об эзоповом языке принято говорить в отношении творчества Д.Д. Шостаковича. Разгромная статья «Сумбур вместо музыки» (1936) стала актом политического «бойкота» композитора. В статье Т.Н. Левоу отмечается, что в это время его творчество «оперировало аллюзиями и было адресовано “посвящённым”» [4, с. 23]. О скрытых смыслах произведений Шостаковича писали и его жестокие критики в газете «Правда»: «словно нарочно зашифровал свою музыку» [4, с. 20], – приковав к этому феномену внимание следующих поколений отечественных музыковедов.

Тайнопись была свойственна и музыке Терезиенштадта, на что указывали многие зарубежные исследователи. Особенно ярко идея иносказательности музыки прослеживается в статьях М. Бекермана: он

обнаруживает в Струнном трио молодого композитора Г. Кляйна особые символы, которые он именуется «посланиями в бутылке» [20]. Хотя некоторые выводы исследователя кажутся слишком смелыми⁴, само направление его работы и её предмет подталкивают к дальнейшим научным поискам.

Иносказания особенно широко представлены в музыке и либретто двух опер Терезиенштадта – «Император Атлантиды» В. Ульмана и «Брундибар» Г. Красы. Но в данной статье мы обратимся и к другим примерам, поскольку остановимся и на менее известных примерах, поскольку тайнопись пронизывала все музыкальные жанры и направления.

Основные темы и идеи, запечатлённые в музыкальных сочинениях Терезиенштадта с помощью эзопова языка, можно разделить на следующие группы: 1) духовное сопротивление; 2) сатирическое изображение обезумевшего мира; 3) отражение глубоко сокровенных личных переживаний. Приведённые ниже примеры ярко иллюстрируют это.

Необходимо обозначить уровни проявления эзопова языка. Мы выделяем три уровня: 1) жанр; 2) взаимодействие со словом; 3) стиль.

Нередко в разных сочинениях один и тот же жанр обладает единой семантикой. Например, *жанр* марша становится символом зла, разрушения, войны, существования в Терезиенштадте. Он широко представлен в операх «Император Атлантиды» В. Ульмана и «Брундибар» Г. Красы, также встречается в чистой музыке – в финале⁵ Сонаты № 5 В. Ульмана, второй части Сонаты № 7⁶, в конце второй части Струнного трио Г. Кляйна. Другой жанр – пассакалия – стал воплощением образа насильственной смерти (Пассакалия и fuga Г. Красы; второй раздел арии Барабанщика из оперы «Император Атлантиды» В. Ульмана).

Литературное слово, взаимодействуя с музыкой, содержит элементы эзопова языка второго уровня. Намёки и аллюзии встречаются в поэтических текстах вокальных произведений и либретто опер. Например, в мелодраме «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» В. Ульмана ключевой для понимания собственного мироощущения композитора является поэтическая строчка «В седле, в седле, в седле...», которая находит своё отражение в музыке в жёстком, сухом лейтмотиве скачки. Взаимодействуя, музыка и слово передают слушателю монотонность движения времени, страх заключённых, потерявших свой дом, перед новым скитанием, ожидание смерти. Эту же мысль композитор вводит в автобиографический текст дуэта Пьеро и Смерти «Дни, дни, кто купит новые дни?» из оперы «Император Атлантиды» (в музыке звучит мрачная скороговорка, используется риторическая фигура *circulatio*).

Ещё один возможный вариант проявления эзопова языка – в *программности* инструментальных сочинений. Например, во второй части Сонаты № 5 Ульман поместил эпиграф из стихотворения венского поэта и сатирика еврейского происхождения К. Крауса “Vor dem Schlaf” («Перед сном», 1919)⁷: литературный текст подвергается «перекодировке» в «новой плоскости исторического, социально-политического и философского значения». Образ сна из текста К. Крауса становится метафорой смерти [8]. Интересно и то, что эта метафора появляется и в опере «Император Атлантиды» – в колыбельной Пьеро «Спи, дитя, спи. Я – твоя эпитафия».

Широким полем для иносказаний становится область стилистики. Одно перечисление найденных в терезиенштадтской музыке чужеродных стилизованных элементов, цитат и аллюзий заняло бы несколько страниц (большинство следующих приме-

ров посвящено проявлению эзопова языка на уровне стиля).

Эзопов язык Терезиенштадта представлял собой не отдельные, несвязанные элементы и средства, но единую разветвлённую коммуникативную систему, о чём свидетельствует, в первую очередь, закономерная повторяемость определённых знаков (жанров, литературных текстов, цитат, аллюзий, мотивов и пр.). При этом возникает двойной диалог: 1) диалог между композитором и слушателем; 2) диалог между композиторами, использовавшими одинаковые средства языка. Наличие диалога первого типа подтверждают, например, воспоминания выживших о терезиенштадтских постановках детской оперы «Брундибар» Г. Красы. Хотя опера была создана ещё в 1938 году, до Терезиенштадта, в концлагере антагонист Брундибар стал олицетворением Гитлера, а победа над ним – посланием для всех узников, сообщавшим надежду на лучшее будущее. О сходстве Брундибара и Гитлера в восприятии заключённых говорил венгерский дирижёр Иван Фишер в коротком документальном фильме, подготовленном для премьеры «Брундибара» в Будапеште в сентябре 2009 года [15].

Примеры диалога между композиторами не единичны. Дважды в качестве особого знака используется тема “Dies Irae” из Реквиема А. Дворжака: в Дуэте Пьеро и Смерти «Дни, дни, кто купит новые дни» из оперы «Император Атлантиды» (пример 1) и в теме фуги из Этюда для струнного оркестра П. Хааса. Цитата связана с мортальными образами, характерными для искусства Терезиенштадта.

Милитаристские образы связаны с темой гимна Третьего рейха⁸. В Терезиенштадте она по крайней мере дважды становилась символом разрушающегося мира. Тема представлена в арии Барабанщика «Мы, Всемогущие и Прославлен-



ные, даруем...» из оперы «Император Атлантиды» В. Ульмана (пример 1) и в несохранившейся единственной Симфонии, написанной в Терезиенштадте Карло Таубе⁹. Как указывает Арност Вайс, кульминацией финала Симфонии являлась тема гимна, «в котором первые четыре такта “Deutschland, Deutschland über alles” повторялись снова и снова и подчеркивали всё возрастающую свирепость, затем на вершине кульминации, не дойдя до über alles, происходит крушение “Deutschland, Deutschland” в ужасном диссонансе. Все поняли» [8].

Пример 1. В. Ульман. Опера «Император Атлантиды», 1 сцена, Первая ария Барабанщика «Милостью божьей»

Trommler  *f* *f sempre*

Wir, zu Got-tes Gna-ben Ü-be-rall der Ein-zi-ge, Ruhm des Va-ter-lan-des...

Имели место и косвенные, незначительные, на первый взгляд, связи между сочинениями. Один из таких связующих элементов – образ гусей в Струнном трио Г. Кляйна и «Четырёх песнях на слова китайских поэтов» П. Хааса. В первой песне из «Четырёх песен...» Хааса поэтическая строка «Из своего высокого дома я услышал крик диких гусей» приходится на кульминационную зону. М. Чурда символически трактует этот фрагмент: это «единственное событие поэмы, сверхъестественное появление чего-то знакомого в странном и незнакомом контексте», «мимолётное воспоминание дома» [10, р. 331]. В первой части Струнного трио Г. Кляйна появляется тема моравской песни “Tá kneždubská věž” [«Священная башня»]. В ней поётся о диком гусе, пролетающем над Кнездубской башней, которого убивает деревенский парень Яничек [1, с. 13]. В моравском фольклоре дикий гусь являлся символом свободы. Возникающая образная связь между произведениями П. Хааса и Г. Кляйна, а также па-

раллели с жизненными обстоятельствами заключения в башне Терезин помогают по-новому взглянуть на них и расширить границы их интерпретации.

Эзопов язык может быть и монологичен, отсюда связи между разными сочинениями одного автора. Например, «идея фикс» многих поздних опусов В. Ульмана становится сочетание дионисийского опьянения и надлома. Отсюда его многочисленные аллюзии на «Пьяный весною» из симфонии-кантаты «Песнь о земле» Г. Малера. Таковые встречаются в увертюре написанной незадолго до Терезиенштадта

оперы «Разбитый кувшин», в арии Пьеро «Луна на ходулях обходит коньки крыши»

из оперы «Император Атлантиды», в первой части Сонаты № 7.

К этому образу примыкает образ монаха Августина, уснувшего в яме с чумными мертвецами из известной австрийской народной песни (её Ульман цитирует в коде первой части Сонаты № 5). Образы Августина и Пьеро обретают для композитора значение автопортретов, поскольку он сам чувствовал себя оказавшимся в безумном месте, наподобие чумной ямы или мифической Атлантиды. Эту мысль подтверждают его собственные слова из критической заметки № 2, написанной в концлагере: «Мы в Терезиенштадте довольно рассудительно осматриваемся в этом мире, в этом обществе, положение которого столь неустойчиво, и всегда более или менее веселы. Мы давно осознали, что призыв мира больше не “Развлечение”, как во времена наших предков; в нас, потомках Арлекина и Коломбины, мы видим историческое будущее культуры, которое уже было в прошлом. Слишком много шума и вина, женщин и песен – это

танец на будущих могилах – наших могилах. Мы же потягиваем шампанское, но наш разум остаётся ясен» [21, S. 54–55].

Необходимо обозначить некоторые замечания о механизме выявления элементов эзопова языка. Л.В. Лосев пишет об этом: «Эзопов приём включает в себя контраст текста художественного произведения – текста, то есть уже организованного стилистически, – с социо-идеологической ситуацией» [16, р. 23]. Для понимания эзопова языка реципиенту нужно выявить заложенные в тексте скрытые смыслы. Чтобы это произошло, автор должен маркировать тот или иной важный художественный элемент, выделить его из остального текстового потока. Таким выделением может служить:

– понятные автору и реципиенту означающие знаки-сигналы (однозначно трактуемые элементы в конвенции ограниченного сообщества, коим может быть сообщество музыкантов Отдела досуга, узников Терезиенштадта, чешских евреев, чешских граждан, политических заключённых и пр.);

– означающие знаки-противоречия, выявляющие иносказательный смысл (внедрение определённых элементов, которые не укладываются в рамки ожидания слушателей и осознаются как нечто, нуждающееся в ином понимании).

Примерами знаков-сигналов могут служить многочисленные цитаты гимнов и национальных песен: гимн Чехословакии “Nad Tatrou sa blýska”, протестантский хорал «Возблагодарим все господа», гуситский гимн «Ktoz jsu bozi bojovníci» в фуге финала Сонаты № 7 В. Ульмана, Святовацлавский хорал в «Четырёх песнях на слова китайских поэтов» П. Хааса, “Deutschland, Deutschland über alles” в опере «Император Атлантиды» В. Ульмана и др.

Знаки-противоречия также нередки. Интересная загадка такого рода кроется

в финале «Четырёх песен на слова китайских поэтов» П. Хааса. В поэтическом тексте звучит полный надежды монолог о долгожданной встрече с родным человеком, между тем радостный характер музыки вызывает ощущение некой искусственности, внутренней неправильности. Это происходит по причине того, что главный символ дома, тема Святовацлавского хорала, исчезает из музыкальной ткани, а экспрессивные интонации сменяются незамысловатым напевом в *C-dur*, напоминающим «Крысолова» С.В. Рахманинова. Несомненно, эти музыкальные детали намекают на другой, «несчастливый финал».

Экранами (элементами, скрывающими эзопов язык) в сочинениях терезиенштадтских авторов служат отвлечённые вневременные сюжеты, темы и образы, языковые средства, делающие цитаты неузнаваемыми.

Отдельно следует остановиться на адресатах эзопова приёма. Анализируя музыкальные произведения Терезиенштадта, мы обнаруживаем, что все элементы тайнописи были понятны разному кругу людей: одни – только узкому кругу друзей, другие – заключённым Терезиенштадта, третьи – всем людям, подвергшимся остракизму, гонимым нациям. Некоторые произведения называют музыкальными завещаниями – их адресатами были те, кто смог пережить Терезиенштадт.

Приведём некоторые примеры. На наш взгляд, адресатом мужского хора «Al S’fod» П. Хааса на ивритский текст Давида Шимони (30 ноября 1942) [18, р. 121] были самые близкие друзья композитора, и в первую очередь – его коллега Г. Кляйн. Напомним, что после транспорта в концлагерь Терезиенштадт П. Хаас около года страдал сильной депрессией из-за вынужденной разлуки с семьёй, ничего не писал. По воспоминаниям Томаса Мандля, П. Хаас в Терезиенштадте стал «пол-



ностью подавленным и сломленным человеком» [17, S. 355]. Выйти из этого тяжелейшего кризиса ему помог молодой и предприимчивый Г. Кляйн. Согласно свидетельствам, он пришёл однажды к П. Хаасу и положил перед ним чистые нотные листы (сделанные от руки) [6]. Сейчас едва ли найдутся точные свидетельства их разговора, однако именно после него появилась рукопись “Al S’fod”. В переводе с иврита название означает «Не жалуйся» («Не горюй»). По-видимому, избранный Хаасом текст мог быть музыкальным продолжением того разговора с Кляйном.

Заключённым Терезиенштадта, несомненно, была адресована Пассакалия и fuga Г. Красы (7 августа 1944), его последний опус. В центре сочинения – энергичная оригинальная тема в духе моравского фольклора. Её претворение в пассакалии создаёт двойственность (радость превращается в трагическую гримасу). Активное развитие темы, её уменьшение и ускорение приводит к яркой кульминации, в которой неожиданно появляется образ приближающегося поезда [12, p. 228].

После обрыва кульминации тема исчезает: как герой, покинувший Терезиенштадт и увезённый в неизвестность. Столь яркие ассоциации с реальными событиями, которые наблюдали узники концлагеря, не вызывают сомнения.

Многие произведения терезиенштадтских композиторов обращены к общим чувствам целых наций. Особенно многочисленны чешские и еврейские музыкальные символы.

Например, важное значение приобрёл Святовацлавский хорал. Во время окку-

пации он превратился в символ духовного сопротивления. Политически активные чешские композиторы стали использовать его в знак солидарности с противниками немецкого вторжения – назовем Мессу с хоралом «Святой Вацлав» op. 64 Станислава Маха (1939), Сюиту для гобоя и фортепиано П. Хааса (1939), «Триптих Святого Вацлава» для органа Витезслава Новака (1942). В самые тёмные времена 1940-х годов, когда весь мир нуждался в защите, П. Хаас, находясь в Терезиенштадте, в «Четырёх песнях на слова китайских поэтов» обратился к образу чешского заступника вновь (пример 2). И хотя преобладающими эмоциями в его музыке становятся меланхолия и тоска, утверждение этого мотива даёт надежду как бы вопреки самой действительности¹⁰.

Примером укрепления еврейского самосознания является цитирование песни

Пример 2

П. Хаас. Четыре песни на слова китайских поэтов. № 1 «Я слышал крик диких гусей». Начальный мотив Святовацлавского хорала. Такты 1–2.

Con moto

Canto

Pianoforte

pp espress.

p

pp

на иврите «Рахиль» Иуды Шаррета. В тексте речь идёт о еврейской праматери Рахиль из Библии: «Смотри, её кровь течёт в моей крови, её голос звучит в моём, Рахиль, кто пасла Лабаново стадо, Рахиль, мать всех матерей». Цитата этой песни появляется в финале Сонаты № 7 В. Ульмана. Композитор обнаружил внутреннее сходство этой еврейской темы с национальным гимном Чехословакии «Nad Tatrou sa blýska», создав «двойную» отсылку: введя сначала цитату песни, он трансформировал её в вариациях и затем

с помощью восходящей секвенции превратил в чешский гимн.

Но исследуя финал Сонаты № 7, мы можем обнаружить и более личные мотивы, побудившие Ульмана обратиться к еврейской музыкальной традиции, – это дань памяти трагически погибшему в 1944 году в Терезиенштадте молодому композитору З. Шулю, стиль которого был близок си-нагогальной музыке. На эту мысль наводит не столько цитата «Рахиль», сколько ладовая основа контрапункта: здесь мы видим необычный гемиольный лад: d – e – f – gis – a – b – c – d.

Среди традиционных еврейских ладов такой вариант не встречается, хотя интервал ув.2 – один из главных маркеров еврейского фольклора. Отсылка скрыта глубже: это намёк на ладовую основу Хасидского танца № 2 З. Шуля. И это, очевидно, неслучайно: тоны точно совпадают. Эту важную деталь могли бы обнаружить немногие – только близкие Ульману и Шулю музыканты Терезиенштадта.

Наконец, приведём пример произведения-завещания, которое адресовано тем, кто пережил ужасы Третьего рейха. Наиболее ярким в этом отношении является Струнное трио Г. Кляйна. Трио было написано в сентябре–октябре 1944 года, за несколько недель до перевозки в лагерь смерти Аушвиц. М. Бекерман предполагал, что Г. Кляйн знал о скорой транспортировке. Мортальные образы пронизывают всё произведение, но особенно они сконцентрированы в финале. Это – кладёз музыкальных аллюзий, но все они скрыты и не всегда точно идентифицируются. Так, основная тема отсылает к творчеству В.А. Моцарта, которое композитор

скрупулезно изучал незадолго до депортации. Обнаруживается цитата из «Гретхен за прялкой» Ф. Шуберта, соответствующая поэтическому тексту “Meine Ruh is hin, min Herz ist schwer” [«Мой покой ушёл, моему сердцу тяжело»] (пример 3), а также намеки на «Гробницу Куперена» М. Равеля, «Асраэля» Й. Сука [7, р. 25]. Не представляется возможным доказать, намеренными ли были все эти отсылки к образу смерти. Но если гипотеза М. Бекермана всё же верна, то Г. Кляйн писал себе Реквием.

Пример 3.

Г. Кляйн. Трио для скрипки, альты и виолончели.
Аллюзия на «Гретхен за прялкой»
Ф. Шуберта. Часть 3, тт. 126–128.

Богатейший словарь эзопова языка в музыке Терезиенштадта не исчерпывается указанными примерами. Очевидно, дальнейшее изучение музыкальных произведений, пока остающихся в неизвестности, создание структурированной системы возникающих связей – стилевых, жанровых, тематических – позволило бы лучше понять как феномен музыкальной тайнописи, так и феномен искусства Терезиенштадта.

Подведем некоторые итоги. Эзопов язык является неотъемлемой составляющей всякой тоталитарной культуры, в том числе культуры Третьего рейха. Рассмотрев данный феномен на примере искусства Терезиенштадта, мы пришли к выводу, что в изолированной среде концлагеря тайнопись приобретала форму особой знаковой системы, включавшей в себя знаки-сигналы и знаки-противоречия.



Использование этого комплекса приемов приводило к вербализации содержания произведений и усилению коммуникативной функции музыкального искусства. С помощью эзопова языка Г. Кляйн, В. Ульман, Г. Краса и П. Хаас транслировали

идеи для своих современников, оказавшихся, как и они, в сложных жизненных обстоятельствах. Благодаря их сокровенным зашифрованным посланиям, многим заключенным Терезиенштадта удалось сохранить в себе волю к жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин впервые был использован в одноимённой немецкоязычной серии книг: *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Schriftenreihe // Albrecht Dümmling; herausgegeben von Hans-Günter Klein. Neumünster; Friedberg: von Bockel Verlag; Pfau-Verlag, 1991–2021.* В России термин был впервые использован в буклете М. Калужского [3].

² Терезиенштадт – это концентрационный лагерь Третьего рейха (1941–1945), расположенный на западе Чехословакии в чешском городе Терезин. В этом концлагере в основном размещали пожилых людей и привилегированных евреев – культурную элиту Чехословакии, участников Первой мировой войны. В настоящее время в крепости расположен мемориальный комплекс.

³ Эрик Фогель (1896–1980) – джазовый трубач, в марте 1942 года депортированный в концлагерь Терезиенштадт. Один из участников джазового коллектива «Свингеры гетто». Ему удалось бежать во время транспортировки в концлагерь Дахау. См. о его судьбе: [19].

⁴ Почти не осталось высказываний композитора и его современников о музыкальном содержании, по этой причине многие предположения уже не могут быть подтверждены историческими фактами.

⁵ Интересно предположение И. Шульца о том, что начальные звуки мелодии скрывают зашифрованное и данное в обращении название концлагеря Терезиенштадт: *Theresienstadt – h e e e s a d* [13, p. 51].

⁶ В рукописи Ульмана есть зачёркнутый словесный комментарий к этой части – «Эскизы Терезиенштадта» [13, p. 69].

⁷ Текст эпитафии следующий: «Уже так поздно, так поздно, / Не знаю, что будет дальше, / Теперь это будет недолго, / Моя возрастает тревога...».

⁸ Эта традиция восходит к Э. Шультхофу, который ещё в 1919 году использовал гимн для критики немецкого национализма в своей «*Symphonia germanica*». См. об этом подробнее: [2, с. 50–51].

⁹ Карло Зигмунд Таубе (1897–1944) – пианист, дирижер, композитор, ученик Ф. Бузони. В декабре 1941 года был депортирован в Терезиенштадт. Из написанных им в Терезиенштадте произведений сохранилась только колыбельная «Еврейский ребенок». Был убит в Аушвице. [9].

¹⁰ Впервые об «идее четырёх тонов» заговорил В. Ульман в своих «26 критических заметках» после первого исполнения «Четырёх песен» в Терезиенштадте. См. об этом: [23, S. 33].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекерман М. Правда и вымысел в современных музыкально-исторических исследованиях // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2. С. 9–17.
2. Векслер Ю. Музыка и революция Эрвина Шультхофа: от дада к «Коммунистическому манифесту» // Журнал Общества теории музыки. 2018. № 1. С. 43–56.
3. Калужский М. Репрессированная музыка. М.: Классика–XXI, 2007. 56 с.
4. Левая Т.Н. Контрасты жанра: Очерки и исследования о Д. Шостаковиче / под ред. Б.С. Гецелова. Нижний Новгород: ННГК, 2013. 173 с.

5. Цимбал М.Ф. Музыкальная культура европейских тоталитарных систем (Фашистская Италия, Третий Рейх, СССР): дисс. ... канд. культурологии. СПб.: Изд-во Института философии СПбГУ, 2014. 153 с.
6. Beckerman M. Pavel Haas // The Orel Foundation // URL: http://orelfoundation.org/composers/article/pavel_haas (28.12.2019).
7. Beckerman M. Klein the Janáčekian // Musicologica BRUNENSIA. 2009. Vol. 58. № 1–2, pp. 23–31.
8. Bianchi Carlo. L'Andante della Sonata No. 5 op. 45 di Viktor Ullmann. Una testimonianza da Theresienstadt // Philomusica on-line. Vol 5. No.1. 2006 // URL: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/05-01-SG02> (28.11.2021).
9. Carlo Taube // Music and the Holocaust. URL: <http://holocaustmusic.ort.org/ru/places/theresienstadt/taube-carlo/> (21.03.2021).
10. Čurda M. Analytical and Hermeneutical Perspectives on the Music of Pavel Haas: Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of PhD. Cardiff: Cardiff University, 2017. 399 p.
11. Davis S.N. Art. Theresienstadt // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel. Stuttgart, New York, 2016. [zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016] // URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15369> (05.12.2020).
12. Debenham J. Principles of Passacaglia: Terezín, Summer 1944 // *Analisi e Teoria Musicale*. 2014. № 1–2, pp. 217–232.
13. Eccher M. Beyond Theresienstadt: Illuminating the Late Piano Sonatas of Viktor Ullmann. Thesis of the degree of D. Mus. Performance Studies: Schulich School of Music. Montréal, 2020. 103 p.
14. Fackler G. Music on command // Music and the Holocaust // URL: <http://holocaustmusic.ort.org/ru/places/camps/> (02.06.2021).
15. Hans Krása: Brundibár – children's opera // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=st4INYATIqc&ab_channel=BudapestFestivalOrchestra (28.11.2021).
16. Loseff L. On the beneficence of censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature. München: Verlag Otto Sagner, 1984. 277 p.
17. Migdal U. "Jüdische Musik" im KZ Theresienstadt? // Musikwelten – Lebenswelten: Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur / Hrsg. B. Borchard, H. Zimmermann. Köln; Weimar; Wien: Böchlau Verlag, 2009, S. 349–363.
18. O'Sullivan L.M. Selected Performances and Compositions of the Theresienstadt Ghetto (1941–1945): An Examination of Music, Memory and Survivance. PhD dissertation. Maynooth: National University of Ireland, 2012. 313 p.
19. Petrusich A. The Jewish Trumpeter Who Entertained Nazis to Survive the Holocaust // The New Yorker. April 22, 2019 // URL: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-jewish-trumpeter-who-entertained-nazis-to-survive-the-holocaust> (28.11.2021).
20. Reynolds E. Music Under the Microscope: Can We Know What Holocaust Composers Were Trying to Say? // NYU. 2014. // URL: <https://www.nyu.edu/about/news-publications/news/2014/march/music-under-the-microscope--can-we-know-what-holocaust-composers.html> (21.03.2021).
21. Schultz I. Viktor Ullmann: 26 Kritiken über Musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt Reprint (original published Hamburg: Bockel, 1993). Neumünster: Bockel, 2011. 172 p.
22. Schultz I. Wege und Irrwege der Ullmann-Forschung // Schriftenreihe Verdrängte Musik. Band 12: Viktor Ullmann – Die Referate des Symposiums anlässlich des 50. Todestag S. 14–16. Oktober 1994 in Dornach und ergänzende Studien / Hrsg. von Hans-Günter Klein. Hamburg: Von Bockel verlag, 1994. S. 13–37.



23. Sedláčková P. Čtyři písně na slova čínské poezie. Výpověď terezínského vězně: Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2011. 43 s.
24. Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Schriftenreihe // Albrecht Dümmling; herausgegeben von Hans-Günter Klein. Neumünster; Friedberg: von Bockel Verlag; Pfau-Verlag, 1991–2021.

Об авторе:

Федусова Алина Алексеевна, преподаватель кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки (603000, г. Нижний Новгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-4262-7210**, alina.fedusova@yandex.ru

REFERENCES

1. Bekerman M. Pravda i vymysel v sovremennykh muzykal'no-istoricheskikh issledovaniyakh [Truth and Fiction in Contemporary Music Historical Research]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2008. No. 2, pp. 9–17.
2. Veksler Yu. Muzyka i revolyutsiya Ervina Shul'khofa: ot dada k «Kommunisticheskomu manifestu» [Music and Revolution by Erwin Schulhof: From Dada to the 'Communist Manifesto']. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2018. No. 1, pp. 43–56.
3. Kaluzhskiy M. *Repressirovannaya muzyka* [Repressed Music]. Moscow: Klassika-XXI, 2007. 56 p.
4. Levaya T.N. *Kontrasty zhanra: Ocherki i issledovaniya o D. Shostakoviche* [Contrasts of Genre: Essays and Studies on D. Shostakovich]. Edited by B.S. Getselyov. Nizhny Novgorod: NNGK, 2013. 173 p.
5. Tsimbal M.F. *Muzykal'naya kul'tura evropeyskikh totalitarnykh sistem (Fashistskaya Italiya, Tretiy Reykh, SSSR): dissertatsiya ... kandidata kul'turologii* [Musical Culture of European Totalitarian Systems (Fascist Italy, the Third Reich, the USSR): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of cultural studies]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Instituta filosofii Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2014. 153 p.
6. Beckerman M. Pavel Haas. *The Orel Foundation*. URL: http://orelfoundation.org/composers/article/pavel_haas (28.12.2019).
7. Beckerman M. Klein the Janáčkian. *Musicologica BRUNENSIA*. 2009. Vol. 58. No. 1–2, pp. 23–31.
8. Bianchi Carlo. L'Andante della Sonata No. 5 op. 45 di Viktor Ullmann. Una testimonianza da Theresienstadt. *Philomusica on-line*. Vol 5. No. 1. 2006. URL: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/05-01-SG02> (28.11.2021).
9. Carlo Taube. *Music and the Holocaust*. URL: <http://holocaustmusic.ort.org/ru/places/theresienstadt/taube-carlo/> (21.03.2021).
10. Čurda M. *Analytical and Hermeneutical Perspectives on the Music of Pavel Haas*: Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of PhD. Cardiff: Cardiff University, 2017. 399 p.
11. Davis S.N. Art. Theresienstadt. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* / hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel. Stuttgart, New York, 2016. [zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016]. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15369> (05.12.2020).
12. Debenham J. Principles of Passacaglia: Terezín, Summer 1944. *Analisi e Teoria Musicale*. 2014. No. 1–2, pp. 217–232.

13. Eccher M. *Beyond Theresienstadt: Illuminating the Late Piano Sonatas of Viktor Ullmann*. Thesis of the degree of D. Mus. Performance Studies: Schulich School of Music. Montréal, 2020. 103 p.
14. Fackler G. Music on command. *Music and the Holocaust*. URL: <http://holocaustmusic.org/ru/places/camps/> (02.06.2021).
15. Hans Krása: Brundibár – children’s opera. *Youtube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=st4INYATIqc&ab_channel=BudapestFestivalOrchestra (28.11.2021).
16. Loseff L. *On the beneficence of censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*. München: Verlag Otto Sagner, 1984. 277 p.
17. Migdal U. “Jüdische Musik” im KZ Theresienstadt? *Musikwelten – Lebenswelten: Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*. Hrsg. B. Borchard, H. Zimmermann. Köln; Weimar; Wien: Böchlau Verlag, 2009, S. 349–363.
18. O’Sullivan L.M. *Selected Performances and Compositions of the Theresienstadt Ghetto (1941-1945): An Examination of Music, Memory and Survivance*. PhD dissertation. Maynooth: National University of Ireland, 2012. 313 p.
19. Petrusich A. The Jewish Trumpeter Who Entertained Nazis to Survive the Holocaust. *The New Yorker*. April 22, 2019. URL: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-jewish-trumpeter-who-entertained-nazis-to-survive-the-holocaust> (28.11.2021).
20. Reynolds E. Music Under the Microscope: Can We Know What Holocaust Composers Were Trying to Say? *NYU*. 2014. URL: <https://www.nyu.edu/about/news-publications/news/2014/march/music-under-the-microscope--can-we-know-what-holocaust-composers.html> (21.03.2021).
21. Schultz I. *Viktor Ullmann: 26 Kritiken über Musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt Reprint* (original published Hamburg: Bockel, 1993). Neumünster: Bockel, 2011. 172 p.
22. Schultz I. Wege und Irrwege der Ullmann-Forschung. *Schriftenreihe Verdrängte Musik. Band 12: Viktor Ullmann – Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags. 14.–16. Oktober 1994 in Dornach und ergänzende Studien*. Hrsg. von Hans-Günter Klein. Hamburg: Von Bockel verlag, 1994, S. 13–37.
23. Sedláčková P. *Čtyři písně na slova čínské poezie. Výpověď terezínského vězně*: Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2011. 43 s.
24. *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Schriftenreihe*. Ed. Albrecht Dümling; herausgegeben von Hans-Günter Klein. Neumünster; Friedberg: von Bockel Verlag; Pfau-Verlag, 1991–2021.

About the author:

Alina A. Fedusova, Lecturer of Music History Department, Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory (603000, Nizhny Novgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-4262-7210**, alina.fedusova@yandex.ru

