

КОМПОЗИТОР В КУЛЬТУРЕ ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

A COMPOSER IN A POST-SOVIET CULTURE

O. Devyatova

Summary. The article explores problems facing contemporary composers in a post-Soviet Russian culture. It points at the new cultural priorities that have arisen as a result of expanding market relations and commercialization of art, as well as the growing role of mass media and show business diminishing the impact of classical music. The author concludes that there is a need to support talented phenomena within the new «serious» and its authors and to raise the status of high musical professionalism both in composition and performance arts — the arts that have a formative influence on culture and general artistic and musical tastes of contemporary listeners.

Keywords: composer; post-Soviet culture; musical classic; media culture; contemporary music.

Десяткова Ольга Леонидовна

*Д. культурологии, профессор, Уральский
Федеральный университет им. первого Президента
России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург
urfo@bk.ru*

Аннотация. В статье исследуется проблема бытия современного композитора в российской культуре постсоветского периода. Обращается внимание на новые приоритеты в культуре, связанные с развитием рыночных отношений и коммерциализацией искусства, увеличением роли масс-медиа и шоу-бизнеса, умаляющих значение музыкальной классики. Делается вывод о необходимости поддержки талантливых явлений новой серьезной музыки и ее авторов, повышении статуса высокого музыкального профессионализма в композиторском и исполнительском творчестве, формирующим культуру, общехудожественные и музыкальные вкусы современного слушателя.

Ключевые слова: композитор; культура постсоветского периода; музыкальная классика; медиакультура; современная музыка.

Проблема духовного бытия композитора в системе культуры является одной из актуальных в постсоветский период. Необходимость исследования этой проблемы продиктована тем, что в настоящее время, в период развития постмодернистских тенденций, влияющих и на музыкальную культуру, сама профессия «композитор» нередко обесценивается, утрачивает свой авторитет и подчас игнорируется средствами массовой коммуникации. Вызывает тревогу и тот факт, что, по мнению ряда исследователей, в ближайшем будущем эта профессия, в условиях тотальной глобализации, якобы, сойдет на «нет» или совсем исчезнет (такова, к примеру, точка зрения известного российского композитора и музыковеда В. Мартынова, высказавшего идею о «конце времени композиторов») [см.: 8; 9]. Эта идея представляется хотя и не бесосновательной, но все-таки весьма спорной и вызывает желание и необходимость высказать другой взгляд по этому вопросу.

Постсоветский период (начиная с перестройки 1985 года и распада СССР) свидетельствовал о новом этапе в развитии отечественной культуры, которая после диктата советской власти вынуждена была подчиниться диктату рынка и коммерции (в силу изменения социально-экономических и политических приоритетов в стране). Это существенно отразилось на социальном статусе композитора как в положительном, так и в отрицательном смысле. С одной стороны, композиторам была возвращена свобода творчества и независимость от власти придержащих, что, безусловно, давало возможность раскрыть свои возможности и проявить яркие, интересные творческие инициативы. В 1980-е — 1990-е годы и тем более в 2000-е годы открылись большие перспективы для развития контактов компо-

зителей с зарубежными странами, стал свободным выезд композиторов за рубеж и жизнь за рубежом (многие этим воспользовались и работали за рубежом, другие, что называется, жили (или живут) «на два дома», в одной из европейских стран или в Америке, периодически приезжая в Россию (А. Шнитке, С. Губайдулина, Р. Щедрин, Г. Канчели и др.).

Однако творческая жизнь многих больших российских композиторов в условиях рыночной экономики и коммерческих отношений значительно усложнилась тем, что их музыка, крупные значительные замыслы, их работа в таких масштабных и сложных жанрах, как опера, балет, симфония, концерт или соната оказались на периферии музыкальных запросов общества потребления, где существенно сменились вкусовые приоритеты и интересы в пользу культуры масс-медиа и продукции поп-культуры. Тотальная коммерциализация культуры, организация российского шоу-бизнеса, подчинившего себе все сферы культуры, в том числе и сферу академической (элитарной, классической) музыки, привела к увеличению роли исполнителей, а также продюсеров, менеджеров, звукорежиссеров и свела к минимуму значимость композитора.

В этой связи понятие «свобода творчества» стало размытым и во многих случаях заменилось вседозволенностью, снижением композиторского профессионализма, ростом дилетантизма (подробнее эти вопросы затронуты в моих работах [см.: 5; 6]). Во многом, это произошло потому, что продукция массовой культуры сегодня заняла лидирующие позиции и оттеснила серьезную музыку на второй план. Свою роль в этом процессе играет и значительное развитие информативных технологий и медиакультуры, ко-

торые делают музыку, условно говоря, «средством общего пользования» для многих потребителей, которые нередко и процесс сочинения музыки считают легким и доступным (благодаря возможностям компьютерной и иной электронной техники). В таких условиях Музыка перестает быть и восприниматься многими 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, — как верно пишет А. Цукер, — делается не на качество музыки или ее исполнения, а на визуальную сторону сценической продукции, представленной слушателю-зрителю» [7, с. 509]. В результате этого обесценивается сама внутренняя, глубинная, поистине космическая, божественная природа музыки не только как искусства, но и как некоей сущностной бытийно-философской категории культуры. Прав мастер современной музыки композитор С. Слонимский, считая, что мир серьезного, высокого искусства несовместим с бизнесом и коммерческой индустрией: «музыка как коммерческая империя и музыка как самая духовная, сама 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» [11, с. 11]. Верно размышляет С. Слонимский 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 (то же, кстати, относится и к исследователям классической и современной музыки). Серьезная музыка, как отмечалось, предъявляет значительные требования и к слушателю, который должен обладать не только способностью воспринимать музыку (иметь слух и общую музыкальность), но и многими знаниями, а также готовностью к сопереживанию и соучастию в процессе ее слушания, погружению в ее мир. Слушатель должен обладать также широким и разнообразным слуховым опытом, который позволяет ему адекватно воспринимать замысел композитора и его реализацию исполнителем. С. 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» [12, с. 25].

Стремление рынка сделать любую музыку товаром и «подчинить себе все, что пользуется спросом и может приносить прибыль», абсолютное лидерство «попсы», энергично «раздуваемое» СМК, вытесняет сегодня на периферию культуры деятельность многих серьезных музыкантов, работающих как в области академической, так и неакадемической («непопсовой») музыки, в том числе в области джаза и рок-музыки, которые образуют своего рода «новый

андеграунд» (А. Цукер). Такие композиторы работают в системе нового музыкального мышления, в разнообразных композиторских техниках, выработанных всей историей мировой культуры и ищут новых звуковых путей в осознании мира, человека, вселенной. Однако творческая жизнь таких композиторов сопряжена нередко с писанием «для себя», что называется «в стол», со значительными трудностями в «пробивании» издания новых сочинений, и, тем более, их концертного исполнения или осуществления их сценических постановок (если речь идет об опере, балете или мюзикле). Вот почему творчество многих больших композиторов в настоящее время неизвестно или малоизвестно широкому слушателю, так как не столь бойко рекламируется и пропагандируется в СМК. Думается, что композиторы, представляющие сегодня серьезную музыку, серьезные жанры в большей мере нуждаются в пропаганде, рекламе, «раскрутке», финансовой поддержке и спонсорстве, чем их «собратья» по перу, представляющие массовую культуру и массовые жанры.

В результате такой ситуации, крайне редки сегодня премьеры новых сочинений выдающихся российских композиторов (С. Губайдулиной, С. Слонимского, А. Эшпая, Г. Канчели и других больших музыкантов); чаще концерты и новых, и «старых» сочинений этих мастеров бывают приурочены к юбилейным датам. Еще реже сегодня даются премьеры оперных и балетных новинок. Как тут благодарно не вспомнить 1960-е — 1970-е годы, когда мы были свидетелями многих премьер новых сочинений Д. Шостаковича, Г. Свиридова, А. Петрова, Р. Щедрина, С. Слонимского, Б. Тищенко, К. Караева и других композиторов, ставших сегодня классикой XX века. Но когда эти премьеры все же случаются в наши дни (оперы Л. Десятникова, оперы В. Кобекина, симфонии, оперы и балеты С. Слонимского и др.), то нередко вместо доброжелательного, заинтересованного, профессионально-компетентного отношения и оценок они вызывают у предвзято настроенной критики (часто слабо разбирающейся в музыке) резкие, необоснованные нападки и суждения.

В свете избранной проблематики особенно актуализируется сегодня проблема профессионализма и дилетантизма. В сфере массовой культуры нередко бытует недооценка в обыденном сознании роли настоящего профессионализма, значимости творческого труда музыкантов (композиторов, исполнителей). Это представление о «легкости» сочинения музыки обусловлено тем, что технические средства сегодня позволяют практически любому человеку (независимо от его музыкальных способностей, таланта, 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 музы-

ки. 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-сотворца композитора, способного открыть для слушателя тайны бытия Большой музыки.

Решению этой задачи могут способствовать и кардинальные изменения в области музыкального и общегуманитарного образования, в котором постепенно будет исчезать «пропасть» между элитарной и массовой культурами, ибо музыка едина и неделима, в ней, как верно говорил выдающийся композитор А. Шнитке, нет «низких и высоких» жанров. Все решает мера таланта и гениальности композитора, а также высочайшая степень его профессионализма, способность овладеть всей системой музыкальных средств и техник, выработанных к сегодняшнему дню мировой культурой, и на этом фундаменте строить здание собственного творчества, собственную звуковую реальность: «Каждый музыкант, считал А. Шнитке, должен научиться овладеть всем (то есть не только традиционно-авангардистской техникой, но и психологически чужой — например, джазом, битом, фольклорной импровизацией, восточной музыкальной имитацией, магической ритуальной примитивностью и прочим)» [1, с. 204].

В таком направлении, как известно, А. Шнитке шел и в своем творчестве, «все мои поиски, — говорил он в одном из интервью 1984 года, — 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» [1, с. 316].

О необходимости поиска путей диалога, синтеза в композиторском творчестве академических и массовых жанров справедливо пишет и А. Цукер, размышляя о композиторах так называемого «третьего направления», к которому он относит авторов, синтезирующих черты музыки классической, серьезной с доступностью, простотой, развлекательностью «легкой». Эти композиторы, по мнению А. Цукера, в целом сохраняют лидирующее, «приоритетное» положение в современной культуре, 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.п.) [7].

Таким образом, положение композитора в России остается трудным, во многом зависимым (от спонсоров, издательств, исполнителей и др.), но это не дает оснований говорить о «конце времени композиторов». Безусловно, начало XXI века знаменует собой пограничную ситуацию, когда и российская, и, в целом мировая музыкальная культура в эпоху глобализации и интеграции стоит перед лицом чего-то неведомого, непредсказуемого, перед сменой культурной парадигмы, ставящей в новые, непривычные соотношения такие традиционные антиномии как «устная — письменная», «слуховая — визуальная», «западная — восточная», «элитарная — массовая» культуры. Однако это не должно вести к умалению роли личности композитора как феномена, который в своем особом и неповторимом индивидуальном опыте претворяет не только завоевания и достижения предшествующих эпох, но и намечает пути развития Музыка будущего.

Этот тезис доказывают целый ряд проектных акций, которые были осуществлены в последнее время в России и приурочены к большим юбилейным датам как великих классиков русской культуры прошлого, так и выдающихся композиторов XX и начала XXI века. В их числе серия грандиозных мероприятий (конcertов, спектаклей, научных конференций, выставок и др.), посвященных 175-летию со дня рождения П. И. Чайковского, прошедших в столицах и многих городах России в 2015 году. В текущем 2016 году успешно проводятся интересные, творчески перспективные концерты, спектакли, научные форумы и другие мероприятия в честь 125-летия со дня рождения С. С. Прокофьева. Назову в качестве примера масштабный фестиваль, посвященный С. С. Прокофьеву, прошедший на Южном Урале, в Челябинске, где установлен первый в России памятник великому композитору (скульптор В. А. Авакян). В течение октября 2016 г. на концертных площадках Челябинской филармонии, Института культуры и других организаций прошли разные мероприятия: научно-практическая конференция «Прокофьевские чтения» с участием профессора Московской консерватории, доктора искусствоведения Е. Б. Долинской, ученых из Екатеринбурга, Магнитогорска, Челябинска; проведена серия концертов из произведений Прокофьева (с участием Санкт-Петербургской академической капеллы и других коллективов), а также концерты из сочинений-посвящений челябинских композиторов, явившихся музыкальным приношением композитору. Беспрецедентным событием фестиваля стало исполнение всех фортепианных сонат Прокофьева силами студентов Челябинского института культуры (класс профессора, заслуженного деятеля искусств РФ Е. А. Левитана). Высокий профессиональный уровень исполнения сложнейших по художественным задачам сонат Прокофьева молодыми музыкантами, но особенно Д. Каукиным, заслуживает самых престижных наград, достойных международных конкурсов (ранга конкурса им. П. И. Чайковского).

В Екатеринбурге, в 2015–2016 гг. успешно проведена творческая акция, посвященная большому композитору XX века — Моисею (Мечиславу) Вайнбергу. В Екатеринбургском оперном театре прошли концерты, в которых исполнялись сочинения М. Вайнберга (Восьмая симфония «Цветы Польши» на ст. Ю. Тувима), Д. Шостаковича (13 симфония на ст. Е. Евтушенко) и А. Чайковского («Русский реквием»). Великого Шостаковича Вайнберг считал своим учителем, вот почему влияние гениального симфониста XX века ощутимо в оркестровом стиле Вайнберга, музыка которого отличается серьезностью и глубиной постижения человеческих мыслей и переживаний.

В сентябре 2016 года оперный театр осуществил первую в России театральную постановку оперы М. Вайнберга «Пассажирка», которая актуализировала проблему фашизма, вновь нависшего над миром. Постановщики (дирижер Оливер фон Дохнаньи, режиссер и сценограф Тадэуш Штрасбергер, художник по костюмам Вита Цыкун и др.) создали волнующий, трогательный за душу спектакль, обращенный к высшим человеческим ценностям: Добра, Любви, Сострадания, погранных, как в годы Великой отечественной и Второй мировых войн, так и в современном мире жестокости, насилия, ненависти и злобы, разрушающих человека и человечество.

Из явлений новой современной музыки безусловно событием стала премьера в Москве оперы С. Слонимского «Король Лир», приуроченная к 400-летию со дня смерти Шекспира (состоялась 6 июня 2016 года). Необычный, ярко оригинальный и самобытный замысел оперы Слонимского, написанной в старинном жанре *drama per musica*, прекрасно воплотил в жизнь (в концертной версии с элементами театрализации) высокоталантливый дирижер Вла-

димир Юровский, знаток и пропагандист новой серьезной музыки (российской и зарубежной), ныне возглавляющий Государственный симфонический оркестр им. Е.Ф. Светланова (режиссер Камерного театра им. Б.А. Покровского М. Кисляров, солисты: М. Михайлов — Лир, Л. Петрова — Корделия, М. Пастер — Шут и другие).

Столь значимое в классической и современной музыкальной культуре личностное, авторское начало, естественно, не исключает дальнейшего развития бесписьменных, неавторских форм творчества (фольклор, духовные традиции, джаз, рок и многие другие виды бытия музыки, исключаящие в самих себе наличие автора как самостоятельной культурной единицы), но это не значит, что потребность в авторстве, индивидуальном композиторском творчестве исчерпала себя и окончательно уступит место новым, коллективным формам творчества. Композиторская деятельность как высшая ступень в развитии музыкальной культуры была и будет неким «маяком» в истории человечества, по крайней мере, в новом столетии. И именно творения композиторского таланта и гения были и останутся наивысшим мерилем достижений человеческого духа и мировой музыкальной культуры. Многие пишут и говорят сегодня о глобальном культурном синтезе, который коснется не только области композиторских техник, но и сфер музыкальной психологии, музыкальной экологии и других явлений, что приведет Музыку как нечто изначально цельное и неделимое к некому гармоничному равновесию всех ее многогранных звуковых полей и погружит в лоно «Новой реальности» (В. Мартынов), полной глубоких сакральных сущностей. И определяющей в этом процессе будет, на мой взгляд, безусловно, роль КОМПОЗИТОРА как духовного проводника высших идей и помыслов на земле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы с Альфредом Шнитке. — М.: Классика XXI, 1994–320 с.
2. Власова Е. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование / Е. Власова. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. — 456 с.
3. Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского. — СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2003. — 616 с.
4. Девятова О. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского: Опыт культурологического исследования / О. Девятова — Екатеринбург: Изд. — во Урал. ун-та, 2003. — 408 с.
5. Девятова О. Судьба академической музыки в системе духовной оппозиции элитарной и массовой культур / О. Девятова // *Фундаментальные проблемы культурологии*. В 7 т. Т. 4. Культурная политика — СПб.: Алетейя, 2008. С. 285–297.
6. Девятова О. Композитор в системе культуры. / О. Девятова. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. — 184 с.
7. История современной отечественной музыки / Ред.-сост. Е. Б. Долинская. Вып. 3. 1960–1990 — М.: Музыка, 2001. — 656 с.
8. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов. — М.: Русский путь, 2002. — 296 с.
9. Мартынов В. Зона *opus posth* или Рождение новой реальности / В. Мартынов. — М.: Издательский дом «Классика XXI», 2005. — 288 с.
10. Слонимский С. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке / С. Слонимский. — СПб.: Изд-во «Композитор-Санкт-Петербург», 2004. — 144 с.
11. Слонимский С. О прошлом, настоящем и будущем. Монолог после Фестиваля / С. Слонимский. // *Муз. обозрение*. 1994. № 12. С. 11
12. Слонимский С. Взгляд на предыдущее десятилетие. Интервью А. Шнитке и С. Слонимского / С. Слонимский. // *Сов. музыка*. 1992. № 1. С. 25.

© Девятова Ольга Леонидовна (urfo@bk.ru)

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»