

Советский тоталитарный режим и русская классическая музыка: алгоритм восприятия

Аннотация. В данной статье автор рассматривает проблему взаимоотношений советского тоталитарного режима с наследием русской классической музыки на протяжении всего советского периода отечественной истории. Эти взаимоотношения проходят через три этапа – «отрицания», «приручения» и «адаптации». В статье также рассматриваются последствия описанных процессов для современного восприятия и социокультурного бытования русской классической музыки.

Ключевые слова: тоталитаризм; русская классическая музыка; субцивилизация; реализм; РАПМ; АСМ

Добро без свободы всегда оборачивается злом.
Отец Александр Мень

Сочетание тем «советский тоталитарный режим» и «русская классическая музыка» может показаться странным и алогичным, едва ли не хрестоматийным образчиком соединения несоединимого. Однако это не так, и при внимательном рассмотрении выясняются феномены не просто интересные, но и чрезвычайно репрезентативные, позволяющие понять как сущность советской политической, социокультурной и цивилизационной модели, так и положение дел в бытовании и восприятии отечественного музыкального (и шире – культурно-художественного) наследия.

Проблема заключается в том, что тоталитарный режим в силу фундаментально заложенных в нем имманентных содержательных характеристик просто не в состоянии отнестись к эстетическим феноменам так, как это может позволить себе режим любой другой типологии. Сама идея тоталитаризма (кстати, прекрасно и детально разработанная в известных трудах Платона) предполагает, помимо всего прочего, наличие тотального государственного контроля именно над всеми сферами жизни социума – в противном случае режим перестает быть тоталитарным или «недотягивает» до подобной характеристики. Причем уже у Платона (в частности, в «Законах») недвусмысленно декларируется особо пристальное внимание тоталитарного государства именно к искусству, превращение этой духовной сферы в один из элементов политического и идеологического инструментария, полностью исключающего что-либо напоминающее творческую свободу (цит. по: [6, с. 203]). «Не ожидайте же, что мы так легко позволим вам раскинуть у нас на площади шатер и привести сладкоголосых артистов, оглушающих нас звуками своего голоса; будто мы дадим вам витийствовать перед детьми, женщинами и всей чернью и об одних и тех же занятиях говорить не то же самое, что говорим мы, но большей частью даже прямо противоположное. В самом деле, мы – да и все государство в целом, – пожалуй, совершенно сошли с ума, если бы предоставили вам возможность делать то, о чем сейчас идет речь, если бы должностные лица не обсудили предварительно, допустимы ли и пригодны ли ваши творения для публичного исполнения» [Там же].

Оказывается, Ленин с его «литературой как винтиком и колесиком партийного дела» был вовсе не оригинален... Советский тоталитаризм в эпоху своего кро-

* Дмитрий Владимирович Суворов, кандидат культурологии, доцент, лауреат писательской премии им. П. П. Бажова (г. Екатеринбург).

вавого расцвета был, как известно, самым законченным и классическим образцом подобной системы (по радикальности его удасть превзойти только диктатуре Пол Пота). Поэтому русская классическая музыкальная культура в данной ситуации не имела ни малейших шансов остаться вне поля зрения государства, как тоталитарной системы (далее – Системы).

А вот сам характер взаимоотношений Системы с интересующей нас сферой был весьма мутабелен и менялся несколько раз на протяжении всего советского периода. Крайний персонализм советского политического модуса позволяет легко систематизировать периодизацию отечественной истории XX века по персоналиям: Ленин – НЭП (уход Ленина с политической арены и борьба его наследников за лидерство) – Сталин – Хрущев – Брежнев – Андропов – Черненко – Горбачев (с весьма резкими различиями в каждом «персональном» периоде буквально по всем пунктам). Исключая предельно кратковременную продолжительность «андроповского» и «черненкового» периодов, все остальные сканируют в амплитуде продолжительности от 5–7 лет (Ленин, НЭП, Горбачев) до 10 (Хрущев), 18 (Брежнев) и 29 (Сталин) лет. Внутри больших периодов к тому же наблюдается четкая «субпериодизация»: так, сталинский период отчетливо распадается на довоенный, «военный» и «послевоенный»; существует ярко выраженная разница между «ранним» и «поздним» Хрущевым (аналогично – в отношении Горбачева). На этом фоне выделяется абсолютная семантическая одномерность и «нерасчленяемость» брежневской эпохи, не случайно получившей имидж «эпохи застоя»... Тем не менее, при рассмотрении интересующей нас в данной статье проблемы можно выделить три макропериода, определяемые и группируемые следующим образом:

первый период, охватывающий эпохи Ленина, НЭПа и первой половины «довоенного» Сталина, который можно определить как «период отрицания»;

второй период (до конца сталинской эпохи), определяемый здесь как «период приручения»;

наконец, третий (и последний) период (вся «постсталинская» эпоха до распада СССР), «период адаптации».

Первый период в отношении русской классической музыки (и шире – всей мировой музыкальной, и вообще художественной, культуры) был «периодом отрицания», и вот по каким причинам. Во-первых, в идеологии большевизма «великая октябрьская социалистическая революция» (сознательно беру в кавычки) рассматривалась не только как «утро новой эры» (строка из стихотворения болгарского левого поэта Христо Смирненского), но и как Главное событие человеческой истории, сравнимое только с Рождеством Христовым в христианстве или «годом хиджры» в исламе. При такой постановке вопроса вся предыдущая история (и культура) человечества со всей необходимостью попадала в положение «предыстории», со всеми вытекающими отсюда последствиями и оценками (и это не могло не сказаться на восприятии режимом любых культурно-художественных феноменов – хотя бы потому, что они создавались в идеологических рамках «ветхого», а не «нового» завета коммунизма). Во-вторых, как известно, советская идеология резко противопоставляла себя всем предыдущим модификациям российского бытия (те были «эксплуататорские», а теперь началось строительство бесклассового общества) – что, кстати, очень хорошо ложилось на реальную картину отечественной истории, которой присущи цивилизационная дискретность и структурирование довольно резко отграниченных друг от друга «субцивилизаций» [11, с. 6–17]. Главное, что самой демонируемой и отторгаемой «субцивилизацией» в данном контексте оказалась именно «романовская», «петербургская» цивилизационная ипостась – что естественно, поскольку именно против нее (и ей на смену) шли большевики... Ядовитым парадоксом был тот

факт, что именно в рамках петербургского периода русская духовно-художественная (в том числе музыкальная) культура обрела себя, кристаллизовалась и создала величайшие шедевры (Золотой и Серебряный века русского искусства), что в свое время констатировал Г. Федотов [12, с. 184–188]: отрицание и сатанизация петербургского модуса со всей необходимостью распространялись и на искусство данного периода. Наконец, зловещую роль сыграла (и не могла не сыграть) печально знаменитая ленинская концепция «двух культур», высказанная «Ильичем» еще в дореволюционных статьях [4, с. 120–121]. Согласно данной концепции, в рамках «эксплуататорского общества» существуют две культуры – «пролетарская», существующая, по Ленину, в виде «элементов»; и «буржуазная», бытующая в виде «господствующей культуры». Подогнать русскую классическую музыку под «пролетарскую» не было ни малейшей возможности – значит... И А. Луначарский в 1917 году, уже в качестве рупора и идеолога Системы, громко заявил (причем применительно именно к музыке): «Самым перспективным методом анализа художественных произведений является классовый анализ» [5, с. 27]. Как этот метод применить на практике? Да очень просто – посмотреть на классовое происхождение авторов. И тут русское классическое музыкальное наследие натурально попадало под прицел: все композиторы Золотого века и большинство корифеев Серебряного века были дворянами. Исключения единичны, вроде купеческого сына В. Калинникова или А. Бородина – бастарда грузинского князя и русской прислуги, записанного по паспорту в 3-й гильдии купечества (хотя, с точки зрения «новой власти», чем «буржуй» лучше дворянина?). А среди композиторов XVII–XVIII вв. было угрожающе много поповичей... В общем, впору вспомнить знаменитый диалог из «Собачьего сердца»: «Нам с вами, принимая во внимание происхождение, отъехать в Париж не придется, несмотря на нашу первую судимость. У вас же нет подходящего происхождения? – Какой там чёрт! Отец был судебным следователем в Вильно. – Ну вот, это же дурная наследственность. Пакостнее и придумать себе ничего нельзя. Впрочем, виноват, у меня ещё хуже. Отец – кафедральный протоиерей». Но ситуация была еще проще (и страшней): даже если какой-либо конкретный автор мог иметь «трудовое» происхождение (как, например, композитор Серебряного века, крестьянский сын Николай Андреевич Рославец) – все без исключения русские композиторы были интеллигентами по роду деятельности, мировоззрению и творческой философии. А «эта каста должна быть разрушена» (буквально так выразился один из обвинителей на одиозном процессе Промпартии»). Вообще, в данный период своеобразной «шпаргалкой» для Системы послужили известные футуристические декларации типа «Сбросим Пушкина с корабля современности», благо 20-е годы вообще были своего рода «золотым веком» для неофутуристов, а также всевозможных «пролеткультов» и «раппов-рампов». Идеологией данного направления был декларативный разрыв с прошлым и откровенное «иконоборчество», афористически сформулированное поэтом В. Кирилловым в печально знаменитых строках: «Во имя нашего завтра – сождем Рафаэля, разрушим музеи, растопчем искусства цветы!» (спустя полвека этот призыв будет почти дословно повторен хунвейбинами)...

Таким образом, русская музыкальная классика в данный исторический отрезок определенно рассматривалась идеологией Системы как «чуждая» и «враждебная»; причем (как это ни дико звучит) самым «подозреваемым» автором оказался Чайковский – что совершенно логично, поскольку именно музыка Чайковского в наибольшей степени воплощает личностное, индивидуальное начало и чисто интеллигентскую рефлексию (уже не говоря об экзистенциальном трагизме концепций большинства его сочинений). Петербургский музыковед Марина Раку в своей статье «Метаморфозы “Лебединого озера”» приводит потрясающие цитаты из

статей 20-х годов, причем, исходящих из противоположных лагерей музыкальной жизни СССР – Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ) и «модернистской» Ассоциации современного искусства (АСМ), где на полном серьезе обсуждается вопрос: вреден ли Чайковский для «новой аудитории» или полезен? [8]. Марина Раку полагает, что полное вычеркивание Чайковского (и русской музыкальной классики вообще) из концертной и художественной жизни СССР не состоялось вследствие «сопротивления аудитории», составлявшей большинство завсегдатаев концертных залов (так сказать, «любовь народная») [Там же]. Представляется, что этот взгляд отдает неправомерным идеализмом: режиму было глубоко наплевать на «реакционные» эстетические вкусы «бывших» и «недорезанных буржуев», и организовывать полную «резекцию» персоналий и целых эстетических пластов Система умела исчерпывающе, нисколько не оглядываясь на «общественное мнение» – достаточно вспомнить, что восторги меломанов по поводу оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» не только не предотвратили появления печально знаменитой статьи «Сумбур вместо музыки», но определенно и приблизили ее выход. Кроме того, ряды «любителей Чайковского» были уже страшно прорежены Гражданской войной, красным террором и эмиграцией; а на рубеже 20–30-х гг. (особенно вследствие коллективизации) в город хлынули колоссальные (и стремительно маргинализирующиеся) крестьянские массы, ничего никогда не слышавшие о классической музыке (и прекрасно без нее обходившиеся – такое положение сохранялось до самого конца существования СССР и сохраняется ныне). Данная экспонента блестяще передана в булгаковском «Собачем сердце»: Преображенский и Борменталь не мыслят своего существования без классической музыки (Преображенский по ходу действия постоянно напевает и цитирует романсы Чайковского и отрывки из опер Верди), Швондер отвергает эту сферу как «классово чуждую», а Шариков (как и его alter ego Клим Чугункин) вообще не подозревает о существовании таковой – и не испытывает по сему поводу ни малейших комплексов, а носителей элитарной культуры утробно ненавидит ненавистью люмпена, привыкшего к «простым решениям» и нутром чующего «контрреволюцию» (и еще в силу того, что настоящая культура лишает маргинала самодовольства, напоминает ему о собственной культурной неполноценности). Точно по язвительному замечанию Григория Померанца: «Дикарю не надо притворяться, что он любит Бетховена – он натурально любит тамтам» [7, с. 3]. Нет, конечно, паладины элитарной культуры вели отчаянную борьбу за сохранение и приумножение сокровищ русской классического наследия – достаточно вспомнить, как страстно бичевал и критиковал «рапмовцев» Шостакович (и как экс-рапмовцы впоследствии мстили ему уже в рамках созданного Союза композиторов). И всё-таки главная причина того, что «тотальная зачистка» не состоялась – в ином. Она – в той достаточно уникальной исторической ситуации, которая сложилась в 20-х гг. после фактического ухода Ленина с политической арены, когда главной политической реальностью стала жесточайшая борьба «наследников Ильича» за лидерство (завершившаяся, как мы знаем, победой Сталина). В этой ситуации «вождям» было просто не до музыки (и шире – не до искусства): именно этим и объясняется та достаточно большая творческая свобода, которая в то время имела место и породила феномен Постсеребряного века. Разумеется, у данного художественно-культурологического феномена были глубинные, имманентно присущие именно ему истоки (многочратно описанные в научной литературе) (см.: [14]), причем корни явления лежали за пределами России, – но рассмотрение этого лежит за рамками данной статьи, и в данном случае нас интересует именно чисто «советская» специфика происходившего.

Второй период мы определяем как «период приручения»; его начало достаточно хронологически расплывчато (где-то в течение середины 30-х гг.), а завер-

шение почти точно совпадает с окончанием сталинской эпохи (определенным рубежом можно считать конец 50-х гг.). Кристаллизация режима сделала возможным обращение последнего к вопросам контроля над культурой – что и произошло в начале 30-х гг. (определенно – с 1932 года); но сам подход Системы к интересующей нас сфере в это время радикально меняется вместе с самим модусом советского тоталитаризма, поскольку сталинская модификация не только резко отличается от ленинской, но и фактически вытесняет ее. На место вульгарно понимаемого «интернационализма» приходит столь же вульгаризированный гипертрофированный ультрапатриотизм (представляющий собой модификацию откровенного великодержавного шовинизма). Совсем отвергнуть «марксизм-ленинизм» Сталин не мог – это подорвало бы его позиции как «Ленина сегодня» (любопытно, что этого шага от Сталина ждали различные наивные адепты Реставрации типа сменовеховцев, и за отказ Сталина от этого шага его порицал И. Ильин) [3, с. 109–112]. Но крайняя эклектичность советской идеологии делала возможными совершать внутри нее практически любые трансформации, не трогая «сакральных истин». И в этих новых условиях Сталину русская классическая музыка понадобилась как «традиционная ценность» и «духовная скрепа» (этих современных неологизмов тогда не было, но смысл был совершенно аналогичный).

Прежняя парадигма отступала, что называется, с боем – хотя бы потому, что новый подход не вводился директивно (как, скажем, «социалистический реализм»), а вызревал постепенно. Достаточно сказать, что известная писательница Ирина Римская-Корсакова (Головкина) как раз в 30-х гг. попадала под репрессии (в том числе – и как внучка великого композитора, и такое родство было «отягчающим элементом»). И, тем не менее, уже к концу 30-х гг. парадигма отношения режима к русской музыкальной классике полностью сменилась; Великая Отечественная война резко катализировала эти процессы. Именно в военные годы Сталин в одном из своих радиообращений назвал Россию «страной Глинки и Чайковского», а в послевоенные годы знаковым моментом было появление известных биографических (и чудовищно тенденциозных) кинолент «Мусоргский», «Композитор Глинка» и «Римский-Корсаков». Но режим не просто «возвращал» русскую классику – он ее именно «приручал», приспособлял к собственным идеологическим нуждам. И это имело следующие (крайне негативные) последствия.

Во-первых, после тотального отрицания (на базе «классового анализа») нужно было подвести под «возвращение классики» идеологическую базу. И она была подведена силами отечественного (давно подконтрольного) искусствоведения, о котором Марина Раку точно заметила, что труды советских музыковедов сталинской (да и постсталинской) эпохи могли бы стать прекрасным материалом для фрейдистского анализа по методике А. Адлера [9]. Например, в статьях академика Б. Асафьева (бывшего, безусловно, одним из самых лучших исследователей того времени, и притом абсолютным адептом позитивного отношения к классическому наследию) стойко выдерживается выверенный подход к классической музыке как к «предыстории» относительно Главного События XX века; соответственно, классики предстают как гении, в чем-то ущербные идеологически (чего-то «не понявшие»). Скажем, Мусоргский у Асафьева (в статье об опере «Хованщина») выведен человеком, «не избежавшим интеллигентской слабости» [2, с. 82–89]. Совершенно аналогичным был и подход, скажем, Игоря Соллертинского к творчеству Густава Малера (в статье «Густав Малер» великий австрийский композитор назван «последним великим мелкобуржуазным симфонистом», ни больше ни меньше) [10, с. 71–72]. Почти буквально по реплике главного героя фильма «Доживем до понедельника»: «Можно подумать, что в истории действовала компания двоечников!» Кроме того, для повторной глорификации русских классиков (после «периода отрицания») требовались новые критерии, отвечающие как тоталитар-

ным нормам, так и вкусу «шариковых». И здесь Система также нашла «литературную шпаргалку» извне – на сей раз таковой стала примитивно и искаженно прочитанная концепция Льва Толстого об «опрощении». Главным позитивным критерием стала «доступность», «понятность народу» (понимаемому практически в тех же псевдонароднических критериях, которые были жестоко высмеяны графом А. К. Толстым в стихотворении «Поток-богатырь»). Помимо этого, оценочными пунктами стали «революционность», «патриотизм» и особенно «реализм»: последний в качестве позитивного критерия использовался особенно широко (притом собственно эстетические определения этого понятия практически отсутствовали или применялись предельно расширительно). В такой системе координат Глинка стал «народным композитором» и «патриотом» (то, что Глинка был, прежде всего, романтиком, никогда не упоминалось), Даргомыжский и Мусоргский – «реалистами» (Мусоргский, кроме того, становился чуть ли не «революционером-народником»); Бородин, естественно, полностью подпадал под имидж «патриота» («былинное начало»), Римского-Корсакова подавали как «великого сказочника» в музыке (притом что собственно «сказочных» произведений у него не так уж много; и вообще, такая характеристика выглядит откровенным упрощением применительно именно к такому многообразному и постоянно эстетически трансформировавшемуся корифею, каким был Римский-Корсаков). Что же касается Чайковского, то здесь упор был сделан именно на «народность» и «доступность» его музыки – с полным игнорированием сложной философской основы и трагического подтекста его творчества (Марина Раку справедливо замечает – на материале конкретных источников того времени, – что Чайковского натурально включали в советский «сакральный обиход» в качестве житийного персонажа [8]). Так что классиков именно «приручили», попутно примитивизировав понимание их творчества и проведя натуральную вивисекцию многих фактов их биографий. В рамках того же процесса выходили романизированные биографии композиторов (крайне идеологизированные), менялись сюжетные линии сценических сочинений (классика жанра – изменение содержания балета «Лебединое озеро», где, в противовес изначальному трагическому финалу, был внедрен нарочитый хеппи-энд), и даже осуществлялись акты вандализма над композиторскими текстами (опять-таки хрестоматия – вырезание цитаты российского гимна «Боже, царя храни» из партитур увертюры «1812 год» и «Славянского марша» Чайковского с заменой на «Славься» Глинки).

Во-вторых, именно в сталинские годы появился известный концепт «Глинка – основоположник русской классической музыки» (данное утверждение стало традицией именно в советские годы). Этот концепт, комплиментарный для Глинки, в целом имел крайне негативные последствия: вся история русской музыки «до Глинки» автоматически попала под определение «неклассической», своего рода «периода ученичества». Как следствие, весь этот огромный (и не заслуживающий скороговорки) период в истории русской музыки намертво выпал из восприятия. Все композиторы допетровской (Дилецкий, анонимные авторы партесных хоровых концертов), петровской (Титов, Калашников, Редриков, Резвицкий, Колпенский, Сарти), екатерининской (Ведель, Березовский, Бортнянский, Козловский, Фомин, Хандошкин, Пашкевич) и александровской (Дегтярев, Давыдов, Кавос, Верстовский, Львов) эпох, бывшие весьма популярными в романовской России, просто «провалились в никуда».

В-третьих, под абсолютный запрет попал весь пласт религиозной музыки. Результат – из художественной жизни исчезли все сочинения знаменного распева, партесного стиля, вся петербургская (Ведель, Бортнянский, Березовский, Давыдов, Дегтярев) и московская (Чесноков, Сокальский, Кастальский, Архангельский, Извеков, Шведов, Косолапов, Струмский, Голованов, Александров) школы ду-

ховной музыки, а также все сочинения композиторов Золотого века на религиозные темы (или хотя бы затрагивающие религиозную тематику). Кроме того, в светских сочинениях русских классиков, где хотя бы «по касательной» присутствовал религиозный момент, беззастенчиво меняли тексты – самым известным случаем такого рода была коронационная кантата П. Чайковского «Москва» на стихи Аполлона Майкова, где в СССР вместо «Мне ли, господи» пели «Мне ли, воину» (в результате чего возникла подлинная смысловая абракадабра).

В-четвертых, непробиваемым табу стал запрет на исполнение музыки композиторов, эмигрировавших из России после 1917 года. Здесь уже собственно эстетика вообще не играла никакой роли – достаточно было иметь данный факт биографии, и всё. Жертвой этого стал, к примеру, прекрасный русский композитор Сергей Михайлович Ляпунов, по эстетическим характеристикам творчества абсолютно подходящий для «приручения» (продолжатель дела «Могучей кучки», писавший на основе русского фольклора): его музыка никогда не звучала в СССР (и сегодня практически не звучит в России). Аналогичное положение до войны было и с Рахманиновым: сохранились потрясающие свидетельства, как в 1937 году в музыкальных учебных заведениях студенты-комсомольцы давали торжественную клятву «никогда не позорить звание советского музыканта исполнением музыки предателя Рахманинова». Письменных документальных свидетельств этого инцидента не сохранилось, но данная история была хорошо известна в музыкальных кругах и передавалась из поколения в поколение. Применительно конкретно к Рахманинову отношение смягчилось во времена Великой Отечественной войны, но холодок «советской власти» к композитору оставался до самого конца существования СССР – достаточно вспомнить, что Рахманиновский зал в Москве обрел свое имя на официальном уровне только при Ельцине. А Александр Тихонович Гречанинов («русский Гендель», как его называли на Западе) попал «под раздачу» сразу по двум пунктам – и как эмигрант, и как автор потрясающих по красоте и глубине духовных композиций (написанных, что показательно, сразу в нескольких традициях – и православной, и католической, и даже в синтезе обеих).

В-пятых, все композиторы Золотого и Серебряного веков (да и «Бронзового», собственно сталинского века) идеологически были поделены на «народных» и «не народных» композиторов (точь-в-точь как в «Антиформалистическом райке» Д. Шостаковича). «Не народными» композиторами оказались «модернисты» и «формалисты» (эти неологизмы после печально знаменитого «исторического постановления» 1948 года стали натуральными матозаменителями). То есть – под полный тотальный запрет попали модерн, авангард и постмодерн. Жертвой здесь стал фактически весь Серебряный век – даже само это понятие исчезло из искусствоведческого оборота. Все самые великие мастера русского модерна и авангарда – И. Стравинский, Николай и Александр Черепнины, Е. Голышев, М. Гнесин, В. Ребиков, А. Мосолов, А. Лурье, Н. Рославец, А. Станчинский (и даже достаточно умеренные в своих стилистических поисках Ю. Конюс и П. Юон) – были в описываемую эпоху безжалостно и бескомпромиссно вычеркнуты из творческой жизни. Если в 20-х гг. Маяковский написал «Лишь только глупая овца не знает имя Рославца, и только полное дурье не знает имени Лурье», то результатом «эпохи приручения» стало положение, при котором эти (безусловно выдающиеся) имена превратились в «персоны нон грата». Здесь советский режим был, можно сказать, типологичен – аналогичное положение было в муссолиниевской Италии и гитлеровской Германии, где официально патронировались стили неоклассицизма и неофольклоризма и преследовался модерн (объявленный в Третьем рейхе «дегенеративным искусством»). Впоследствии это повторилось в маоистском Китае и в Греции времен диктатуры «черных полковников»: режимы подобного типа

вполне оправдывали выводы С. Франка, высказанные в статье «По ту сторону “правого” и “левого”» [13]...

Наконец, на формирование конкретного отношения к конкретным персоналиям в эти годы влияли подчас совершенно случайные факторы, вроде личных вкусовых пристрастий Сталина. Поэтому некоторые конкретики вообще трудно поддаются рациональному объяснению. Скажем, «вивисекции» избежал А. Скрябин – стопроцентный «модернист», исповедовавший притом совершенно «чуждую» философию (смесь нищезанятия, солипсизма, мистики и оккультизма): его в СССР объявили «революционным композитором». С другой стороны, композиторы «беляевского кружка» (А. Глазунов, А. Лядов, А. Аренский, М. Ипполитов-Иванов) и близкие им по творческому духу С. Танеев и В. Калинников хотя и не подверглись посмертным гонениям (совершенно не за что – и «модернистами» не были, и, за исключением Глазунова, в эмиграцию не уезжали), но определенно заняли в создаваемой иерархии позицию «композиторов второго-третьего эшелона», в пантеон «классиков» не попали. Здесь определенную (и зловещую) роль сыграли дореволюционные и не вполне комплиментарные статьи В. Стасова об этих композиторах – а Стасов в сталинские годы явно играл роль одного из главных «авторитетов» в данной области (многие формулировки постановления 1948 года выглядят свободными цитатами из Стасова!). Стасовские филиппики сыграли особенно убийственную роль в посмертной судьбе прекрасного композитора, представителя умеренного модерна Владимира Ребикова (которого Чайковский квалифицировал как самого перспективного лирического композитора России): Стасов обозвал Ребикова «пустоцветом русского модернизма», и эта абсолютно ложная несправедливая формулировка была в СССР тысячекратно процитирована во всех учебниках по истории музыки, а музыка Ребикова намертво исчезла с концертных подмостков...

Последний, третий период можно определить как «период адаптации», и он занимает всё время от начала хрущевской эпохи (абсолютно определенно – с 1958 года, с первого Международного конкурса имени Чайковского) и до распада СССР. Это время (исторически и социокультурно бывшее эпохой постепенного разложения Системы, превращения ее в классический тип системы энтропирующей) в рамках рассматриваемой темы было временем отхода от прежних двух алгоритмов, возвращения к нормальной общемировой практике восприятия музыкальных феноменов и отношению к ним как к «общечеловеческим ценностям». Наиболее прорывными здесь были годы «оттепели», когда стали возможными совершенно немыслимые ранее явления, типа вручения золотой медали на конкурсе имени Чайковского Вану Клиберну или приглашения И. Стравинского на гастроль в СССР (и то и другое событие справедливо воспринималось как знаково-символическое, как материализация духа «оттепели»). Но и здесь положение не было благостным, и природа тоталитарного режима давала о себе знать в следующих двух составляющих.

Во-первых, несмотря на явственное смягчение идеологических установок, последние никуда не делись, и «мертвый хватал живого» (причем проявления этого были подчас крайне гротескными). В качестве предельно выразительного примера можно привести историю, описанную Галиной Вишневской в книге «Галина», – как в СССР приехал на гастроль замечательный франко-итальянский композитор и дирижер украинского происхождения Игорь Маркевич (тоже одно из знаковых событий «оттепельной» эпохи) и предложил исполнить запретную дотолемейскую в СССР ораторию Й. Гайдна «Сотворение мира» (по Библии). Ответ министра культуры Е. Фурцевой (которая и была инициатором гастрольей Маркевича в СССР) звучал так: мы согласны, но с одним условием: переделать текст оратории таким образом, чтобы в нем ни разу не упоминался Бог. Естественно, Маркевич отказался, и

оратория не была исполнена [1, с. 78]... Общеизвестны многократные выпады режима против уже современных классиков отечественной музыки – от маневров по срыву исполнения 13-й симфонии Д. Шостаковича (также описанных в книге Г. Вишневской) до объявления А. Шнитке «композитором, не могущим представлять советскую музыку» (совершенно реальное высказывание Т. Хренникова) и печально знаменитого феномена «хренниковской семерки» (подвергшиеся репрессивному давлению на VI съезде Союза композиторов в 1979 году, оказавшиеся в состоянии официального бойкота и фактически выданные в эмиграцию Эдисон Денисов, Вячеслав Артемов, Софья Губайдулина, Виктор Суслин, Елена Смирнова, Виктор Фирсов и Александр Кнайфель). На отношение к классической русской музыке данное положение не могло не сказываться – и до самой «перестройки» сохранялись запреты на сочинения большинства «эмигрантов» (например, Н. Метнера) и «модернистов» (на попытку брянских активистов в 1981 году отметить 100-летний юбилей уроженца Брянщины Николая Рославца Тихон Хренников наложил официальную резолюцию: «Не надо заниматься эксгумацией трупа!»), а также на всю сферу религиозной музыки. Некоторое исключение делалось для произведений XVI–XVIII вв., но не для сочинений Золотого и Серебряного веков (премьеры «Всенощного бдения» С. Рахманинова и «Страстной седмицы» А. Гречанинова прошли только в конце 80-х гг. в Ленинграде, и только под «мертвыми номерами» опусов, без названий!).

Во-вторых, следствием практики уже именно «периода адаптации» стало структурирование положения, сохраняющегося в восприятии русской классической музыки (и в исполнении последней) до сегодняшнего дня. Здесь можно констатировать две ситуации, ставшие традиционными. Во-первых, упорное сохранение своеобразной «табели о рангах», по которой ранжируются персоналии и целые творческие пласты. Так, вся доглинкинская музыка (начиная со знаменитого распева) по-прежнему числится в «предклассической». Ни один композитор до Глинки никогда не осмысливается и не воспринимается как классик, что ощутимо влияет и на бытование созданной этими композиторами музыки, и на социальное восприятие данных авторов (в РФ нет ни одного памятника ни одному композитору петровской, екатерининской и александровской эпох, их именами не названо ни одно учебное заведение). Откровенный холодок сохраняется к наследию М. Балакирева и А. Рубинштейна (наследие сталинской эпохи: первого недолголюбивали за уклон в религию, второго – за еврейское происхождение и близость к романовскому дому). По-прежнему «композиторами второго эшелона» почитаются «беляевцы» и близкие к ним, со всеми вытекающими отсюда последствиями для бытования их музыки (а Ляпунов по-прежнему фатально не исполняется – что вызывает настоящее изумление у зарубежных музыкантов: автор этих строк в рамках собственной профессиональной деятельности неоднократно был свидетелем такого недоумения гастролирующих в СССР и РФ дирижеров). И применительно к музыкальному наследию Серебряного (и Постсеребряного) века, а также Русского Зарубежья ситуация далека от идеальной: если «ренессанс» Н. Метнера идет по нарастающей (кстати, в основном – усилиями зарубежных исполнителей типа Люка Дебарга), если ощутим «ренессанс» Н. Рославца (опять-таки кардинальную роль здесь сыграл давно покинувший родные пенаты Гидон Кремер), то, к примеру, «ренессанс» Черепнинных, В. Ребикова, П. Юона, А. Станчинского или А. Лурье еще даже и не начинался... Это касается и наследия классиков советского периода: музыка членов той же «хренниковской семерки» (исключая С. Губайдулину и частично Э. Денисова) – весьма редкий гость на концертной эстраде, это же касается и ленинградской композиторской школы, и Г. Гальниной, и А. Эшпая, и М. Вайнберга, и авторов, прошедших ГУЛАГ (например, Всеволода Задерацкого), не говоря уже о композиторах-«провинциалах» (скажем, Н. Жиганове или

А. Мурове). Но – и это самое болезненное – применительно к наследию «корифеев» подобная система продолжает действовать, только объектом «ранжирования» становятся конкретные произведения. Возникает так называемая «обойма» – устоявшийся набор сочинений (или групп сочинений), которые считаются вершинами творчества и постоянно исполняются, остальные же либо попадают в репертуар крайне дозированно, либо вообще проваливаются в своеобразные «черные списки» (попадая в разряд «неудачных»). Так, у Глинки практически не звучат ранние (великолепные) камерно-инструментальные сочинения, у Алябьева, Варламова и Гурилева – все сочинения, кроме романсов (а указанные три автора оставили богатейшее хоровое, оркестровое и камерно-инструментальное наследие); у Даргомыжского – ранние оперы «Эсмеральда» и «Торжество Вакха» (а также симфонические миниатюры), у Бородина – опять-таки ранние камерные ансамбли (а также и все симфонии, кроме «Богатырской»), у Римского-Корсакова – оперы «Пан воевода» и «Лукреция», а также все три симфонии, симфонietta, концерты для духовых и большинство произведений «малого симфонизма», у Мусоргского – оркестровые и фортепианные миниатюры, у Чайковского («наше всё») – оперы «Воевода» и «Опричник», Третья симфония, музыка к «Гамлету», фортепианные сонаты, концерт № 3 для фортепиано, многие однострунные симфонические произведения («Гроза», «Воевода», «Фатум»), у Стравинского – поздние (американские) додекафонные католические сочинения, у Прокофьева – практически все произведения периода эмиграции (симфонии № 2, 3 и 4, симфонietta, концерты № 4 и 5 для фортепиано, балеты «Стальной скок», «Блудный сын» и «На Днепре», цикл фортепианных миниатюр «Вещи в себе»), почти вытеснен из слушательской ойкумены Н. Мясковский... Всё это – наследие вышеописанных идеологических практик, хотя сложившееся положение и воспринимается как традиционное.

Таким образом, приходится констатировать ситуацию, которую классический американский писатель Роберт Пенн Уоррен (по другому поводу) определил как «калечащее наследие Гражданской войны» (применительно к отечественным реалиям – наследие тоталитаризма). Причем проявляется оно в (казалось бы) крайне специфической сфере, которая должна быть семантически автономной – а на самом деле несет в себе все драмы и комедии прошедших лет. Преодоление этого положения представляется насущной необходимостью как в плане восстановления всей полноты восприятия наследия русской классической музыки (включая и музыку XX века), так и в плане более широкой социальной и этической задачи – преодоления многих застарелых социокультурных болезней, унаследованных от тоталитарной эпохи.

Литература

1. Вишневская Г. П. Галина. История жизни. – М. : Русич, 1998. – 337 с.
2. Глебов И. (Асафьев Б. В.). В работе над «Хованщиной» // М. П. Мусоргский. К 50-летию со дня смерти. 1881–1931. Статьи и материалы / под ред. Ю. Келдыша и Вас. Яковлева. – М. : Гос. муз. изд-во, 1932. – С. 82–89.
3. Ильин И. А. Наши задачи. Статьи 1948–1954 гг. : в 2 т. – Т. 1. – М. : Айрис-пресс, 2008. – 527 с.
4. Ленин В. И. Полное собрание сочинений : в 55 т. – Т. 24. – М. : Политиздат, 1967. – 566 с.
5. Луначарский А. В. Статьи о литературе. – М. : Гослитиздат, 1957. – 735 с.
6. Мень А. В. о. История религий : в 7 т. – Т. 4. – М. : Слово/Slovo, 1992. – 280 с.
7. Померанц Г. С. Разрушительные тенденции в русской культуре // Новый мир. – 1995. – № 8. – С. 3.
8. Раку М. Г. Метаморфозы «Лебединого озера». Краткий курс истории одного мифа // Неприкосновенный запас. – 2001. – № 1 (15). – С. 56–64.

9. Раку М. Г. Социальное конструирование советского музыковедения: рождение метода // НЛЮ. – 2016. – № 1. – С. 39–57.
10. Соллертинский И. И. Исторические этюды. – Ленинград : Гос. муз. изд-во, 1963. – 397 с.
11. Суворов Д. В. Своеобразие российской цивилизации и процессы модернизации в России. – Saarbrücken : LAP Lambert Academic Publishing, 2011. – 336 с.
12. Федотов Г. П. Россия и свобода // В поисках своего пути: Россия между Европой и Азией : хрестоматия по истории рос. обществ. мысли XIX–XX вв. – М. : Логос, 1997. – С. 184–188.
13. Франк С. Л. По ту сторону «правого» и «левого» // Новый мир. – 1990. – № 4. – С. 205–241.
14. Foster H. What's Neo about the Neo-Avant-Garde? // October. – 1994. – Vol. 70. – P. 5–32.

Dmitriy Vladimirovich Suvorov,

Cand. Sci. (Culturology), Associate Professor, the winner
of the P. P. Bazhov Writer's Prize (Yekaterinburg)

The Soviet Totalitarian Regime and Russian Classical Music: a Perception Algorithm

Abstract. In this article, the author examines the problem of the relationship between the Soviet totalitarian regime and the legacy of Russian classical music throughout the entire Soviet period of its history. These relationships go through three stages – “denial”, “domestication”, and “adaptation”. The article also examines the consequences of the described processes on the modern perception and socio-cultural existence of Russian classical music.

Keywords: totalitarianism; Russian classical music; sub-civilization; realism; RAPM; AFM