

О. Л. Девятова

Екатеринбург

СОЦИАЛЬНЫЙ СТАТУС КОМПОЗИТОРА В КУЛЬТУРЕ ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: композитор, социальный статус, культура постсоветского периода, медиакультура, современная музыка

АННОТАЦИЯ: Статья посвящена проблеме бытия композитора в культуре России постсоветского периода. Социальный статус композитора осмысливается в контексте процессов развития современного общества потребления, приоритета массовой культуры над элитарной (классической, академической), недооценки профессионализма и значения композиторского труда. В статье затрагивается также вопрос о зависимости композитора от деятельности многих социальных институтов, законов шоу-индустрии, уровня критики и слушательских вкусов.

O. L. Devyatova

Yekaterinburg

SOCIAL STATUS OF THE COMPOSER IN CULTURE THE POST-SOVIET PERIOD

KEY WORDS: composer, social status, post-Soviet culture, media culture, contemporary music

ABSTRACT: This paper deals with the problem of being a composer in the culture of Russian post-Soviet period. The social status of the composer is interpreted in the context of the development process of the modern consumer society, the priority of the mass culture of the elite of the unit (the classical, academic), underestimating the importance of professionalism and composer's labor. The article also raises the question of the dependence of the composer of the activities of the many social institutions, laws, entertainment industry, the level of criticism and audience tastes.

Проблема духовного бытия композитора в системе культуры является одной из актуальных в постсоветский период. До сих пор в музыковедении не создано обобщающих теоретических трудов, выявляющих значимость композитора в системе социокультурных отношений, определяющих его общественную роль в процессе культурно-исторического развития той или иной эпохи, и, особенно XX века и начале XXI века, когда существенно изменился его общекультурный и художественный статус. Необходимость исследования этой проблемы продиктована также и тем, что в настоящее время, в период развития постмодернистских

тенденций, влияющих и на музыкальную культуру, сама профессия «композитор», увы, 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»). Эта идея представляется хотя и не обоснованной, но все-таки весьма спорной и вызывает

желание и необходимость высказать другой взгляд на проблему бытия композитора в современной культуре.

Постсоветский период (начиная с перестройки 1985 года и распада СССР) свидетельствовал о новом этапе в развитии отечественной культуры, которая после диктата 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, которому в каком-то смысле была возвращена свобода творчества и независимость от власти предрешающих, 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 композиторов 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 (к примеру, А. Шнитке, последние годы жил, преимущественно, в Германии; С. Губайдулина и по настоящее время живет, и в Германии, и в России; Р. Щедрин также живет в разных странах, при этом постоянно приезжает в Россию, где последнее время часто проходят премьеры его новых сочинений в Москве и Санкт-Петербурге, благодаря, в частности, творческой инициативе В. Гергиева (опера «Очарованный странник» и мн. др. сочинения).

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 су-

щественно сменились вкусовые приоритеты и интересы в пользу культуры массовой 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 переакцентировке статуса с композитора на исполнителей, а также на продюсеров, менеджеров, звукорежиссеров.

В этой связи понятие «свобода творчества» стало размытым и во многих случаях заменилось вседозволенностью, снижением композиторского профессионализма, ростом дилетантизма.¹ 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, которые 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 некой сущностной бытийно-философской категории культуры. Прав мастер современной культуры, композитор С. Слонимский, считая, что

¹ Подробнее все эти вопросы затронуты в моей статье (6).

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 плодотворная» [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 со-участию 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 др.), 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, 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 су-

ждения (так, например, случилось с Самарской премьерой большой значительной работы С. Слонимского – оперы «Видения Иоанна Грозного», осуществленной М. Ростроповичем и Р. Стура в 1999 г.). Были критические выпады и в адрес другой блестящей работы С. Слонимского, осуществленной им в творческом «тандеме» с М. Шемякиным – в балете «Волшебный орех» (в первой редакции «Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство» - по сказке Гофмана, постановка которого была осуществлена В. Гергиевым в Мариинском театре (2001 г.; 2003–2004 гг.).

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 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-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)». По прозорливой мысли композитора, «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” не пригодна, здесь нужно отважиться на прыжок» [2. 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» [2. 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].

В завершении наших размышлений о композиторе в современной культуре приведем мудрые, глубокие размышления большого мастера наших дней С. Губайдулиной о творческих и личностных установках художника – музыканта. Она пишет о рождении композитора как об особом священном акте, в ходе которого формируется его отношение к звуковой среде и особые задачи, «поставленные предыдущим развитием этой среды». «Если рождается композитор, то он вынужден пережить в своей душе не только восторг, но и всю боль этого нового звучащего материала. В сущности, он призван исцелить эту боль». И далее С. Губайдулина выделяет различные типы композиторов и их творческие установки в жизни и в искусстве. «Одна установка – бытовой практицизм. Не надо обращать внимание на боль материала. Лучше испытать только восторг перед ним и использовать новые звуковые возможности исключительно для “простого воспроизводства”: еще одна нормальная симфония, еще один нормальный квартет... Серийное производство музыкальной мебели. Ничья в этой игре – “в кармане”. Но – за счет инициативной игры.

Другая установка – это переворот всего и вся. Саму ценность композиторской работы эти разламыватели и вечные революционеры видят только в отказе от правил игры, только в необычном, не-

слыханном. Они не чувствуют боли личного материала, но не испытывают и восторга от него... Удивить, обратить на себя внимание, взять на испуг – таким убийственно однообразным и инфантильным терроризмом полны многочисленные композиторские декларации в XX веке... Такие композиторы вместо игры сбивают все фигуры с шахматной доски. В обеих этих установках очевидны комплекс неполноценности и страх перед настоящей игрой.

Но, к счастью, есть и третий тип композиторов, которые *не боятся поставить себя, свою жизнь и свою судьбу на кон*. Такой композитор в каждый момент своей жизни внимательно вслушивается в звучание ландшафта, где он пребывает по воле судьбы. Он берет на себя обязанность почувствовать, ощутить и понять, *чего хочет музыка (а не чего хотят коллеги, публики, критика или рынок сбыта!)*. Такой композитор, действительно хочет исцеления музыкальной материи. А для этого надо разрешить вечную проблему «квадратуры круга» – все богатство музыкального материала отлить в единую, целостную сквозную форму. Множественность превратить в Единство. Удастся это немногим» [4. С. 84]. (Курсив мой – О.Д.).

Права С. Губайдулина и в том, что «только если в жизни человека постоянно присутствует... открытое море и все корабли его в опасном пути – только тогда можно сказать: это настоящая композиторская жизнь. И это – композитор в полном смысле слова. Он в силах преодолеть распад и разлад современной жизни, как и распад и разлад музыкальной материи. Ему все во благо, пока у него есть сила, терпение и мудрость» [4. С. 85-86].

Таким образом, в современной социокультурной ситуации 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 культуры, который в своем особом и неповторимом индивидуальном опыте претворяет не только завоевания и достижения предшествующих эпох, но и намечает пути развития Музыки будущего.

Личностное, авторское начало, естественно, не исключает дальнейшего развития в музыкальном искусстве бесписьменных, неавторских форм творчества (фольклор, духовные традиции, джаз, рок и многие другие виды бытия музыки, исключаяющие в самих себе наличие автора как самостоятельной культурной единицы), но это не значит, что потребность в авторстве, индивидуальном композиторском творчестве исчерпала себя и 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. Верно пишет С. Слонимский о роли индивидуальности в музыкальной культуре: «Чем богаче индивидуальность, тем шире круг излучаемых ею сфер музыкальной речи. Широта и эклектизм – разные вещи. Если есть индивидуальность – эклектизма нет и выискивать его нечего. Ясно одно: индивидуальность не конструируется искусственно, а прорастает изнутри, органично. Нарочитыми запретами на те или иные средства выразительности, нарочитым ограничением, неким излюбленным “измом” ее не соорудишь, а лишь затушуешь. Индивиду-

альность может быть простой (“чистой”) или сложной (комплексной), может пребывать внутри одного жанровостилевого, ладового пласта или пересекать многие из них, так сказать, разрезать весь их комплекс. Подлинно индивидуальное творчество узнается по первым звукам, по первым музыкальным фразам, каков бы ни был их “фонетический” состав. Нужны тонкие музыкантские уши... Индивидуальная тонкость музыкального слуха необходима не только современному композитору, но и современному *слушателю*, тем более критику, исследователю... Музыкальной индивидуальности вне тончайшего слуха не существует...» (разрядка и курсив автора цитаты) [10. С. 139].

Сегодня все более актуализируются и становятся востребованными в обществе своего рода «ретро»-тенденции, возврат к музыке разных направлений, стилей и жанров, к духовным ценностям и культурному опыту прошлых эпох (античность, Средневековье, Ренессанс, барокко, классицизм, романтизм), обращение к системе натуральных ладов, нетемперированному строю; философии, эстетике и теории культуры стран Востока и внеевропейских цивилизаций. Все это открывает, по мысли многих выдающихся музыкантов? большие возможности и перспективы для будущего «Нового Ренессанса» (С. Слонимский) в музыкальной культуре XXI века и третьего тысячелетия. 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 погрузит 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. Арановский М. Опыт построения модели творческого процесса композитора/ М. Арановский // Методологические проблемы современного искусствознания. – М.: Музыка, 1975. С. 127 – 141.
2. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: Классика XXI, 1994.
3. Власова Е. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование/ Е. Власова. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010.
4. Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского. – СПб: Композитор, 2003.
5. Девятова О. Л. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского: Опыт культурологического исследования / О. Девятова –Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003.
6. Девятова О. Л. 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.
7. История современной отечественной музыки/ Ред-сост. Е.Б. Долинская. Вып.3. 1960 – 1990 – М.: Музыка, 2001.
8. Мартынов В. Конец времени композиторов/В. Мартынов. – М.: Русский путь, 2002.
9. Мартынов В. Зона opus posth или Рождение новой реальности / В. Мартынов. – М: Издательский дом «Классика XXI», 2005.
10. Слонимский С. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке / С. Слонимский. – СПб.: Изд-во «Композитор-Санкт-Петербург», 2004.
11. Слонимский С. О прошлом, настоящем и будущем. Монолог после
12. фестиваля // Муз.обозрение. 1994. № 12. С. 11
13. Слонимский С. Взгляд на предыдущее десятилетие. Интервью А. Шнитке и С. Слонимского // Сов. музыка. 1992. № 1. С.25.
14. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992.
15. Теория современной композиции. – М.: Музыка, 2007.