

**Олеся Бобрик**

## ОТ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО К МАССОВОМУ: «ИНОБЫТИЕ» МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ

*Марина Раку. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Механизмы «редукции» классического наследия. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.*

Мы живем в прагматическое время — приоритет в музыковедении принадлежит сегодня объективному знанию, факту. Когда уртекст, автограф, историческая аудио- или видеозапись, программа и либретто, прямые и косвенные документы, свидетельствующие об обстоятельствах создания и первом исполнении произведения, доступны и изучены — необходимость в других источниках отпадает. Я, как и, наверное, большинство моих коллег-музыковедов, знаю это из каждодневного опыта: никто из музыкантов-практиков, каким бы ни был их профессиональный уровень — от студента музыкального колледжа до главного дирижера Большого театра, — в большем не нуждаются. Для большего — фундаментальных концепций — как правило, нет ни времени, ни сил, ни внутренней потребности.

Такой же выбор делают и те, кто пишет и говорит о музыке. Практика заставляет нас прагматически подходить к отбору авторитетных источников «твердого» знания. Это особенно очевидно, когда мы обращаемся к музыковедческой литературе, созданной в советский период. Для прагматически настроенного читателя ее обусловленная временем тенденциозность, как на самом поверхностном, так и на тонком, сущностном уровне, в каком-то смысле обратно пропорциональна ее практической ценности. Самыми бесполезными и недолговечными при таком подходе оказываются вступительные разделы музыковедческих трудов — дань политической конъюнктуры, своего рода «пустая порода», пройдя через которую, можно искать «твердое» знание. Казалось бы, сейчас, спустя почти четверть века после

прекращения существования государства Советский Союз, неизбежные для того времени риторические «фигуры речи», как и сам образ мысли, который они репрезентируют, окончательно ушли в прошлое. Но это не совсем так, свидетельство чему, например, — недавние издания и переиздания учебников по музыкальной литературе советского периода<sup>1</sup>. Подтверждения этому мы находим и в монографии Марины Раку «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи», вышедшей в 2014 году в издательстве «Новое литературное обозрение»<sup>2</sup>.

Как следует из заглавия, книга посвящена рецепции классического музыкального наследия в советскую эпоху. Уточним: его предметом явились главным образом тексты о музыке, написанные в сталинское время (с 1920-х до начала 1950-х годов)<sup>3</sup>. На их основе автор воссоздает историю формирования в коллективном сознании системы взглядов на классическую музыку и ее представителей. Выбор главных фигур — «предтеч» революционной музыки советской эпохи предопределен самим временем<sup>4</sup>: *Модест Петрович Мусоргский* (ему посвящено начало первой, установочной главы «Трудный выбор предтеч»), *Людвиг ван Бетховен* (вторая глава, «Пролетарии всех стран, обнимитесь!»), *Рихард Вагнер* и *Николай Андреевич Римский-Корсаков* (их парным портретом служит третья глава «Погружение Грааля»), *Михаил Иванович Глинка* (четвертая глава «Сказ про Сусанина-богатыря и Глинку-декабриста») и *Петр Ильич Чайковский* (пятая глава «“Перековка” Чайковского»). Разговор о них дополнен экскурсами в историю советской рецепции творчества И. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородин и А. Н. Скрябина, а также увлекательной и парадоксальной «советианой» нескольких итальянских и французской опер — «Риголетто» и «Травиаты» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе.

Ход размышлений автора ясен и убедителен. Исходной является мысль об использовании музыки в становлении советского общества в качестве одного из регуляторов человеческой психики. Уже в первые годы советской власти стало очевидным, что функция воспитания советского человека

<sup>1</sup> См. школьные учебники по музыкальной литературе советского периода И. Прохоровой и Г. Скудиной, М. Шорниковой и др.

<sup>2</sup> Газета «Музыкальное обозрение» отметила исследование премией «Книга года-2014» в номинации «Лучшая научная монография в области музыкальной советологии».

<sup>3</sup> Дополнением к ним служат другие источники — кинофильмы (в том числе биографические фильмы о композиторах), материалы звукозаписи, архивные документы, обширный корпус отечественной и зарубежной литературы.

<sup>4</sup> В книге приводятся многочисленные примеры попыток построения советской иерархии представителей классической музыки — проекты установки памятников композиторам (в 1918 году и позднее, вплоть до начала 1950-х годов), анализируется история замены портретов в Большом зале Московской консерватории в 1953 году (Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи, с. 32–33, 39–40, 647–648 и др.; далее ссылки на рецензируемое издание даются в круглых скобках).

в значительной мере может быть возложена на искусство, в частности — на музыку. Речь шла именно о классической музыке — ничего равного ей по силе и масштабу воздействия советская музыкальная культура тогда произвести не могла<sup>5</sup>. На пути к цели перед «идеологами» музыкального процесса возникли задачи *отбора* и соответствующего духу времени препарированного *преподнесения* старого музыкального материала.

Работа идеологов советского искусства над классикой представлена в книге чрезвычайно широко: от общих партийных установок до множества случаев «редукции» смыслов конкретных произведений. Общие установки, ассоциирующиеся с уваровской формулой «православие, самодержавие, народность», многократно перефразировались. Приведем их варианты, анализируемые в книге: «высокая идейность, народность и реализм» (С. И. Шлифштейн), «патриотизм, реализм, народность», «реалистичность, народность, оптимизм», «доступность, массовость, искренность», «молодость, оптимизм, патриотизм» (с. 514, 546, 189, 620, 634<sup>6</sup>).

Узловыми пунктами исследования «редукции» смыслов становятся избранные в качестве идеальных прообразов советской музыки Девятая симфония Бетховена, «Жизнь за царя» и «Камаринская» Глинки. Все они были выдвинуты на роль идеальных моделей для создания советской музыки. По-видимому, наиболее очевидные плоды дала советской культуре «прививка» Девятой Бетховена, реализовавшаяся в создании целого ряда симфоний с хором и в утвержденной на десятилетия концепции «радостного», «оптимистического» финала (см. раздел 2 главы «Свобода или Радость?», с. 274–281).

Незабываемы эпизоды книги, посвященные жизнеописаниям композиторов. «Гигантский», «героический» Бетховен изначально трактовался советским музыковедением как представитель третьего сословия, демократ и революционер, «старший товарищ» (Н. Я. Брюсова, с. 233). Другие же композиторы должны были пройти сложный процесс «канонизации», трансформируясь в восприятии советского слушателя из чуждых пролетариату представителей дворянства, «обломовых» (Глинка) и «нытиков» (Чайковский) в «лучших сынов русского народа»<sup>7</sup> (с. 520). Наблюдать за этой трансформацией по-настоящему увлекательно. Этот процесс может восприниматься современным читателем как своеобразная комедия абсур-

<sup>5</sup> Прочитируем одно из высказываний, подтверждающих этот тезис: «У нас сейчас не народилось еще новой музыки, нового искусства, способного удовлетворить нас. <...> Пока же его нет, и в силу необходимости мы питаемся исключительно тем, что достаем из своих обширных и богатых кладовых» (Вяч. Игнатович. П. И. Чайковский (К 30-летию со дня смерти). Журнал «Музыкальная новь», 1923, № 3; цит. по рецензируемой книге, с. 609).

<sup>6</sup> Судя по тексту книги, второе из высказываний перефразировано из речи А. А. Жданова, последние три сформулированы самой Мариной Раку при разговоре о выработанном к концу 1930-х годов новом понимании творчества Бизе и Чайковского.

<sup>7</sup> Цитата из речи Сталина (ноябрь 1941), в которой этими словами характеризуется М. И. Глинка.

да. Приведем в качестве примера фрагмент текста, посвященный сравнению двух версий сценария фильма Л. О. Арнштама о Глинке, созданных в 1941 и 1946 году:

Глинка 1941 года в изображении Арнштама еще кутит в компании хмельных друзей, сомнительных девиц, присаживающихся к нему на колени, и неотъемлемых от подобного антуража цыган. Титры подсказывают, что это не случайный эпизод в жизни гения: «Так в бездумьи и забавах шло время...». Но конец этой поре кладет, по версии сценариста, декабрьское восстание, хотя в сценарии герой еще не показан в гуще декабрьских событий.

Предыстории «юношеских заблуждений» уже нет в фильме 1946 года — Глинка в нем с молодых ногтей преследует «одну, но пламенную страсть», не отвлекаясь на другие. Зато широко развернут «декабристский» эпизод. <...> Композитор вполне однозначно приписан к кругу тех, кто сочувствовал декабристам и потенциально мог к ним принадлежать. Далее он становится свидетелем расстрела толпы и, спасаясь от преследования казаков и шквала картечи, стучит в первую попавшуюся дверь, которую открывает сама Анна Керн (!) с маленькой дочкой Екатериной (будущей пассией, или, по характеристике сценариста, «большой любовью» композитора). Случайному знакомцу замужняя тогда еще Анна Керн повествует историю романтических отношений с Пушкиным, сама вслух удивляясь своей откровенности.

Духовное родство Глинки с Пушкиным и декабристами подчеркивается с первых же петербургских эпизодов фильма. Провинциал, впервые входящий в «свет», молодой композитор с упоением слушает рассуждения Рылеева о национальном искусстве в полемике, развернувшейся на балу по поводу пушкинского «Руслана», и принимает в ней участие, исполняя вариации на тему простонародной русской песни. Незнакомый с ним Пушкин в знак благодарности прилюдно лобызает его. Под знаком рылеевской «думы» о Сусанине показано на экране становление замысла первой оперы: строки из нее декламирует то один, то другой герой, включая и самого Глинку (с. 527–528).

Другой «документ эпохи» — стихотворение Фри-Дика (С. Б. Фрида), написанное к 100-летию со дня рождения П. И. Чайковского с целью рассказать о великом композиторе детям (с. 637–638). По остроумному замечанию Марины Раку, «бесхитростный портрет “Пети Чайковского” в житийном жанре живо напоминает биографии Володи Ульянова, к тому времени уже образовавшие отдельную отрасль советской детской литературы. Не случайно появление в стихотворении Фри-Дика одного из главных оборотов ленинианы — “вечно в музыке живой”» (с. 638–639).

Читая книгу Марины Раку, убеждаешься в мощи системы, на многие десятилетия предопределившей ход отечественной мысли о музыке. В цитируемых ею текстах сталинского времени современный читатель узнает выражения и идеи, знакомые с детства, слышанные на уроках музыкальной литературы и лекциях по истории музыки, сохранившиеся на страницах многократно переиздаваемых учебников. Одно из них — интенсивно

использованное в советской литературе о музыке апокрифическое высказывание М. И. Глинки: «Музыку создает народ, а мы, художники, только ее аранжируем»<sup>8</sup>. Эту многократно цитированную и перефразированную советской печатью фразу<sup>9</sup> до сих пор можно прочесть при входе в Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (мы, как правило, смотрим на нее и не замечаем). Для многих, кто вырос в советское время, привычным было восприятие сюжетов знаменитых опер Верди, Бизе и Чайковского как «бунта» «униженных и оскорбленных» (с. 153)<sup>10</sup>, а опера *bel canto* представлялась как «концерт в костюмах», пустая «забава буржуазии» (в советском музыкальном дискурсе предпочтение отдавалось «величественным формам музыкальной драмы», с. 340)<sup>11</sup>. Характерной иллюстрацией к сказанному о *bel canto* служит эпизод фильма Г. В. Александрова «Композитор Глинка» (1952): его герой «подобно декабристам в известном изречении Ленина, “будит” молодое поколение русских музыкантов (среди которых и певица Петрова-Воробьева, и композитор Александр Даргомыжский, и будущие деятели “Могучей кучки”), итальянцы же своей сладкозвучной музыкой “усыпляют”, подобно сиренам, порыв к новому национальному искусству» (с. 549–550).

«Прожив свою жизнь» в советской культуре, трансформировавшись и утратив прямую связь с породившим их сталинским временем, многие из идей того времени стали базовыми положениями советской академической науки. Неожиданно и в то же время убедительно выглядит экскурс в историю теории «симфонизма», — одной из центральных в советском музыкознании. Принимая «симфонизм» и «сонатность» бетховенского образца за кульминационный момент истории музыки, музыковеды сталинской эпохи видели всю предшествующую ему историю музыки как своего рода «подготовительный этап». Не случайно, в понятийной системе того времени ««симфоническое мышление»» являлось прямым подобием диалектического материализма, игравшего в победившем на советских просторах философском учении основополагающую и всеохватную роль: как вся мировая

<sup>8</sup> См.: Серов А. Н. Концерты Дирекции императорских театров // А. Н. Серов. Избранные статьи. Т. I. М.—Л.: Музгиз, 1950. С. 581–582. Анализ истории бытования этого высказывания в советской литературе и позднее см. в рецензируемой книге на с. 460–462, 547.

<sup>9</sup> «Записать новые мелодии и ритмы, разработать их в духе требований социальной современности и бросить затем все это вновь в ту же среду — вот в чем задача ученого музыканта» (Д. А. Черномординов. Пути музыкальной интеллигенции. Журнал «Музыкальная новь», 1923, №3; цит. по рецензируемой книге, с. 462).

<sup>10</sup> Как развитие этой идеи воспринимается полное оправдание Шостаковичем преступлений его Катерины («Леди Макбет Мценского уезда»). Испытывая сочувствие к своей героине, композитор называл ее Джульеттой и даже «Дездемоной Мценского уезда» (Шостакович Д. Мое понимание Леди Макбет // Леди Макбет Мценского уезда. ГАБТ Союза ССР, 1935. С. 10–11).

<sup>11</sup> В этом, вагнеровском, как и во многих других эпизодах книги автор говорит о преступности советской музыкальной критики по отношению к дореволюционной.

философия стремится в своем развитии к тому, чтобы достичь вершины диалектико-материалистического метода, так и вся мировая музыка развивается по направлению к симфонизму и должна оцениваться с его позиций» (с. 82). Одним из подтверждений реальности этой аналогии служат цитаты из монографии Альшванга о Бетховене: «Что же мы называем симфонизмом? В этом понятии выделяется одна общая психологическая черта: глубокая сосредоточенность на большой жизненной идее. <...> Существенными чертами симфонизма являются прогрессивный рост, диалектическое развитие музыкальных образов, органически сочетающееся с психологической насыщенностью. <...> Всякие попытки доказать “большую диалектичность” других форм, например, фуги, явно не удались»<sup>12</sup>.

Заметим, что в этом и других эпизодах исследования автору удается смотреть на описываемые явления и события беспристрастно. Единственное, в чем мысль Марины Раку все же следует инерции, — это стремление дать участникам дискуссии партийную «прописку», трактовать их личные высказывания как выражение коллективного мнения. Цитируемые ею тексты Л. Л. Сабанеева, Б. В. Асафьева, И. И. Соллертинского, пусть и «встроенные» в систему советского музыкального дискурса, сами по себе слишком индивидуальны, чтобы быть лишь частью «мифотворчества советской эпохи».

\* \* \*

У скептически настроенного читателя может возникнуть вопрос: правильно ли делать глобальные выводы о музыке, опираясь прежде всего на тексты о ней? Могут ли тексты репрезентировать ее *как таковую*? Могло ли, пусть и многократно повторенное слово изменить восприятие музыки каждым любящим ее человеком? Ведь были же в эпоху патетического, «бетховенского» советского пианизма великие музыканты другого стиля, например, Владимир Софроницкий и Генрих Нейгауз? Пела же на одной сцене с Кармен — девушкой из народа (Марией Максаковой) иная Кармен — Надежда Обухова?<sup>13</sup> Для того чтобы преодолеть скепсис и в полной мере прочувствовать суггестивную силу советского слова о музыке, нужно повторить опыт автора этой большой книги, прочтя ее насквозь и подвергнув себя воздействию многочисленных цитат, передающих не только «информацию», но и энергетику прямой речи сталинского времени. Процесс чтения, по сути — психологический практикум, который поможет яснее слышать эхо этой речи в теперешнем окружающем нас мире.

<sup>12</sup> Альшванг А. А. Бетховен. М.: Музгиз, 1952. С. 187–189. См. рецензируемое издание, с. 83.

<sup>13</sup> Тонкий подробный анализ советских интерпретаций «Кармен» Бизе см. на с. 155–198.