

Э. Г. ПАНАИОТИДИ

Северо-Осетинский государственный педагогический институт

УДК 78.037

«НОВАЯ» ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Период, последовавший за окончанием холдной войны, как сегодня можно констатировать, ознаменовался активизацией на Западе исследований по истории русской и советской музыкальной культуры. Безусловно, претендующий на полноту охвата обзор работ, созданных на протяжении последних десятилетий, требует специального изучения и в рамках данной статьи не может быть осуществлён. Однако даже селективное, поверхностное «сканирование» литературы позволяет утверждать, что тенденция к пересмотру и переоценке истории русской и советской музыки занимает в ней центральное место. При этом идеологическая заострённость, как это ни парадоксально, не только не улетучилась с исчезновением «противника», но ещё более усилилась, приобретая порой гротескные формы. Выбранные мною из внушительного и постоянно увеличивающегося корпуса западных исследований по русской музыке работы занимают особое место в этом ревизионистском проекте. Ричард Тарускин, автор многочисленных публикаций, считается «пионером», сыгравшим ведущую роль в коренном перевороте в изучении русской музыки и одним из главных авторитетов современного англоязычного музыковедения¹. Монография нидерландского учёного Фрэнсиса Маса «История русской музыки. От „Камаринской“ до „Бабьего Яра“», которая в 1997 году была издана на голландском языке, а в 2002 – в английском переводе, не является самостоятельным исследованием. Свою задачу Мас, по его собственному признанию, видел в том, чтобы обобщить, подытожить результаты ревизии, осуществлённой на протяжении последних двух десятилетий американскими учеными². Особенно велико здесь влияние Тарускина, присутствие которого бросается в глаза чуть ли не каждой странице; Мас сам предупреждает об этом читателя, и в его словах нет ни грана преувеличения³. Значение его собственного труда, без упоминания которого не обходится сегодня ни одно исследование, посвящённое русской музыке, состоит в том, что он содержит целостное изложение «новой» истории русской музыки, предназначенное для широкой аудитории⁴. Тем более примечательны восторженные отзывы о ней рецензентов и её значение как главного источника сведений об истории русской музыки для западных читателей.

В чём заключается суть, цели и методы ревизионистского проекта «новых» историков? Эти вопросы будут ниже освещены на отдельных примерах.

В работах Тарускина Стасов фигурирует как создатель мифа об аутентичности русской музыки, который благодаря чрезвычайно активной журналистской деятельности и пропаганде этого критика просуществовал вплоть до XXI века, в том числе и на Западе, где его продвигали и поддерживали, помимо прочих, непосредственно «индоктринированные» самим Стасовым и Цезарем Кюи Роза Ньюмарч в Великобритании, Камиль Беллэг во Франции и их последователи. Излишне упоминать, что предлагаемая самим Тарускиным интерпретация отражает, по его убеждению, объективную картину становления и развития русской музыки⁵.

Представления о русской музыке на Западе за последние десятилетия были перевёрнуты с ног на голову, вторит ему Мас, поясняя, что причиной этого явилось то обстоятельство, что они основывались на идеях Стасова. Последний, являясь другом и наперсником русских композиторов XIX века, был свидетелем становления русской композиторской школы. Однако представленная им картина отражает прежде всего идеалы самого Стасова, который был не столько историком, сколько пропагандистом. Тем не менее на Западе идеи Стасова были приняты на веру, а в Советском Союзе в силу важности, которую он придавал прогрессивным и популистским идеалам, они получили официальное признание⁶.

Перелом наступил с появлением работ таких американских учёных, как Ричард Тарускин, Малькольм Браун и Кэрил Эмерсон, которые продемонстрировали, что идеи Стасова – это тенденциозные, лишённые объективности утверждения. Деконструкция стасовской точки зрения автоматически повлекла за собой крах старого, стасовского представления о русской музыке, которое держалось на чёрно-белом противопоставлении художников, стремящихся к свободе, и репрессивной государственной машины; новизна, фольклоризм, национализм рассматривались Стасовым как выражение протеста против подавления и жажды свободы. В новой концепции исторического пути русской музыки, созданной американскими учёными, менее однообразной и схематичной и потому бесконечно более интересной, дихотомии исчезли, а отношения

между музыкой и идеологией стали менее однозначными, – отмечает Мас. При этом он подчёркивает, что столь принципиальное отличие старого и нового подходов делает их примирение невозможным, и это ставит современного исследователя русской музыки перед выбором⁷. Но о каком выборе может идти речь, если голландский учёный не оставляет никаких сомнений в своей уверенности, что «новая», пост- или, скорее, анти-стасовская, интерпретация является единственно верной?

В том же духе британский музыковед и бывшая соотечественница Марина Фролова-Уолкер заявляет, что музыкальные критики XIX века создали мифы, которые впоследствии были канонизированы советскими учёными и даже оказали влияние на западных коллег. В подтверждение она поведала о том, как поделившись однажды с одним из своих учителей планами рассказать о Глинке западной аудитории, она услышала в ответ, что «они не смогут понять нас: они не могут понять Пушкина» – перепев тысячу раз повторенной жалобы Достоевского «иностранны не могут нас понять», поясняет Фролова-Уолкер. Свою миссию она видит в демифологизации и деромантизации истории русской музыки. «Для российского музыковеда, живущего сегодня в России, избавление от националистического наследия представляет даже более сложную задачу, чем стоявшая перед ним несколько лет назад проблема преодоления марксистско-ленинской эстетики, точнее представляло бы, если бы у кого-то возникло такое желание», – отмечала Фролова-Уолкер в 1997 году. И констатировала с сожалением, что несмотря на усилия целого ряда названных нами выше западных учёных, «час окончательной победы ещё далеко» (!)⁸.

В основе радикального пересмотра истории русской музыки лежит стратегия, которую уместно назвать *двойным разоблачением*: с одной стороны, развенчанию подвергаются воззрения и личностный облик русских мыслителей, композиторов и музыкантов до- и послереволюционной эпох, а с другой, – их трактовка советскими и российскими учёными. Как именно?

Как ранее упоминалось, для Маса (via Тарускин) главным грехом советского музыковедения является, с одной стороны, постулирование необходимой связи между национализмом и «прогрессивными общественными идеями» и непонимание того, что национализм может быть консервативным и даже реакционным, каким этот принцип и был в творчестве «кучкистов» (Мас демонстрирует это на примере Балакирева)⁹, а с другой стороны, – стремление представить композиторов XIX века как борцов за социальное и национальное освобождение. Даже такого консервативного композитора, как Чайковский умудрились затащить в «прогрессивный лагерь» («Чайковский всего народа»),

– сокрушается не без иронии Мас, – человека, который недвусмысленно выразил своё отвращение к коммунизму в письме к Н. Ф. фон Мекк¹⁰. Но кто, где и когда увидел в Чайковском коммуниста или человека, симпатизирующего коммунистической идеологии? Кто из советских музыковедов употреблял понятие «прогрессивный» в *таком* смысле применительно к Чайковскому и «кучкистам»? Об этом мы ничего не узнаем, ибо Мас не считает нужным подкреплять ссылками на источник то, что он выдаёт за «советские версии». Между тем, например, в книге Ю. А. Кремлёва «Симфонии Чайковского», созданной в 1955 году, сказано: «Как представитель прогрессивного русского музыкального искусства, Чайковский выступил сторонником программности»¹¹. Сам Мас, сделав сенсационное открытие о негативном отношении Чайковского к коммунизму, позже характеризует противостояние «кучкистов» и представителей консервативного направления как «конфликт между консервативным и прогрессивным музыкальными идеалами»¹², поясняя далее, что под прогрессивной музыкой в то время подразумевались произведения Листа, Берлиоза и Вагнера¹³. О Чайковском же в этом разделе сказано лишь то, что Герман Ларош в связи с обсуждением симфонической поэмы «Фатум» советовал Чайковскому «отказаться от его ошибочного подхода к музыке» и обратиться за примером к великим мастерам прошлого¹⁴. Так к какому же лагерю принадлежал Чайковский и как этот вопрос связан с его отрицанием коммунизма?

Широко известно, что Чайковский активно выступал в печати против монополии итальянской оперы, унижительного положения русских музыкантов и т. д., и в *этом* смысле, безусловно, тоже был представителем, как выражается Мас, прогрессивного лагеря. Но об этом нидерландский учёный не упоминает, как обходит молчанием и другой, не менее известный, факт из биографии композитора – его выступление в печати с осуждением отстранения Балакирева от руководства концертами ИРМО в 1869 году («было бы очень грустно, если бы изгнание из высшего музыкального учреждения человека, составлявшего его украшение, не вызвало протеста со стороны русских музыкантов»¹⁵). Видимо потому, что этот поступок никак не вписывается в картину личных взаимоотношений Чайковского и Балакирева, как они обрисованы Масом. А именно, он сообщает, что охлаждение отношений с «кучкистами» и Стасовым вынудило Балакирева к поиску новых учеников, и взор его пал на выпускника Петербургской консерватории Чайковского, несмотря на принадлежность последнего враждебному лагерю. Оказав Чайковскому поддержку в связи с постановкой «Воеводы» и пообещав помощь в «развитии его таланта», Балакирев предложил сюжет «Ромео и Джульетты» и

детальный план композиции, но Чайковский был к тому времени уже вполне самостоятельным музыкантом¹⁶. Нет необходимости комментировать этот «новый», «дифференцированный» и т. д. по сравнению с «советской версией» взгляд.

Важное место в «новой» истории русской музыки занимает тема антисемитизма. Все великие композиторы прошлого поколения за исключением Римского-Корсакова были, конечно, антисемитами, заявляет Мас¹⁷ в унисон с Тарускиным. Основное внимание он уделяет Мусоргскому, пьесе которого «Два еврея. Самуил Гольденберг и Шмуля» из «Картинок с выставки» Мас называет «грубым примером русского антисемитизма»¹⁸, опуская факт посвящения этого произведения памяти друга композитора, художника Виктора Гартмана. Заголовок указывает на то, что речь идёт об одном и том же лице, аргументирует Мас; и «если эта интерпретация верна, то лежащий в его основе антисемитский смысл является, мягко говоря, шокирующим: с одной стороны, внешняя респектабельность героя, а с другой – его презренная внутренняя природа. К сожалению, многочисленные проявления антисемитизма в письмах Мусоргского подтверждают эту интерпретацию»¹⁹, – резюмирует Мас.

Учитывая декларируемую претензию на объективность и дифференцированность «нового» подхода, удивляет отсутствие малейшего упоминания о том, что большинство учёных предпочитают говорить об амбивалентности позиции Мусоргского. Эда Добровецкая, например, в своей статье «Еврейские мотивы в русской музыке, искусстве и художественной критике девятнадцатого века» подчёркивает искренний интерес композитора к еврейской музыке, нашедший непосредственное отражение в его собственном творчестве, а также освещает отношения Стасова с Мусоргским и скульптором Мар-

ком Антокольским²⁰. Но эта страница из истории русской культуры и, в частности, позиция Стасова, вырваны из «новой» истории, и это понятно – иначе ведь будет поколеблен образ «главного злодея», националиста и ксенофоба.

Можно бесконечно приводить подобные примеры, недвусмысленно свидетельствующие о том, что «новые» историки русской музыки оперируют старыми, апробированными методами: формулируется тезис, а затем выбираются факты в его поддержку и полностью игнорируются противоречащие ему; конструируется миф, а затем его автор возлагает на себя «благородную» миссию по его разоблачению. Неудивительно поэтому реакция одного из рецензентов книги Фроловой-Уолкер «Русская музыка и национализм от Глинки до Сталина», которая, комментируя рассуждения этого британского музыковеда о корнях мифа о загадочной русской душе, решительно отвергла сформулированные ею западные стереотипы о русской музыке. Полина Фэйркло также отметила, что «не узнаёт» созданную Фроловой-Уолкер картину рецепции русской музыки и музыкальной критики в британском музыковедении. Она, в частности, обратила внимание на то обстоятельство, что единственный предлагаемый Фроловой-Уолкер пример в доказательство того, как западные учёные «проглотили русский миф о том, что композиторы „кучки“ впитали народную песню в деревенском быту, где прошло их детство», заимствован из статьи 1938 года, то есть семидесятилетней давности²¹.

Остаётся добавить, что в тиражируемых представителями «новой» истории русской музыки «русских мифах» и «советских версиях» не менее трудно распознать и саму отечественную музыковедческую традицию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Francis Maes. *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Translated by A. J. Pomerans and E. Pomerans. – Berkeley: University of California Press, 2002, p. XIII. Фрагменты книги в свободном доступе: http://books.google.de/books?id=SqWcR336iW0C&pg=PA134&lpg=PA134&dq=maes+chaikovsky&source=bl&ots=ozeTBbDe2b&sig=37drtUN2eCAUGxIMRij_ki4oz4g&hl=en&sa=X&ei=hiGEUO2OGc7RsgadjGIBA&ved=0CEkQ6AEwBg#v=onepage&q&f=false

² Ibid., p. XII.

³ Ibid., p. XIII.

⁴ Ellon D. Carpenter. Review of *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar* by Francis Maes // *Notes* 51 (1), 2002, p. 75.

⁵ Richard Taruskin. *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. – Princeton: Princeton University Press, 2000, p. XIII.

⁶ Maes. *A History of Russian Music*, p. XII.

⁷ Ibid.

⁸ Marina Frolova-Walker. On Ruslan and Russianness // *Cambridge Opera Journal* 9 (1), 1997, p. 21f.

⁹ Maes. *A History of Russian Music*, p. 8.

¹⁰ Ibid., p. 5. Имеется в виду письмо из Парижа от 16 апреля 1883 года: «То, что Вы говорите о коммунизме, совершенно верно. Более бессмысленной утопии, чего-нибудь более несогласного с естественными свойствами человеческой натуры нельзя выдумать. И как, должно, быть, скучна и невыносимо бесцветна будет жизнь, когда воцарится (если только воцарится) это имущественное равенство. Ведь жизнь есть борьба за существование, и если допустить, что борьбы этой не будет, то и жизни не будет, а лишь бессмысленное произрастание. Но мне кажется, что до сколько-нибудь серьёзного осуществления этих учений ещё очень далеко»

(цит. по: П. И. Чайковский – Н. Ф. фон Мекк: переписка. В 4 т. Т. 2 / сост., ред. П. Е. Вайдман; Дом-музей П. И. Чайковского. – Челябинск: МРІ, 2010.)

¹¹ Кремлёв Ю. А. Симфонии П. И. Чайковского. – М.: Музгиз, 1955. – С. 34.

¹² Maes. *A History of Russian Music*, p. 49.

¹³ Ibid., p. 54.

¹⁴ Ibid., p. 53.

¹⁵ Чайковский П. И. Голос из московского музыкального мира // Современная летопись. – 1869. – 6 мая.

¹⁶ Maes. *A History of Russian Music*, p. 44.

¹⁷ Ibid., p. 364.

¹⁸ Ibid., p. 86.

¹⁹ Ibid., p. 87.

²⁰ Eda Dobrovetsky. Jewish Motifs in Mid-Nineteenth-Century Russian Music, Art and Art Criticism. In: Rachael Langford (ed.), *Textual Intersections: Literature, History and the Arts in Nineteenth-Century Europe*. – Amsterdam: Rodopi, 2009. Добавлю, что Добровецкая сочла необходимым указать на не совпадающую с её собственной точку зрения Тарускина.

²¹ Pauline Fairclough. Review of *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin* by Marina Frolova-Walker // *Music & Letters* 90 (1), 2009, p. 127.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кремлёв Ю. А. Симфонии П. И. Чайковского. – М.: Музгиз, 1955.

2. Чайковский П. И. Голос из московского музыкального мира // Современная летопись. – 1869. – 6 мая.

3. Carpenter Ellon D. Review of *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar* by Francis Maes // *Notes* 51 (1), 2002. – P. 74–77.

4. Dobrovetsky Eda. Jewish Motifs in Mid-Nineteenth-Century Russian Music, Art and Art Criticism // Rachael Langford (ed.). *Textual Intersections: Literature, History and the Arts in Nineteenth-Century Europe*. – Amsterdam: Rodopi, 2009. – P. 193–200.

5. Fairclough Pauline. Review of *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin* by Marina Frolova-Walker // *Music & Letters* 90 (1), 2009. – P. 126–129.

6. Frolova-Walker Marina. On *Ruslan* and Russianness // *Cambridge Opera Journal* 9 (1), 1997. – P. 21–45.

7. Maes Francis. *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Translated by A. J. Pomerans and E. Pomerans. – Berkeley: University of California Press, 2002.

8. Taruskin Richard. *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. – Princeton: Princeton University Press, 2000.

Панаиотиди Эльвира Георгиевна

доктор философских наук,
профессор кафедры
общих гуманитарных и социальных наук
Северо-Осетинского государственного
педагогического института

