КЛАССИК С МНОГОТОЧИЕМ

Запись в дневнике Чайковского: «...читал оперу «Снегурочка» Римского-Корсакова и удивлялся его мастерству и даже (стыдно признаться) завидовал...»

В книжке «Чайковский об опере», выпущенной Музгизом, запись эта воспроизведена так: «...читал «Снегурочку» Корсакова и удивлялся его мастерству...». Музгиз не может допустить, чтобы классик Чайковский испытывал чувство, столь непохвальное, как зависть: в книжке зависть стыдливо прикрыта... многоточием.

За последнее время некоторые редакторы Музгиза (да и других издательств) принялись рьяно за... «перевоспитание» классиков—композиторов и критиков. Судя по книжкам, изданным Музгизом, классикам не дозволяется: завидовать кому-либо, критиковать произведения других русских композиторов, делать какие-либо ошибки и тем самым доставлять излишние хлопоты и заботы работникам Музыкального издательства. Уподобляясь старой гувернантке из «Пиковой дамы» Чайковского, музгизовские редакторы стараются внушить: «Классикам вашего круга надо приличия знать...»

Перевоспитание и внушения производятся главным образом с помощью многоточий. Многоточие означает пропуск, вычерк, купюру в тексте. Купюры бываю иногда необходимы. Но они должны быть исключением, а не становиться правилом, системой, «творческим методом» редактора. Возьмите переписку Чайковского и Танеева или «Избранные статьи» Цезаря Кюи — и вы натолкнетесь на многоточия в прямых скобках — следы редакторской деятельности, плоды досужей заботы о наведении на классиков... доска.

Многоточия проникли даже в полное собрание сочинений П. И. Чайковского (том литературно-критических статей). Дело доходит порой до совершенных курьезов. Так, например, в «Автобиографическом описании путешествия за границу» Чайковский рассказывает о том, как, неожиданно для него, его приветствовал в Лейпциге военный духовой оркестр. Эпизод этот убедил Чайковского, как он писал, в том, что «...политика несколько не влияет на музыку и что Марс и Аполлон суть боги, друг от друга не зависящие». В издательстве к этой полуслушливой фразе Чайковского придраться, нашли, очевидно, в ней недопустимую в устах классика пропаганду аполитичности и отрыва искусства от жизни, и посему Аполлона и Марса Петру Ильичу — так и быть! — оставили, а «политику» на всякий случай убрали.

Подобная «подгонка» под современность, весьма распространенная в музыковедческой практике, как правило, всегда сопровождается вулгаризацией и извращениями и прошлого и настоящего. В одном из писем Танеева к Чайковскому (в 80-е годы они много спорили об исторических путях развития русской музыки) есть такое место: ссылаясь на знаменитое высказывание Пушкина, Танеев писал, что «надо учиться русскому языку у просвирен», — его (Пушкина. — М. С.) подлинные слова. Эти слова мы должны помнить и обращать свои взоры к народу. При этом условия знакомство с европейским искусством окажет нам неоценимую услугу, такую же, какую оно оказало Пушкину, Тургеневу». Последней фразы в тексте нового издания, выпущенного Литературным музеем, не оказалось. Можно предположить, что составитель и редактор книги В. А. Жданов не разделяет мнений Танеева. Но достаточно ли это основание для того, чтобы лишать Танеева его слов, заменять их многоточием?

Собрать высказывания Чайковского об опере, показать, как исторически развивались его взгляды на один из наиболее демократических жанров музыки, как великий композитор боролся за русское искусство, за русский музыкальный театр, — работа и важная и полезная. Поэтому книжка «Чайковский об опере» была встречена с интересом. В ней действительно приведено много драгоценных мыслей Чайковского, но многое и не вошло. Музгиз отобрал, главным образом, то, что считал «подходящим», «созвучным» нам сегодня. О высказываниях Чайковского, почему-либо не понравившихся Музгизу, не сказано ничего, и потому читатель невольно получает однобокое представление о взглядах Чайковского на эту тему.

Б чему ведет подобный метод, можно судить по примерам из этой книги. В ней, скажем, приводятся известные слова Чайковского, что он не мог бы написать оперу с подобным сюжетом и с такими героями, как «Аида» Верди. Только эти, косвенно заключающие отрицательный отзыв, слова об «Аиде» выбраны и приведены в книжке «Чайковский об опере». Но ведь известны прямо противоположные — восторженные — оценки Чайковским той же «Аиды». «...слышал «Аиду» и пришел от нее в восторг», — писал Чайковский брату в 1876 году из Москвы. Почему этот отзыв (и несколько других подобных же о «генеральном старце» — так называл Верди Чайковский) в Музгизе скрыли от читателя?

Вместе с тем, из отзывов Чайковского, например об операх Кюи, в книжке приведено одобрительное мнение относительно оперы «Ратклиф», но ни одного критического замечания о других операх, как, например, очень характерного и глубоко верного замечания о «Кавказском пленнике», здесь не найти. И если, таким образом, верить книжке, Чайковский отрицательно относился к Верди и сочувственно к драматургии Кюи.

По возможности обойти острые углы, приглушить противоречия и конфликты, изъять «несозвучное», спрятаться за многоточие — с этим читатель сталкивается в музыковедческой литературе не впервые.

Как это ни странно, но можно сказать, что тут существует даже некая своеобразная «теория». Согласно этой «теории», в передовом реалистическом искусстве прошлого должны царить тишь да гладь. Чайковский и «могучая кучка», Серов и Стасов, рассуждают подобные «теоретики», находились внутри демократического лагеря, значит, спорить, конфликтовать друг с другом, иметь различные взгляды и мнения им «не полагается». Если споры все же и возникали, если история свидетельствует порой даже об ожесточенной борьбе, которая шла, например, в 60—70 годах прошлого века в среде русских передовых музыкантов, надо эти споры и борьбу по возможности скрадывать, сужать, трактовать, как незначительные, нетипичные.

Такое умозаключение не учитывает диалектики живой жизни, страдает абстракцией, оторвано от реальной исторической действительности. Надо ли напоминать, что не только становление русской классической музыки проходило в борьбе, но и русская мысль о музыке рождалась в испытаниях. Русские музыканты выступали пионерами, пролагателями путей в разработке целого ряда важнейших проблем музыкального искусства (проблем реализма, народности, национальной формы и т. д.). Перечитывая ныне страницы писем Чайковского, не только горячо, но можно сказать, ожесточенно спорившего с Танеевым и по общим вопросам развития музыкального искусства и по поводу своих собственных произведений, таких, как «Евгений Онегин» и Четвертая симфония, порою отказываешь верить, что спорили ближайшие друзья. Серов и Стасов вели долгую дискуссию о драматургии «Руслана и Людмилы» Глинки. И это опять-таки был принципиальный спор передовых людей своего времени, музыкантов, одинаково влюбленных в Глинку, но по-разному представлявших себе пути русской оперы, по-своему трактовавших понятие реализма и т. д.

В напряженных поисках истины, в столкновениях мнений кристаллизовалась демократическая идеология русского музыканта, росло и крепло его национальное самосознание, оформлялся реалистический метод.

Поэтому приглушать имевшие место споры, тушить конфликты и противоречия в музыкальном прошлом — затея столь же неправомерная, сколь и бесполезная. Историю музыки, как и вообще историю, нельзя ни улучшать, ни ухудшать.

Читатель всегда и во всем хочет и имеет право знать правду. И не согласен ни на ее утайку, ни на ее приулавливание, и уже во всяком случае он никогда не простит лжи, какими бы «благами» побуждениями она ни диктовалась и какими многоточиями ни прикрывалась.

М. СОКОЛЬСКИЙ