

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

О. Л. Девятова

СУДЬБА СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Статья посвящена актуальной проблеме духовного противостояния элитарной и массовой культур, в контексте которой анализируется положение отечественной академической музыки в ситуации коммерциализации и шоу-бизнеса.

Современная культура — явление сложное и неоднозначное, отмеченное противоречиями и кризисностью. Эпоха постмодернизма с ее поляризацией контрастов и антиномичностью, с ее агрессивностью по отношению к человеку, культом насилия и нигилизмом в восприятии духовных ценностей рождает множество проблем и вопросов, требующих своего решения как в научно-теоретической, так и в практической сферах деятельности. Кардинальные преобразования в российской культуре постсоветского времени (переход к рыночной экономике, коммерциализация в области искусства и др.) существенно повлияли и на развитие музыкальной культуры, которая в современных условиях приобрела в сравнении с предшествующими периодами совершенно иной облик. Процессы модернизации коснулись всех областей музыкальной культуры — творчества, исполнительства, музыкальной науки, институциональной системы организации концертной жизни, сфер музыкального образования, воспитания и просвещения. Как явление элитарной культуры академическая музыка с ее разнообразными, сложившимися веками жанрами (опера, симфония, квартет и мн. др.) в современной ситуации тотального господства широко тиражируемой продукции массовой культуры находится на периферии общественного сознания и востребованности, особенно в среде молодежи. В оценках все разрастающейся конфронтации элитарной и массовой культур существуют различные точки зрения, высказываемые композиторами, критика-

ми, исполнителями, музыковедами, — от непримиримых до более терпимых, толерантных. Напомним, что в прошлом в музыкальной среде также бытовали разные формулировки этой оппозиции: «серьезная — легкая», «серьезно-легкая и легко-серьезная» (С. Прокофьев), высокая — низкая, «серьезная по содержанию и легкая для восприятия» (Д. Кабалевский) и др. При этом безусловным приоритетом в этой «связке» обладала серьезная музыка, а бытующие жанры и формы так называемой легкой музыки, которая выполняла свои необходимые прикладные коммуникативные функции, нередко в нашей стране подвергались гонениям, запретам и т. д. Однако сегодня ситуация в корне изменилась в прямо противоположную сторону, и легкая музыка, представленная продукцией массовой культуры, заняла лидирующие позиции, оттеснив серьезную музыку на второй план. Причин тому множество, и заключаются они в общей смене культурной парадигмы в XX в. (с романтической на рационалистически-прагматическую, технократическую), в формировании новой системы ценностей (с переносом веса тяжести с духовного начала на материальное), а также многих других явлениях, о которых размышляют исследователи и практики музыкальной культуры. Особо следует выделить крайне смелую и ошеломляюще неожиданную (особенно для музыкантов-профессионалов) точку зрения композитора и музыковеда В. Мартынова о «конце времени композиторов» и «смерти музыки как пространства искусства». Думается, что такая постановка вопроса в интересных, хотя и во многом дискуссионных работах известного московского композитора, не случайна, ибо свидетельствует о попытке современного музыканта разобраться в сложных проблемах сегодняшней ситуации в сфере академической и неакадемической музыки (с учетом особенностей исторического развития музыкальной культуры в доклассический и классический период — Новое время). В этой связи представляет значительный интерес его книга «Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности» [см.: Мартынов, 2005], к мыслям и идеям которой мы будем неоднократно обращаться. Близкую Мартынову точку зрения на классическую музыку высказывают и другие композиторы. К примеру, А. Караманов в одном из интервью сказал, что «классическая музыка, вся без исключения, устала. Ее надо на какое-то время забыть или, по крайней мере, дать ей отдохнуть. Надо играть и слушать мою музыку...» [Караманов, 2005, 193]. Аналогичные высказывания о «смерти» академической музыки можно найти и у В. Сильвестрова. К этой весьма спорной, на наш взгляд, мысли мы еще вернемся. А пока охарактеризуем вкратце систему соотношения элитарной и массовой культур, которая во многом определила духовную парадигму музыки XX в. в целом.

Само понятие элитарности предполагает ориентацию на музыку как высокое искусство, раскрывающее глубины человеческого бытия, сложные процессы мировосприятия человека, его отношения к культуре, религии и Богу. В таком виде музыка «как пространство искусства» или «опус-музыка» (по определению В. Мартынова) сложилась в период развития новоевропейской культуры (XVII—XVIII вв.), когда сформировались такие понятия, как автор-композитор, произведение, исполнитель и слушатель (вспомним триаду академика Б. Асафьева, выведе-

денную в отношении новоевропейской культуры: «композитор — исполнитель — слушатель») [см.: Асафьев, 1971]. По отношению к музыкальной культуре XX в. понятие элитарной (или академической) музыки представляется, на наш взгляд, более сложным, комплексным в силу разветвленного стилевого плюрализма, типичного для этого столетия. Элитарность включает в себя как функционирующую в культуре — исполнительской, слушательской, исследовательской и других музыкальных практиках — музыкальную классику прошлых эпох, так и классику XX в., в том числе и наиболее выдающиеся сочинения музыкального авангарда, современную музыку (в различных жанрах и стилях) или новую «серьезную» (по выражению А. Шнитке) музыку, создаваемую композиторами-профессионалами, а также отчасти и такие принципиально новые для музыкальной культуры явления, как джаз и рок-музыка в их наиболее сложных, подчас авангардных проявлениях.

М а с с о в а я м у з ы к а л ь н а я к у л ь т у р а, как известно, связана с выражением психологии масс, она вырабатывает определенные стереотипы мышления, присущие большинству людей, рассчитана на некий усредненный уровень музыкального восприятия, который стимулируется возможностями тиражирования продукции массового потребления с ее ориентацией на шаблон и клише. Массовая музыкальная культура сама по себе явление не новое, она сформировалась в XX в. на базе бытовой музыкальной культуры, которая издавна существовала и развивалась в русле городской традиции. В этой связи напомним кратко типологию музыкальной культуры прошлых веков (примерно со времен Средневековья). Она составляла вертикаль, включающую три основных компонента: 1) фольклор как культуру устной традиции, народного музыкального творчества; 2) профессиональную музыку как культуру письменной традиции; 3) бытовую музыкальную культуру, которая соприкасалась как с устной, так и с письменной традицией и выполняла промежуточную и одновременно связующую роль между фольклором и сферой профессионального творчества. При этом никогда одна культура не отрицала другую, они существовали в едином культурном пространстве параллельно и в процессе исторического развития взаимообогащались и благотворно воздействовали друг на друга (об этом также писал Б. Асафьев во многих своих трудах, в частности в работах об опере, где он особенно акцентировал роль таких бытовых жанров, как песня, романс, танец, в формировании и развитии оперного мелоса и оперной драматургии) [см.: Асафьев, 1971].

В музыкальной культуре XX в. характер соотношения этих ветвей культуры во многом существенно изменился. Фольклор и композиторское творчество предстают как две самостоятельные художественные системы, то соприкасающиеся между собой, то живущие самостоятельно, изолированно друг от друга (каждая согласно своим законам). В результате взаимодействия фольклорной и композиторской «поэтик» (И. Земцовский) в XX в. рождается такое направление, как «неофольклоризм», получивший развитие в творчестве И. Стравинского, Б. Бартока и многих других композиторов (в отечественной культуре 1960—1970-х гг. — в творчестве композиторов так называемой «новой фольклорной волны» — С. Слонимского, В. Гаврилина, Б. Тищенко, Р. Щедрина и др.).

Бытовая музыкальная культура в XX в. предельно расширилась и образовала самостоятельный пласт, который В. Д. Конен назвала третьим пластом культуры (после фольклора и композиторского творчества). По мнению В. Конен, в третий пласт входят различные виды бытовой музыки: массовая, эстрадная и авторская песни, танцевальные жанры, отчасти джаз, рок- и поп-музыка [см.: Конен, 1994]. Заметим попутно, что такие явления, как джаз и рок, целиком не могут быть отнесены к сфере массовой культуры, ибо обладают при всей своей специфике, соприкасающейся с массовыми жанрами, многими чертами элитарной культуры. В этой связи вполне закономерно, что исследователь массовой музыкальной культуры А. Цукер рассматривает, к примеру, рок 1960—1970-х гг. как форму протеста против официальной массовой культуры. Выявляя пути интеграции в роке важнейших стилевых тенденций современной музыки, А. Цукер пронищательно пишет: «Рок оказался не таким уж антагонистом “большой музыки”, каким он поначалу стремился себя представить. В нем проявилось присущее современному этапу стремление к экспрессивной выразительности, к сонорно-колористическим эффектам, к широко используемой практике концертирования, к полистилистическому мышлению и жанровым образованиям, многосоставным в своих истоках» [Цукер, 2001, 492]. Примечателен и вполне правомерен сделанный А. Цукером вывод о том, что «рок... стал участником широких процессов преодоления раскола, стилевых и жанровых барьеров между академическим и массовым музыкальным искусством, наблюдаемых в отечественной музыке последних десятилетий» [Там же, 493].

В современном музыкознании существуют и другие точки зрения на вопрос о социокультурных пластах в музыкальной культуре в целом, в том числе и в музыкальной культуре XX в. Так, Е. Васильченко выделяет три пласта культуры: академический, традиционный (фольклорный) и популярный, а Т. Чередниченко пишет о четырех основных типах музыкального творчества: фольклор, городская бытовая развлекательная музыка, искусство канонической импровизации и европейский тип «опус-музыки» (в этом автор солидарен с В. Мартыновым). Е. Назайкинский выделяет два глобальных периода в истории европейской музыкальной культуры: культура импровизации и культура музыкальной композиции и музыкального произведения (Новое время).

В. Мартынов исследует исторические типы музыки от Средневековья до XXI в. в соотношении с такими видами культурных пространств, как сакральное, «пространство искусства», пространство производства и потребления. В сакральном пространстве, по справедливому мнению В. Мартынова, пребывала музыка как некое «природное космическое явление» («музыка сфер» — по Пифагору, *musica mundana* (мировая) — по Бозцию и т. д.). Такого рода музыка еще не была искусством, она затрагивала область, не подвластную человеку, бытийствующую вне и помимо человека. Музыка такого рода в дальнейшем составляла неотъемлемую часть литургического акта, религиозного («храмового» — по Флоренскому) действия, молитвенного общения с Богом (в европейской культуре В. Мартынов связывает ее с григорианской певческой традицией, определяемой термином *cantus*

planus). В отечественной традиции такую музыку можно связать с культурой знаменного пения.

Своего рода переходной от этой (некомпозиторской) музыки к композиторской (в европейской культуре) была музыка *res facta*. В основе этого вида, по верному утверждению Мартынова, лежит идея «вещи сделанной», вещи сотворенной, т. е. произведения, созданного человеком, автором (композитором), в результате чего музыка постепенно переходит в новое пространство — «пространство искусства» — и начиная с Нового времени развивается в рамках композиторского творчества как опус-музыка (в системе «композитор — исполнитель — слушатель»), о чем уже шла речь. Следуя логике рассуждений В. Мартынова, отметим, что в XX в. музыка (преимущественно элитарная) продолжает существовать в «пространстве искусства» со всеми его административными, образовательными и прочими институтами, активно формировавшимися еще в XIX в. С другой стороны, постепенно (как в элитарной, так и в массовой культуре) она в своем бытовании переходит в новое пространство «производства и потребления» и, дополним, сегодня целиком и полностью подчиняется законам рынка в рамках культуры потребления. Рождение этого пространства происходит, по мнению В. Мартынова, в связи «с появлением человека нового типа: на смену человеку переживающему приходит человек манипулирующий, основополагающим модусом существования которого является уже не способность переживать, но способность манипулировать». Как считает В. Мартынов, это не означает, что «современный человек лишен способности переживать, «но отныне, говоря словами Гегеля, переживание перестает быть тем способом, в котором истина обретает свое существование» [Мартынов, 2005, 16]. Важными представляются и мысли В. Мартынова об условиях существования «пространства производства и потребления», которые заключаются в некоей «симуляции пространства искусства и создании иллюзии существования искусства в сознании человека манипулирующего». В результате этого создаваемые новые произведения превращаются в симулякры. По мнению Мартынова, музыка входит сегодня в зону *opus posth*, появление которой и связано с осознанием «факта смерти опус-музыки» [Там же, 17], т. е. смерти музыки как искусства «выражения и переживания». Думается, что эти идеи Мартынова во многом спорны и наиболее приложимы не к XX в. в целом, а именно к эпохе постмодернизма, манипулирующей сознанием человека и справедливо определяемой В. Медушевским как «культура подлога», в которой происходит процесс подмены истинных ценностей мнимыми.

Причем этот процесс симуляции и подлога особенно остро проявляется не столько в сфере элитарной музыки, сколько именно в области массовой культуры, в которой принцип подмены истинного мнимым, настоящего — подделкой, суррогатом является определяющим и осуществляется легко и просто, с помощью красивой «упаковки», привлекательного имиджа. Этому способствуют также технизация и визуализация современной культуры. Активное внедрение сегодня во все сферы жизни визуальных технических средств (телевидение, видео, компьютер и т. д.), при всех своих безусловных преимуществах, формирует совершенно

новый тип мышления, основанный на зрелищности. Сами по себе эти тенденции не новы, они составляли одну из особенностей культуры XX в. в целом и связаны с появлением кино и телевидения, но современная компьютеризация и активное развитие видеотехники, связанной с экранным изображением, во многом, быть может, говорят о рождении культуры нового типа — визуальной культуры, которая свидетельствует об ином по сравнению с прошлыми культурными традициями восприятии мира и человека. Такие тенденции заставляют серьезно задуматься о роли музыки в современной культуре, ибо музыка как искусство звуковое обращена прежде всего к слуховому восприятию и слуховым представлениям, формирующимся как в интеллектуальном, так и в эмоционально-чувственном мире человека. Как известно, процесс визуализации цепко захватывает сегодня музыку (что позволяет говорить об аудиовизуальной культуре), все более и более превращая ее (преимущественно в сфере массовой культуры) в зрелищно-яркое, броское действо, представление, шоу. Безусловно, что это само по себе не противоречит богатым возможностям музыки и в разные эпохи проявлялось то в скоморошье-карнавальных действиях, то в оперных и балетных представлениях, нередко отличавшихся особенной зрелищностью. Однако процесс визуализации музыки сегодня нередко сводит ее роль к чисто прикладным функциям, делая «агрессивно-рефлекторным фоном» (С. Слонимский), сопровождающим нашу жизнь и повсеместно насыщающим эфир во многом благодаря средствам массовой информации. В таких условиях музыка перестает быть и восприниматься людьми искусством, требующим внимательного, серьезного вслушивания, глубоких размышлений и переживаний, а превращается в средство развлечения, забавы, бездумного, легкого времяпрепровождения. Ставка в поп-индустрии и в шоу-бизнесе делается не на качество музыки или ее исполнение, как верно пишет А. Цукер, а на визуальную сторону сценической продукции, представленной слушателю-зрителю: «На эстраде создаются эффектные шоу, песня предстает в интерьере бесчисленных световых, цветовых, сценических эффектов», ее сопровождают «экстравагантные танцы, вычурные костюмы, мерцания, вспышки, лазеры, дымы, голография» [Цукер, 2001, 509]. В результате чего обесценивается сама внутренне-глубинная, поистине космическая, Божественная природа музыки не только как искусства, но и как некой сущностной, бытийно-философской категории культуры. Прав выдающийся композитор современности С. М. Слонимский, считая, что мир серьезного, высокого искусства не совместим с бизнесом и коммерческой индустрией: «Музыка как коммерческая империя и музыка как самая духовная, самая идеалистическая (не просто идеальная) форма существования — не только две разных профессии, это два разных мира, которые никак не соприкасаются... Есть музыка и музыка — сладкая жизнь и жизнь горькая, трудная, но плодотворная и плодоносная» [Слонимский, 1994, 11]. Слонимский размышляет о музыке как высшей математике, требующей от создателей (композиторов, исполнителей) очень многих знаний и умений (не случайно музыканты-профессионалы учатся более пятнадцати лет), а также общей музыкальной и культурной эрудиции. Серьезная музыка предъявляет и соответствующие требования к слушателю, который дол-

жен обладать не только способностью воспринимать ее (иметь слух и общую музыкальность), но и другими знаниями, а также готовностью к сопереживанию и соучастию в процессе ее слушания, погружения в ее мир, широким и разнообразным слуховым опытом, который позволит ему адекватно воспринимать творение композитора. Слонимский справедливо считает, что «серьезная музыка никогда не старалась конкурировать с легкой, в том числе с точки зрения ее массовости, а пыталась найти свою, более углубленную область существования» [Слонимский, 1992, 25]. Не случайно тема конфронтации «двух музык» как двух полярных миров, двух контрастных жизненных и судьбоносных систем стала одной из главных в творчестве петербургского мастера. Впервые эту тему он поднял в концепции Первой симфонии (1957—1958). В ту пору он оказался одним из первых, кто прозорливо почувствовал угрозу разрушительной силы поп-индустрии, тогда еще находящейся у нас в «зачаточном» состоянии. Вот как Слонимский формулирует «штюрмерский» по тем временам замысел симфонии: «Одинокая личность и чертovo колесо толпы. Поиск идеала и веселое преуспевание. Индивидуальное и банальное. Обреченная “странная” гуманность и победоносная пошлость, пляшущая на трупах и костях» [Слонимский, 2000, 128]. Философский смысл симфонии, как и многих других сочинений Слонимского, созданных в 1970—2000-е гг. (балет «Икар», оперы «Мастер и Маргарита», «Мария Стюарт», «Гамлет», «Король Лир», «Видения Иоанна Грозного», симфонии и др.), сводится, увы, к трагическому выводу: «Сила и власть, государство и общество на стороне низменного, бесчеловечного. Жизненная катастрофа неизбежна. Если в душе есть идеал — он живет в другом измерении, образует особую реальность, недостижимую и странную. Пляска смерти и Вечный дом не смыкаются, не имеют общих границ. Как не имеет их сложная стихия Музыки и лихие примитивы, китч и популярность “звездной” музыкалки. Гуманное слишком задумчиво, а деловитое не верит слезам и мечтам. Умеет жить пошлостью. Живущий не так, как все, обречен. Но там, где гибнет человек, недалеко и до гибели целого народа, всего человечества» [Там же]. Слонимский здесь поднимает очень важную проблему бытия человека и художника (в данном случае — композитора) как неповторимой личности со своим особым, сложно и тонко организованным миром в современной культуре, где обесцениваются многие нравственные и эстетические понятия, развивается (особенно в массовой культуре) процесс обезличивания, унификации, подгонки всей производимой продукции под существующие стандарты. Как пишет А. Цукер, «процесс создания песенного ширпотреба представляет собой огромное поточное производство, некий музыкальный конвейер, требующий постоянной замены “изделий”, быстро приедающихся в силу отсутствия индивидуальных качеств. Подлинным композиторам и поэтам, стремящимся и в пространстве массовой музыки, ограниченной для новаторских поисков, все же проявить свой индивидуальный почерк, в подобном производстве места нет» [Цукер, 2001, 508]. Цукер верно пишет «о приближении поп-культуры к роду музыкальной инженерии, где главными действующими лицами, естественно, становятся не творцы, а иные фигуры, владеющие экономическими (продюсер) или технологическими (звукорежиссер, аран-

жировщик) средствами». А «звезд», которые появляются сегодня в огромном количестве (вспомним хотя бы телевизионные «фабрики звезд» и другие подобные им шоу), ученый правомерно рассматривает как «не более чем звенья этого самого экономико-технологического процесса, позволяющего “раскрутить” практически любого, наделенного минимумом профессиональных данных исполнителя» [Цукер, 2001, 508].

Действительно, весьма трудным, а подчас и драматическим становится сегодня бытие современного композитора-профессионала, работающего в области как академической, так и неакадемической, но не попсовой музыки. Стремление рынка сделать любую музыку товаром и «подчинить себе все, что пользуется спросом и может приносить прибыль», абсолютное лидерство «попсы», энергично раздуваемое СМИ, вытесняет на периферию культуры деятельность многих серьезных музыкантов в джазе, рок-музыке, которые, по мнению А. Цукера, образуют своего рода «новый андеграунд».

Но, пожалуй, еще сложнее и драматичнее складываются сегодня судьбы композиторов-академистов, работающих в системе нового музыкального мышления XX в., в разнообразных композиторских техниках, выработанных историей мировой культуры, впитавших при этом лучшие традиции национальной русской и европейской культур прошлого и ищущих новых звуковых путей в осознании мира, человека, вселенной. Творческая жизнь таких художников сопряжена нередко с писанием для себя, «в стол», со значительными трудностями в пробивании издания новых сочинений и тем более их концертного исполнения или осуществления сценических постановок (если речь идет об опере или балете).

Увы, в силу целого ряда объективных причин заметно поредела сегодня славная плеяда композиторов-шестидесятников («иных уж нет, а те далече»), которая составляла в последней трети XX столетия мощное поколение настоящих личностей, сильных не только своим ярким, незаурядным талантом и высочайшим профессионализмом, но и своими общедуховными и нравственными критериями, присущими поколению «физиков и лириков», обращенных в своем мироотношении и мирочувствовании к вечным и нетленным ценностям культуры, получившим выражение в их творчестве. Такие композиторы, как уже покинувшие сей мир Альфред Шнитке, Эдисон Денисов, Николай Каретников, Авет Тертерян, Андрей Петров, Микаэл Таривердиев и многие другие, создали свои «вселенные», свои музыкальные галактики, которые требуют углубленного исполнительского, слушательского и научного постижения. Свои совершенно особые музыкальные миры создают современные композиторы разных поколений: Родион Щедрин, София Губайдуллина, Сергей Слонимский, Борис Тищенко, Гия Канчели, Александр Кнайфель, Валентин Сильвестров, Владимир Кобекин, Владимир Мартынов, Леонид Десятников и многие другие, быть может, менее именитые, но глубокие и серьезные музыканты, живущие в различных городах России (или за рубежом) и посвятившие себя служению большой музыке.

Нередко творчество настоящих музыкантов неизвестно или мало известно широкому слушателю, так как не столь бойко рекламируется и пропагандируется

ся в СМИ, оно требует значительных материальных вложений на оплату изданий, исполнителей, концертных залов и пр. Думается, что академические композиторы, быть может, в еще большей степени, чем музыканты, представляющие массовую культуру, нуждаются сегодня в финансовой поддержке, «раскрутке», рекламе, спонсорстве. Это позволит современным слушателям прикоснуться к сложным философским, религиозным, космическим концепциям настоящей музыки, поможет осознать истинную социокультурную функцию музыки, способной питать душу (вспомним слова Платона о музыке как «гимнастике души»), выводить человека из мира обыденности, повседневности в сферы идеалистических представлений, духовно возвышающих человека, приподнимающих его над реальностью, приближающих к постижению сокровенных тайн бытия.

Не случайно в современной культуре развиваются тенденции космологизма и религиозности. Эти черты присущи, к примеру, музыке Алемдара Караманова: «В моей музыке живет полнота космического восприятия: звезды, планеты, разреженный воздух. В моей музыке звучит открытый космос» [Караманов, 2005, 317]. Караманов в тридцатилетнем возрасте принял христианство. По его словам, «в религии он увидел жизнь, живое начало, живого Бога, к которому можно обратиться за защитой от угнетения и буквально жить с Ним». Углубление в религию, постижение духа религиозных документов привело композитора к созданию музыки по Евангелиям, Апокалипсису, к сочинению оратории «Stabat Mater», «Реквиема», «Мессь» по латинским текстам. Как отмечает композитор, «за долгое время моего осознания религии они буквально выразили ее дух, ее сущность на современный лад, на современном музыкальном языке. Это как если бы уже потухшие, древние постройки ожили настоящей, человеческой жизнью. Я стремился вложить дух симфонизма, которым я владею, в содержание этих религиозных документов. Я вложил туда всю свою душу, я веровал и понимал, что за этими холодными постройками таится глубокая, вечная жизнь, ибо религия живет, религия пребывает вечно» [Караманов, 2005, 214]. А. Караманова называют композитором-затворником, так как большая часть его жизни связана с Симферополем (хотя в 1950—1960-е гг. он жил в Москве, окончил Московскую консерваторию по классу профессора С. Богатырева). Его музыка практически неизвестна не только широкому слушателю, но и музыкантам-профессионалам, в то время как Караманов, по словам А. Шнитке, «не просто талант, он гений!» [цит. по: Там же, 144]. Как с болью и горечью пишет исследователь его творчества В. Стадниченко, «музыка Караманова по существу остается невостребованной, вокруг композитора сложился своеобразный “заговор замалчивания”... и посейчас ждут своего возвращения в музыкальный мир, воплощения в звуке его двадцать четыре симфонии, хранящиеся в Музыкальном фонде России. Прозвучало из них только шесть» [цит. по: Там же, 151]. В большей мере музыка Караманова известна за рубежом (по свидетельству исследователей, «в Берлине сыграна его симфония № 23, а в Центральном зале Вестминстерского аббатства в 1995 году прозвучали оратория *Stabat Mater* и Третий концерт для фортепиано с оркестром *Ave Maria*»). В Крыму проходили кон-

курсы молодых композиторов его имени, в котором принимали участие музыканты из России, Украины, США, Канады и других стран.

Крайне редки сегодня и премьеры у нас в стране сочинений таких выдающихся и известных композиторов, как Р. Щедрин, С. Губайдуллина, С. Слонимский, Б. Тищенко (чаще концерты из новых и «старых» сочинений этих мастеров бывают приурочены к юбилейным датам). Еще реже даются премьеры оперных или балетных новинок, а когда изредка они все же случаются, то часто вместо доброжелательного, заинтересованного профессионально-компетентного отношения и оценок вызывают у предвзято настроенной критики резкие, необоснованные нападки и осуждения (так, например, случилось с самарской премьерой значительной работы Сергея Слонимского — оперы «Видения Иоанна Грозного», осуществленной М. Ростроповичем и Р. Стуруа в 1999 г.¹). Были критические выпады и в адрес другой блестящей работы Слонимского, осуществленной в творческом тандеме с М. Шемякиным, — балета «Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство» по сказке Гофмана (спектакль Мариинского театра, дирижер В. Гергиев; в настоящее время балет успешно идет в новой редакции под названием «Волшебный орех»).

В свете избранной проблематики особенно актуализируется сегодня проблема профессионализма и дилетантизма. В сфере массовой культуры заметно обозначились тенденции к развитию дилетантства, что нередко приводит к недооценке в обыденном сознании роли профессионализма, значимости творческого труда музыкантов — композиторов и исполнителей. Развитие технических средств позволяет сегодня практически любому человеку (независимо от его музыкальных способностей, знаний, умений) вообразить, что он может сочинять музыку (с помощью компьютерной, электронной, цифровой аппаратуры) и должным образом исполнять ее. Безусловно, в дилетантском, любительском ключе эти факты, быть может, не так уж плохи, ибо позволяют массовому слушателю приобщиться к созданию и исполнению музыки. Однако с точки зрения профессионализма это профанация, заметное снижение понятий и представлений о том поистине титаническом труде, который необходим для создания и исполнения музыки на высоком художественном уровне. Безусловно, на наш взгляд, насущной задачей современной культуры является повышение «престижа» высококвалифицированного музыканта-профессионала, как композитора, так и исполнителя, способного открыть для слушателя тайны бытия большой музыки.

Решению этой задачи могут способствовать кардинальные изменения в области собственно музыкального и общегуманитарного образования. Прав был А. Шнитке, когда еще в 1970-е гг. говорил о необходимости расширения образования музыкантов и намечал направления, которые бы во многом вели к преодолению пропасти между элитарными и массовыми жанрами: «Каждый музыкант должен научиться овладеть всем (то есть не только традиционно-

¹ Об этом подробнее см., в частности: [Девятова, 2000; 2003].

авангардистской техникой, но и психологически чужой — например, джазом, битом, фольклорной импровизацией, восточной музыкальной имитацией, магической ритуальной примитивностью и прочим)». По прозорливой мысли А. Шнитке, «все музыкальное воспитание должно измениться принципиально в смысле десхематизации, возврата к детскому, “бессознательному” усвоению новых знаний и умений. Проблема эта не музыкальная, а всеобщая — сознание должно выйти из личинки и научиться летать. Но для того, чтобы научиться летать, методика “шаг за шагом” непригодна, здесь нужно отважиться на прыжок» [Беседы с Альфредом Шнитке, 2005, 204]. В таком направлении Шнитке, как известно, шел и в своем творчестве: «...все мои поиски в направлении преодоления того разрыва, который существует между низким и высоким “штилями”, между интонациями прикладных жанров или бытовой музыки и интонациями музыки очищенной, абстрагированно выражающей, может быть, нечто очень важное, строгое, серьезное и возвышенное, но теряющее какое-то реальное подкрепление в отрыве от тех интонаций» [Там же, 216]. О необходимости поиска путей диалога, синтеза академических и массовых жанров справедливо пишет сегодня и А. Цукер, размышляя о композиторах так называемого «третьего направления» (по определению Р. Щедрина), к которому он относит авторов, синтезирующих черты музыки классической, серьезной с доступностью, простотой, развлекательностью — легкой. В этом направлении профессиональные композиторы, по мнению А. Цукера, сохраняют лидирующее, «приоритетное положение», хотя их музыка подчас «с трудом вписывается как в эстрадные программы-шоу, так и в академические программы» (отсюда возрастает потребность в создании собственных творческих лабораторий, студий и т. д.). Прав А. Цукер и в том, что в орбиту этого движения 1970—1980-х гг. были вовлечены композиторы разных стилевых ориентаций и творческих интересов (в их числе М. Таривердиев, В. Дашкевич, А. Рыбников, Г. Гладков, Э. Артемьев и мн. др.). Верно и то, что тенденции к синтезу разных музык присущи и творчеству таких композиторов, как С. Слонимский, В. Гаврилин, А. Эшпай, А. Петров и др.

Подводя итоги всему сказанному, еще раз подчеркнем, что в современной социокультурной ситуации трудно быть музыкантом-профессионалом, и особенно композитором, способным открыть что-то новое, но это, на наш взгляд, не означает, что мы живем в эпоху «конца времени композиторов», конца музыки как искусства. Безусловно, начало XXI в. знаменует собой пограничную ситуацию, когда мы стоим перед лицом чего-то неведомого, непредсказуемого, перед сменой культурной парадигмы, ставящей в новые, непривычные соотношения такие традиционные антиномии культур, как «устная — письменная», «слуховая — визуальная», «западная — восточная», «элитарная — массовая». Однако это не означает смерти музыки как искусства, а напротив, говорит о необходимости развития культурной преемственности, активного творческого освоения и усвоения завоеваний прошлых эпох, диалога с ними путем переинтонирования и претворения в различных сферах музыкально-культурной деятельности. Сегодня все более актуализируется и становится востребованным в обществе возврат в музыке разных направлений, стилей и жанров к духовным ценностям и культурному опыту про-

шлых эпох и направлений (античность, Средневековье, Ренессанс, барокко, классицизм, романтизм), обращение к системе натуральных ладов, нетемперированному строю; философии, эстетике и теории культуры Востока и т. д. Все это открывает большие возможности и перспективы для будущего нового Ренессанса (С. Слонимский) в музыкальной культуре XXI в. и третьего тысячелетия. Не случайно многие пишут и говорят сегодня о грядущем глобальном культурном синтезе (С. Слонимский, Е. Уфимцева и др.). Быть может, именно такой синтез, осуществляемый не только в области композиторских техник, но и в сферах музыкальной психологии, музыкальной экологии и многих других явлениях, приведет Музыку как нечто изначально цельное и неделимое к некоему гармоничному равновесию всех ее многогранных звуковых полей и погрузит в лоно новой реальности (В. Мартынов), полной глубоких сакральных смыслов.

Адорно Т. Философия современной музыки. М., 2001.

Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. Л., 1971.

Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2005.

Васильченко Е. Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Южно-Восточная Азия). М., 2001.

Девятова О. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского. Екатеринбург, 2003.

Девятова О. Культурное бытие композитора Сергея Слонимского. Екатеринбург, 2000.

Каццын Л. Массовое музыкальное искусство XX столетия (эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи). Екатеринбург, 2005.

Караманов А. Музыка. Жизнь. Судьба. М., 2005.

Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну. М., 2005.

Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.

Мартынов В. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М., 2005.

Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки // Интерпретация муз. произв. в контексте культуры: Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 129. М., 1994. С. 3—16.

Мельникас Л. Экология музыкальной культуры. М., 2000

Мешкова А., Коробова А. Массовая музыкальная культура XX века. Екатеринбург, 2004.

Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.

Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М., 1988.

Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб., 2000.

Слонимский С. Взгляд из предыдущего десятилетия: Интервью А. Шнитке и С. Слонимского // Сов. музыка. 1992. № 1. С. 25.

Слонимский С. О прошлом, настоящем и будущем: Монолог после фестиваля // Муз. обозрение. 1994. № 12. С. 11.

Уфимцева Е. XX век в музыке Запада: Пути эволюции. Перспективы. Екатеринбург, 2003.

Цукер А. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры // История соврем. отеч. музыки, 1960—1990. Вып. 3. М., 2001. С. 453—514.

Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. Вып. 1—2. М., 1994.

Чередниченко Т. Новая музыка № 6 // Нов. мир. 1993. № 3. С. 218—232.

Чередниченко Т. Кризис общества — кризис искусства: Муз. авангард и поп-музыка в системе буржуаз. идеологии. М., 1987.

Статья поступила в редакцию 19.12.2006.