

Л. А. КУПЕЦ

Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

ЖОРЖ БИЗЕ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ
1930-х — 1980-х ГГ.

УДК

78:7.066+7.072.2

Исследования в области гуманитарных наук и, особенно, искусства, всегда зависят от трёх факторов: уровня научных знаний в данной области и дисциплине, авторского подтекста (его личностных установок и стратегий), культурно-исторического и социально-политического контекста — «духа эпохи», в которую живёт автор и его книга. Ещё более подвержены этим воздействиям исследования по истории музыкальной культуры, так как, с одной стороны, они всегда являются своеобразными «перекодировщиками-интерпретаторами» музыкальных впечатлений-ощущений в исключительно вербальные формосмыслы. С другой стороны, декларируемая принадлежность к миру искусства способствует весьма трепетному отношению к авторскому началу, и потому в научный текст, часто воспринимаемый как некая аналогия художественному сочинению, неосознанно вносятся личностные интенции. В результате появляется тенденция игнорировать научное исследование как факт истории с определёнными и устойчивыми коннотациями и трактовать его исключительно в режиме внеисторического универсального феномена. Между тем, такой подход способствует лишь появлению научной мифологии, которая, в свою очередь, создаёт собственные мифы в искусстве. В качестве наглядного примера в статье приводится общепринятый в современной отечественной музыкальной культуре (и образовании) образ Ж. Бизе, который представляет собой не что иное, как устойчивую трансляцию советского мифа об этом композиторе¹.

Советский миф о Бизе складывается ещё с конца 1930-х годов и соответственно имеет явные и скрытые идеологические установки. В его основе лежит монография М. С. Брук² о композиторе, опубликованная в 1938 г. на основе её кандидатской диссертации, которая была написа-

на по окончании аспирантуры Московской консерватории (научный руководитель М. В. Иванов-Борецкий). С некоторыми изменениями этот взгляд на Бизе зафиксирован в объёмной статье М. С. Друскина³ в начале 1970-х гг. Кроме того, к немногочисленной советской «бизениане» можно отнести работы 1920–1930-х гг. М. В. Иванова-Борецкого, И. И. Соллертинского и Ю. А. Кремлёва. В 1950-х появилась небольшая монография А. А. Хохловкиной⁴, а также два издания писем Бизе — в начале 1960-х и конце 1980-х гг. — с обширной вступительной программной статьёй Г. Т. Филенко⁵.

Уже посвящение Брук своей книги Ромену Роллану, с которым состоял в личной переписке её муж — Д. И. Гачев⁶, указывает на скрытые флюиды научно-художественного стиля французского писателя в этой монографии, особенно в переплетении личностно-психологических, биографических и музыкально-творческих линий — мотивов — поступков. Начало биографии композитора разворачивается по траектории: исключительно благополучное детство в «скромной интеллигентной трудовой» музыкальной семье — блестящие успехи в Парижской консерватории — исключительный пианистический талант (равный Листу и Бюлову)⁷ — Римская премия как закономерность. Одновременно устанавливается тип личности молодого композитора: живой, общительный, на первый взгляд, не очень глубокий, наблюдательный, аполитичный антиклерикал со здоровой и цельной психикой, оптимист с девизом «En avant!» («Вперед»)⁸. Бизе, таким образом, предстаёт похожим и на героя романов Роллана (имеющих порой автобиографический подтекст), и на идеал советского молодого музыканта послереволюционного поколения и оптимистических 1930-х годов⁹. Удивительным образом в личности Бизе проглядывают и черты старшего брата автора моно-

графии — И. С. Брука, который (по признанию самой Брук) был для неё с юности беспрекословным авторитетом¹⁰.

Необходимой и достаточно обширной частью мифа о Бизе является и принятая в эпоху политическая риторика: большие разделы отведены пафосному рассказу о месте французского и европейского пролетариата, о «загнивании» буржуазии и душной атмосфере капитализма. Привлечён и «обязательный социальный набор» композитора-профессионала: материальная необеспеченность, неудачи, непризнание как постоянные спутники его жизни. Исключительно современно, в духе соцреализма выглядят взгляды Бизе в интерпретации Брук, когда он «выступает со страстным протестом против голого техницизма и «учёности», горячо выдвигая требования идейности, глубины эмоционального содержания ... против формалистического «мёртвоорождённого» искусства». Автор пытается вывести композитора из-под «крыла» политической неблагонадёжности: отказывает ему в симпатиях к позитивизму (несмотря на цитируемые письма) и указывает на принципиальную неромантичность Бизе. Явно осовременивая композитора, исследовательница рассматривает его зрелый период как аналог неустойчивым колебаниям в умонастроениях буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции, что сказалось (по убеждению автора монографии), например, на создании в период Парижской коммуны оперы «Джамиле» — произведения не совсем уместного духу и потребностям времени (такой вывод может сделать читатель).

Значение «Кармен» Брук определяет как принципиальное новаторство: «создание нового типа реалистической оперы, открывшей новые возможности в области оперного творчества и значительно демократизирующего его»¹¹. Именно поэтому провал оперы сам Бизе — по мнению Брук — воспринял как крушение. Таким образом, Бизе, по версии автора, — это революционер, которому не нужно официальное общественное признание. Он бескорыстен, его цель — любовь к истинному идейному искусству (такой имидж близок мнению Луначарского о муже самой М. С. Брук)¹².

Данные установки хорошо прослеживаются и в анализе оперы «Кармен», где автор монографии с нескрываемым сожалением констатирует изменения в образах героев оперы по сравнению с новеллой Мериме в сторону «облегчения и утраты психологической цельности» Хозе. Именно мужественностью и цельностью Эсками-

льо, его жизнерадостностью и силой (так отличающими его от безвольного, страдающего Хозе) Брук объясняет возникшую любовь Кармен к тореадору. Тем самым, через характеристику Эскамильо она ещё раз высвечивает идеалы эпохи: блестящая фигура, победитель, любимец народной массы.

Образ Бизе, представленный в этой книге, весьма примечателен и как наглядный пример культурной политики советского государства, активно пропагандируемой и практически внедряемой в 1920–1930-е гг. под руководством Луначарского. Это, прежде всего, поиск новых героев через переосмысление старых, попытки подогнать «старую музыку» под новую слушательскую аудиторию. С этих позиций образ Бизе (наряду со Скрябиным, Шопеном и Бетховеном)¹³ оказался как нельзя более пригодным для выделения в нём таких важных черт советского искусства, как борьба с буржуазным обществом, революционность, народность, стремление к реализму в искусстве, понятность и доступность музыкального языка, жанровая определённость и мелодичность¹⁴.

Интересно, что в заключении монографии автор сравнивает возможный вклад Бизе и Вагнера (кумира эпохи Серебряного века) в «создание социалистического реализма в опере», отдавая явное предпочтение Бизе-реалисту. И в качестве последнего аргумента ссылается на авторитетное мнение Роллана, оценивающего сущность творчества Бизе такими эпитетами, как «правдивость, реалистичность, национальный характер его музыки, её связь с народными истоками». Апофеозом этого истинно советского мифа является утверждение уникальности гениальной «Кармен» как одинокой вершины французской оперы второй половины XIX века, единственной реалистической оперы этого времени, которая не имела достойных последователей в западном искусстве. А в качестве её подлинного преемника выступает только музыкальная культура СССР, идущая «по пути социалистического реализма». Тем самым, миф создан: «чужой» и «непонятый» Бизе провозглашается исключительно «нашим» идеалом советского композитора. Можно предположить, что созданный Брук миф о Бизе был не столько идеологически заказным, сколько автобиографичным, репрезентирующим картину мира представителей революционного поколения с их искренней, ещё не утраченной верой в коммунистические идеалы¹⁵. Об этом свидетельствует

биография как самой Брук¹⁶, так и её близкого окружения.

Если монография Брук как жанр отражает индивидуальный взгляд исследователя (естественно, с поправками на историко-культурный контекст), то статья *М. С. Друскина* в «Музыкальной энциклопедии» целиком относится к официально репрезентируемой картине мира. Учитывая высокий государственный статус издания, а также множество уровней редактирования (включая идеологическое — одно из важнейших в СССР), данную статью можно назвать парадигмальной для советской музыкальной науки 1970-х гг.¹⁷ В этой статье, адресованной отечественным профессиональным музыкантам, отчётливо выявлены следующие мифологемы романтического гения:

- раннее дарование;
- отказ от карьеры виртуоза в пользу композиторского творчества вопреки высокой пианистической одарённости (по оценке Листа и Берлиоза);
- раннее проявление индивидуального стиля (лауреат Римской премии);
- бунтарский характер (идёт наперекор требованиям консерватории в своих музыкальных отчётах). Однако надежды на быстрый успех не оправдываются, так как в Париже 1860–70 гг. господствует развлекательная музыка и пышные оперные постановки — поэтому работает музыкальным подёнщиком;
- высокая оценка Берлиозом его «Искателей жемчуга» — оперы, которая, как и «Пертская красавица», успеха не имела;
- художественная правдивость, бичевание псевдоучёности и педантизма как манифест творчества Бизе¹⁸. Эти утверждения неизбежно ассоциируются у потенциального читателя не только с идеей романтической инновации и этической роли музыки (декларируемой, в первую очередь, Берлиозом, Листом и Вагнером), но и принципиальной оппозицией к официальному искусству России второй половины XIX века. В результате Бизе оказывается вписанным в круг композиторов-новаторов с аурой идейных установок «Могучей кучки»;
- ссылка на пророчество П. И. Чайковского о «Кармен» в будущем — как самой популярной опере в мире;
- внезапная смерть Бизе после провала оперы. Здесь читателю дают понять, что незаписанная опера могла стать ещё одним шедевром и что 37-летний композитор ушёл из жизни, не раскрыв до конца своего дарования.

Следуя традиции советской «бизениань», используются маркеры, явно связанные с советской идеологией. Например: трактовка творчества композитора 1870-х гг. в контексте политических событий Парижской коммуны, чей лозунг «Искусство — массам» был якобы близок Бизе. Или же, в провале «Кармен» как «вершины оперного реализма» акцентируется её непонятность буржуазной публикой, то есть «социально неправильной» для шедевра референтной группой¹⁹. Кульминацией же этой установки можно считать лапидарную характеристику «Кармен» в самом конце статьи, которая звучит почти как программный советский лозунг со стандартным набором: «первая», «простые люди», «этические права и достоинства»²⁰.

У этого официального мифа достаточное количество уязвимых позиций, если обратиться к фактам, зафиксированным в эпистолярной Бизе:

1. Дарование Бизе ещё в консерватории опеределили (и он сам с удовольствием с этим соглашался) как дарование комического оперного композитора²¹.

2. Его кумирами со времён Италии были Россини, Моцарт и Рафаэль — в противовес Мейерберу, Бетховену и Микеланджело (чью гениальность он тоже признавал)²².

3. В период кризиса (конец 1860-х гг.), когда Бизе активно занимался чтением философских работ — от древних до современных, по его признанию, более всего композитора привлекала философия его современника позитивиста Литтре и творчество Тэна²³.

4. Нет ни малейших признаков приязни, интереса или сочувствия Бизе парижским рабочим или жителям предместий; наоборот, весь его образ жизни хорошо коррелирован с имеющимися представлениями о парижских буржуа и светском бомонде посетителей оперных театров Второй империи²⁴.

5. Дифференциация «серьёзного» и «развлекательного» в парижской культуре той эпохи была достаточно специфична. Под «серьёзным» искусством понимались преимущественно вагнеровские оперы и кантатный жанр, французская же опера и оперетта существовали в близком культурном, музыкальном и психологическом поле (так, Римскую премию наряду с Бизе в тот же год получил его друг Ш. Лекок — блестящий мастер оперетты, а сам Бизе участвовал в конкурсе на лучшую оперетту, учреждённом Оффенбахом).

Приведённая в обоих изданиях писем Бизе большая статья Г. Т. Филенко в сочетании со 135 страницами составленных ею комментариев вполне может претендовать на мини-монографию, в основе которой лежит эпистолярный композитора. Активно вводя большое количество фактологически зафиксированного документального материала, Филенко в целом не нарушает устоявшуюся парадигму отечественной «бизенианы» и отчасти продолжает линию Брук в интерпретации биографии и творчества композитора: в статье Филенко чувствуется личное отношение автора, использованы элементы схожей политической риторики (с цитатами Маркса и особенно Ленина о французской политике 1870-х гг.), ведется полемический диалог с зарубежными исследователями, настойчиво акцентирующий их недостатки и упущения.

В этой авторской «модели Бизе» наблюдается стремление показать композитора в неизменно положительном ключе — по всем критериям интеллигентной творческой личности советской эпохи. А если необходимо, то и «оправдать героя», предполагая, что часть материалов — возможно, отражающих отсутствующую истину (по предположению автора), сознательно не опубликована зарубежными исследователями. Читателя подводят к выводу, что это, вероятно, сделано с целью «очернить» композитора. В качестве сущностной причины известного неуспеха Бизе у французской публики при жизни называется отсутствие подлинных ценителей истинного искусства с использованием безотказно работающей «ссылки на авторитеты» — Форе, Сен-Санса, Галеви, Мармонтеля и, конечно же, Чайковского²⁵.

Несмотря на исторические и культурные изменения, происшедшие за более чем полувековой период существования «советской бизенианы», и различие индивидуальностей авторов работ о Бизе, можно выделить, тем не менее, некое общее неизменное ядро советского мифа об этом композиторе: Бизе — уникальный реалист с недооценённым интеллектуальным потенциалом, борец с официальным обществом. Это по-настоящему «народный» композитор, поскольку его музыка доступна всеобщему пониманию, а опера «Кармен» показом чувств простых людей является непревзойдённым шедевром на все времена. В качестве гаранта подобной оценки неизменно выступает мнение Чайковского, приводимое во всех названных отечественных изданиях о Бизе²⁶.

Созданные отечественными историками музыки авторские и официальные мифы о Бизе, которые до сих пор весьма успешно функционируют в культурно-историческом пространстве²⁷, прямо или косвенно влияют на музыкальные установки, вкусы и пристрастия как профессионалов, так и любителей музыки²⁸. Отчасти их результатом стало не только создание, но и поддержка уже в начале XXI века советского культа Бизе — этого гениального «народно-демократического» композитора одной оперы и единственного достойного представителя французской оперной музыки второй половины XIX века, равного по значению, а может быть, и превосходящего его великих современников — Вагнера и Верди.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О различиях в восприятии и интерпретации «Кармен» в начале и конце XX в. см.: Купец Л. А. Ж. Бизе и его «Кармен» в XX веке (опыт демифологизации) // Художественный текст: скрытое и явное. — Петрозаводск, 2007. — С. 236–241.

² Брук М. Бизе. — М., 1938. — 304 с. Сведения о М. С. Брук (1904–2001) см.: Бернardt Г. Б., Ямпольский И. М. Советские композиторы и музыковеды: справочник: в 3 т. — М., 1978. — Т. 1. — С. 101; официальный сайт Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Ее сын — известный философ и культуролог, доктор филологических наук, член Союза писателей России Георгий Дмитриевич Гачев (1929–2008).

³ Друскин М. С. Бизе Жорж // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1973. — Т. 1. — Стб. 474–478 (с определенными поправками на западные монографии о Бизе: Dean W. Bizet. — L., 1948;

Lockspeiser E. Bizet. — L. 1951; Curtiss M. Bizet and His World. — New York, 1958). О М. С. Друскине см.: Бернardt Г. Б., Ямпольский И. М. Указ. соч. Т. 1. — С. 221–222.

⁴ Хохловкина А. Жорж Бизе. — М., 1954. Подробнее о ней см.: Мухаринская Л. С. Хохловкина А. А. // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1982. — Т. 6. — Стб. 81.

⁵ Жорж Бизе. Письма / сост., пер., вступит. ст. и коммент. Г. Т. Филенко. — М., 1963. — 528 с.; Жорж Бизе. Письма / сост., пер., вступит. ст. и коммент. Г. Т. Филенко. — 2-е изд. — М., 1988. — 479 с.

⁶ Дмитрий Иванович Гачев (1902–1946) — болгарский философ, музыковед и музыкант, видный деятель болгарской и советской культуры 30-х годов XX века. См. о нем: Бернardt Г. Б., Ямпольский И. М. Указ. соч. — Т. 1. С. 153; Гачев Г. «Господин восхищение» // Литературная

газета. — 2002. — 13–19 февраля; Райзман Д. Иностранцы и Гулаг. Болгарский след [Электронный ресурс]. — URL: http://www.kolyma.ru_gulag_sb05/.

⁷ Брук М. Указ. соч. С. 8–9.

⁸ Брук М. Указ. соч. С. 11–13.

⁹ См. о советской интеллигенции: Соколов А. В. Диалоги с постсоветской гуманитарной интеллигенцией. — СПб., 2006. — С. 362–368.

¹⁰ Исаак Семёнович Брук (1902–1974) — конструктор ряда советских ЭВМ, член-корреспондент АН СССР. См. о нём: Дмитриева И. Эскиз к портрету на фоне ЭВМ. К 100-летию И. С. Брука // Компьютерная неделя. — 2002. — 12–18 ноября: М. — PCWeek online [Russian edition].

¹¹ Брук М. Указ. соч. С. 42.

¹² См. об этом: Гачев Г. «Господин восхищение»... Д. И. Гачева называли болгарским Луначарским (см.: Райзман Д. Указ. соч.).

¹³ См. об этом: Раку М. Г. «Работа над Бетховеном» в советской культуре 20-х годов // Русская музыкальная культура. Современные исследования: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. — М., 2004. — Вып. 164. — С. 149–172; Купец Л. А. Официальные образы русского Шопена (историографический экскурс) // Петербургская музыкальная полонистика. — СПб., 2004. — Вып. 4. — С. 28–38; Никитина (Ключникова) Е. Имиджология А. Н. Скрябина за 100 лет: от Южакова до Internet'a // Музыкальная культурология: на пересечении парадигм. — Петрозаводск, 2002. — С. 24–50. Показательны и общие симпатии в 1927 М. Брук и Д. Гачева к таким композиторам, как Бах, Бетховен, Вагнер, Мусоргский, Скрябин (см. об этом в московском письме Д. Гачева к сёстрам и матери от 24.11.1927: Гачев Г. «Господин восхищение»...).

¹⁴ О проекции метода социалистического реализма в музыке см.: Музыкальный словарь Гроува. — М., 2001. — С. 812.

¹⁵ По мнению А. В. Соколова, к ним относятся те, кто родился около 1905 (см.: Соколов А. В. Указ. соч. С. 269).

¹⁶ По воспоминаниям Н. Эскиной и Ю. Рубцовой, Мирра Семёновна Брук была личностью в высшей степени примечательной, «из первых комсомолок, свой предмет — историю советской музыки — пропустившую через собственную биографию». См.: Эскина Н., Рубцова Ю. Открытие Армении // Волжская Коммуна. — 2006. — 15 июля. — Электронная версия: URL: <http://info.samara.ru/press/41/15.07.2006/110552>. Как утверждает Гачев, его родители считали себя коммунистами (см.: Вигилянская А. Россия попала в мировой переплет [Электронный ресурс]: интервью с доктором филологических наук Г. Д. Гачевым / сайт Московского подворья Свято-Троице-Сергиевской лавры. URL: http://blagoslovenie.su/publisher/index.php?option=com_content&task=view&id=656&Itemid=47).

¹⁷ Учитывая, что спустя почти 25 лет у этой «Музыкальной энциклопедии» всё ещё нет альтернативы или хотя бы исправленного и дополненного переиздания и что

именно ею пользуется большая часть отечественных музыкантов в начале XXI века, можно констатировать: транслируемая в ней «брежневская эпоха» парадоксальным образом до сих пор формирует интеллектуальное пространство постсоветской музыкальной культуры.

¹⁸ Друскин М. С. Указ. соч. Стб. 474–475.

¹⁹ Следуя этой мысли, можно предположить, что если бы на премьере присутствовала иная публика — например, крестьянская, пролетарская, солдатская или советская, — то ситуация было бы совсем другая: эта публика поняла бы «Кармен» Бизе сразу и адекватно.

²⁰ «"Кармен" — первая опера, мастерски передающая драму простых людей; в ней утверждается их этические права и достоинство» (Друскин М. С. Указ. соч. Стб. 477).

²¹ См. собственное мнение Бизе: «Решительно — я создан для музыки буфф, и я отдаюсь ей целиком» (Жорж Бизе. Письма... 1988. С. 62), а также официальный отзыв Академии на его первую отчётную работу из Рима (там же, с. 111).

²² См.: Жорж Бизе. Письма... 1988. С. 74.

²³ См.: Там же. С. 216, 217, 220, 163.

²⁴ По воспоминаниям В. д'Энди, Бизе регулярно бывал на оперных премьерах в обоих театрах, а также в «Зимнем цирке» на симфонических концертах под управлением Ж.-Э. Паделу, даже если в программе там не звучала его музыка. (См.: Брук М. Указ. соч. С. 42.) Кроме того, с 1870 Бизе входил в состав жюри по присуждению Римской премии, а в 1875 был удостоен ордена Почётного Легиона.

²⁵ См.: Филенко Г. Т. Бизе и его письма // Жорж Бизе. Письма... 1988. С. 3–35.

²⁶ См.: Брук М. Указ. соч. С. 45; Друскин М. С. Указ. соч. Стб. 476; Филенко Г. Т. Указ. соч. С. 34. (См. эту цитату: Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 9. Литературные произведения и переписка. — М., 1965. — С. 196).

²⁷ Примечательно, что монография М. С. Брук стала единственной книгой о композиторе на русском языке, которая была включена в список литературы, приведённый в статье о Бизе авторитетным зарубежным справочным изданием Гроува. См.: Macdonald H. Bizet Georges (Alexandre-Cesar-Leopold) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / general editor Stanley Sadie. — Oxford: University Press, 2000.

²⁸ Эксперименты подтвердили, что предустановка, создаваемая в процессе получения-освоения услышанной или прочтённой вербальной информации, оказывается весьма значимой (а порой и решающей) при субъективном (оценочном) восприятии слушателем музыкальных сочинений (подробнее об этом см.: Свобода Д. Социальные факторы в музыкальном исполнительстве // Музыкальное творчество на рубеже третьего тысячелетия. — Астрахань, 2001. — С. 210).

Купец Любовь Абрамовна

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки

Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова