

СОЦРЕАЛИЗМ В СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ

Феликс Розинер

Истоки

Критик, журналист и партийно-литературный деятель 1930-х годов Иван Гронский, рассказывая о том, как он вместе со Сталиным обсуждал в 1932 году проблему «творческого метода», передает следующие слова вождя: «Как вы отнесетесь к тому, если мы творческий метод советской литературы и искусства назовем *социалистическим реализмом*? Достоинством такого определения является, во-первых, краткость (всего два слова), во-вторых, понятность и, в-третьих, указание на преемственность в развитии литературы (литература критического реализма... переходит, перерастает... в литературу социалистического реализма)»¹.

Вождь, как всегда, был прав, — и насчет краткости, и насчет понятности и преемственности. И метод соцреализма стал, как известно, приложим к советской литературе и ко всем искусствам, включая, разумеется, и советскую музыку. Между тем, именно музыка много меньше, чем литература, живопись, театр, кино заслужила привилегию носить на себе «всего два слова» — социалистический реализм и, соответственно, «указание на преемственность»: дело в том, что в мировом музыковедении отсутствует понятие «реализм» как характеристика определенного стиля, направления или периода в истории музыкальной культуры. Музыковедение говорит о барокко и рококо в европейской музыке, о музыкальном классицизме, о весьма широко трактуемом романтизме, а также о более поздних неоромантизме и неоклассицизме. Термин «реализм» в этом ряду отсутствует. Существует, правда, близкое реализму понятие «веризм» (от *vero* — истинный, правдивый), но этим термином определяют вполне конкретную стилистику итальянских опер П. Масканьи («Сельская честь»), Р. Леонкавалло («Паяцы»), Дж. Пуччини («Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй») и др.

Когда в 1930-е годы началось усиленное насаждение идеи соцреализма как творческого метода всех искусств, советскому музыковедению и музыкальной критике пришлось искать обоснование не только самой этой идее, но и терминологии — обоснование понятия «реализм» в музыке. Генезис реализма в русской, а затем и советской музыке — то есть «преемственность»! — стали связывать с критическим реализмом русской литературы XIX века и реалистической живописью передвижников. Рядом с литераторами и художниками реалистической школы были поставлены композитор А. С. Даргомыжский (1813—1869) и композиторы «Балакиревского кружка», или, по определению их апологета В. В. Стасова, «Могучей кучки» (на Западе они известны как «Пятерка»). Даргомыжский стремился музыкально отразить русскую речь, оставаясь возможно близким ее интонационной природе. В ряде его романсов и в особенности в опере «Каменный гость» речевая декламационность музыки действительно стала основным, и весьма сильным, элементом художественной выразительности. Даргомыжскому принадлежит такое максималистски звучащее заявление: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды»².

Официозные критики и историки музыки советского периода немало эксплуатировали эти слова, произвольно трактуя их как кредо реализма, а далее — выводя отсюда и корни музыкального соцреализма. Связь с «Могучей кучкой»

также давала повод для подобных выводов: их «тенденцией» (распространенное в те времена слово) были идеи «народности», трактуемой как служение «правде жизни» и, как практическое следствие этого, отражение в музыке психологии и реально-бытовых черт народной жизни и историко-эпических тем. Особенно горячо исповедовал эти идеи гениальный М. П. Мусоргский (1839—1881), которому также принадлежат слова, ставшие излюбленной цитатой советского музыковедения, пропагандировавшего реализм и соцреализм: «Не музыки нам надо, не слов, не палитры и не резца... мысли живые подайте, живую беседу с людьми ведите... Красивенькими звуками не обойдете...»³.

Композиторы «Балакиревского кружка» проявили себя как яркие и очень разные творческие индивидуальности, утвердившие в мировой музыкальной культуре русскую школу музыки. Они, в сущности, составили русскую ветвь музыкального романтизма, параллельного тому, что развивался на Западе в творчестве Шумана, Листа, Берлиоза, Вагнера и далее Сметаны, Дворжака, Грига. Но в советском музыковедении прочно утвердилась традиция относить этих русских композиторов (Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Балакирев, Кюи) к реалистам — помимо прочего и в силу общей тенденции советского искусствоведения, все «полезное» для идеологии привлекать в лоно реализма, примитивно трактуемого как копирование жизни.

Говоря об истоках советского музыкального соцреализма и о «преемственности», нельзя обойти и легендарную фигуру самого основоположника соцреализма — «великого пролетарского писателя» А. М. Горького. Прямого отношения к музыке он, конечно, не имеет. Однако в романе «Мать» можно обнаружить то, что позже легло в основу соцреалистических созданий советской музыки, а именно — песни, распеваемые народом, в романе — революционным народом. В кульминационном эпизоде рабочей демонстрации «звонкий голос Феди Мазина» начинает петь «Отречемся от старого мира» («Рабочая марсельеза»), затем поется «Вы жертвою пали в борьбе роковой». Таким образом, можно считать, что в романе «Мать» прозорливо описано то, что в будущей догматике музыкального соцреализма стало одним из его главных качеств — песенность.