

СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ РФ
НОВОСИБИРСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

А. Лесовиченко

ТРУЖЕНИКИ МУЗЫКАЛЬНОЙ НИВЫ

НОВОСИБИРСК

2004

ББК 85.313 (2Р)

Л-508

Л-508 **Лесовиченко А. М.** Труженики музыкальной нивы. - Новосибирск, 2004. - 32 с.

Художник **Себастьян Ликан**

Брошюра посвящена деятелям современной музыкальной культуры России, влияние которых ощущается в разных регионах страны: видному музыковеду-медиевисту, заведующему кафедрой истории зарубежной музыки Московской консерватории М. А. Сапонову, новосибирскому композитору и музыковеду-кампанологу С. Г. Тосину, художественному руководителю Новосибирской филармонии В. М. Калужскому.

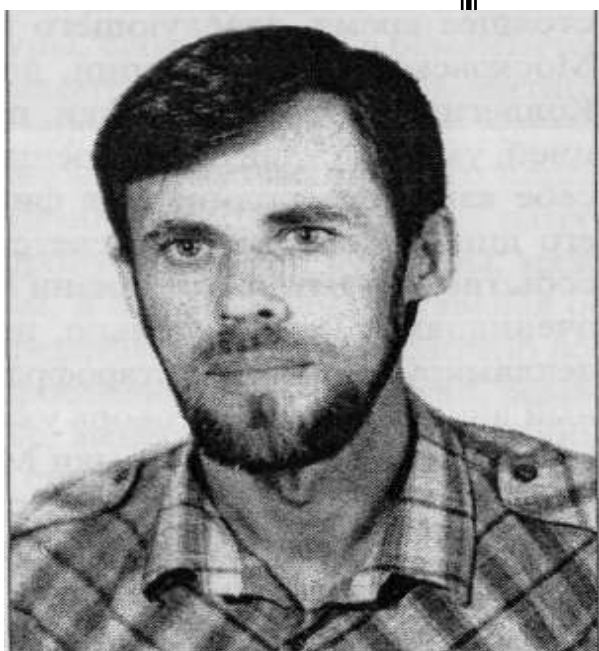
ББК 85.313 (2Р)

© А. М. Лесовиченко, 2004

© Себастьян Ликан, 2004



Михаил САПОНОВ



Сергей ТОСИН



Владимир КАЛУЖСКИЙ

РЫЦАРЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ МЕДИЕВИСТИКИ

Последняя четверть ушедшего века в отечественном музыкознании связана с интенсивной и разнообразной разработкой проблематики доклассического наследия. В эти десятилетия сформировалась группа серьезных исследователей древнерусской музыки, появились специалисты по античности и византологи. Пристальное внимание стали вызывать самые разнообразные вопросы средневекового западного искусства.

С середины 70-х годов в числе наиболее заметных медиевистов-западников, имеющих международный авторитет, неизменно упоминают московского музыковеда Михаила Александровича Сапонова - в настоящее время, заведующего кафедрой истории зарубежной музыки Московской консерватории, доктора искусствоведения, председателя Коллегии старинной музыки, профессора. Обладая уникальной эрудицией, умения ставить и разрешать нетривиальные вопросы, он заявил о себе как экстраординарная фигура еще в студенческие годы: защита его дипломной работы о светском творчестве Гийома де Машо стала событием музыкальной жизни Москвы, которое и сейчас вспоминается очевидцами. Действительно, не каждый день в стенах консерватории декламируют стихи на старофранцузском языке и их перевод, выполненный дипломником, не говоря уже об изложении виртуозно сделанной характеристики жанров музыки Машо. Выполненная студентом М. Сапоновым курсовая работа, в виде статьи вошла в известный сборник «Проблемы музыкального ритма». До сих пор, для многих музыковедов она является настольным пособием при знакомстве с наследием *Arg Nova*, хотя автор, во многом разочаровался в изложенных там идеях. Меня умилила ситуация, когда почтенный седовласый коллега из Новосибирской консерватории, 31 декабря, приняв изрядную дозу горячительного, среди всеобщего веселья, сел за компьютер и стал набирать: М. А. Сапонов «Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гийома де Машо».

После выхода в 1982 году монографии «Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения», где разработана одна из наиболее острых теоретических проблем музыкознания - проблема взаимоотношений письменного текста и звучащего музыкального материала, - Салонов стал одним из самых признанных российских представителей музыкальной науки.

Через 10 лет - в 1992 - музыковед завершил и защитил в качестве докторской диссертации монументальный труд общим объемом 23 условных печатных листа - «Менестрели: очерки музыкальной культуры западного Средневековья», публикация которого осуществлена в 1996 году, издательством «Прест» под грифом Коллегии старинной музыки Московской консерватории. Можно не сомневаться, что уже сейчас это

произведение вошло в число классических отечественных работ по истории музыки не только потому, что в здесь собраны исчерпывающие сведения об одном из важнейших компонентов художественной жизни эпохи, но, прежде всего, в связи с нестандартным подходом к самой природе менестрельного творчества, осознанием его места в общественном бытии, в соответствии с мировоззренческими реалиями своего времени.

Задача, поставленная Сапоновым, чрезвычайно сложна, поскольку вся исследовательская литература по этой проблематике создана с ценностных позиций XIX века, зачастую экстраполирующих на Средневековье принципы художественной культуры, сложившиеся в романтическую эпоху. Тексты XII-XV столетий рассматривались как регламентирующие музыкальную практику подобно партитуре оркестрового сочинения, которая является незыблемым законом для музыкантов, его исполняющих. Это сильно изменило критерии оценки сохранившихся памятников: «невольнo создавался крен в сторону элитарной культуры, малохарактерный для Средневековья в целом, и без внимания оставался основной пласт духовных реальностей, представляющих психологию всего средневекового общества, включая простолюдинов - горожан, ремесленников, школяров, вилланов, ротюрье, менестрелей, монахов, книжников из народа, цеховых живописцев средней руки, челяди и т. д.»¹. Искусствоведение, даже учитывая при изложении общих вопросов средневекового мировидения рефлексии ученых, понимающих непосредственность книжной культуры Нового времени и Средневековья (Л. Карсавин, М. Бахтин, Ж. Ле Гофф, А. Гуревич) - пользовались привычными методами работы с материалом собственно искусства, что в общем-то закономерно, поскольку не так-то просто отрешиться от аксиом академической науки и выработать новые технологии анализа. Книга Сапонова создает условия для переосмысления принципов подхода к памятникам, их отбору, систематизации и оценки.

Принципиальной особенностью светской средневековой художественной деятельности ученый считает безразличное отношение к письменной фиксации, которая существует, в основном, для хранения и напоминания, но не для осуществления собственно творческого акта. «Вплоть до XIII века не умели читать и писать не только феодалы, но даже многие поэты! Зато их феноменально разработанная память, их творческая способность к спонтанному складыванию новых поэм... -все это качества средневекового поэта-певца, совершенно неведомые нам, почти невероятные с точки зрения носителя книжных традиций»². Музыкально-поэтическая деятельность средневековых мастеров по природе своей изустно-импровизационная, но базируется на сложной, детально-разработанной системе конструктивных элементов, имеющих каноническое основание.

¹ Сапонов М. Менестрели. - М.: Прест, 1996. - С. 5.

² Там же, с. 11.

Объясняя все эти специфические особенности средневековой культуры, Сапонов делает акцент на неправомерности распространения на нее таких привычных для нас понятий как «произведение» или «музыкант», поскольку их семантика связана с реалиями Нового времени и придает описаниям средневековых памятников неверную окраску. Он справедливо считает, что терминология должна быть максимально приближена к понятиям изучаемой эпохи.

Вообще вкус к слову, не только ученому термину, но и просто литературному для Сапонова - одно из главных слагаемых музыковедческого профессионализма. Это накладывает сильнейший отпечаток не только на стиль его работ — гибкий и упругий, подчас захватывающий, но и на его мышление, на проблематику исследований. Так, приступая к рассмотрению системы средневекового творчества, исследователь начинает, казалось бы, со второстепенного вопроса — аутентичного наименования профессионала этой творческой сферы. Сапонов анализирует многочисленные терминологические варианты этого на разных языках, возникшие в разные времена - от XII века до современности. И вот, из лингвистических штудий, чудесным образом, начинает высвечиваться истинный облик менестреля - жонглера - шпильмана. Проясняется сущность его деятельности, взаимоотношения с представителями различных слоев общества, социальная и художественная задача их творчества. Попутно ученый дает свое обоснование и самого понятия профессионализма, его свойств, что делает рефлексии Сапонова важными уже не только для истории музыки, но в целом для теории культуры.

Внедрившись в эпицентр проблемы и, выстроив обоснование своей трактовки фигуры менестреля, ученый начинает очерчивать границы мировоззренческих представлений исследуемого объекта и его художественные приоритеты. Здесь снова основное внимание Сапонов уделяет лексике: «зеркалом жонглерской культуры была ее речь, термины и выражения, сопутствующие музицированию»³. Это самый достоверный, но и самый сложный для анализа информационный источник, поскольку в текстах, сохранивших «назывные» формулы Средневековья к ним нет и не может быть никаких объяснений. И вот из музыковедческой (!) книги мы узнаем множество лексических нюансов, через которые выявляется процесс самоосознания менестреля. Сапонов будто бы собирает автопортрет своего героя из кусочков краски, давно осыпавшейся с полотна.

Серьезной проблемой в понимании сути менестрельного наследия бесспорно является социальная роль этого сословия в жизни общества, не просто потому, что через изучение такой проблемы проясняются многие конкретные образы средневековых песен, но, прежде всего, становится ясным место художественной деятельности в общественном укладе. Это

³ Там же, с. 52.

важно не столько для понимания творчества, сколько открывает путь для осмысления социальных проблем отдаленных веков ведь « музыкальная братия была открытым обществом, жонглеры быстро приспосабливались к той среде, которую обслуживали, вживаясь в ее психологию, потребности, образ мыслей, перенимая ее бытовые привычки»⁴. Сапонов приводит самые разнообразные данные о функциональной, имущественной, региональной и т. д. дифференциации менестрелей, показывая огромную роль художественного творчества во всех слоях средневекового общества. Эти рассуждения ученого могут быть хорошим материалом для разработчиков социально-культурных программ и проектов, поскольку многое очень легко и эффективно запараллеливается современным обстоятельствам.

В завершении своего социо-культурного экскурса Сапонов помещает блестящий анализ уникального трактата рубежа XIII-XIV веков — «О музыке» Иоанна де Грокейю, по существу единственного ученого текста, в котором дано системное описание жонглерского творчества. Все использованные в книге до этого методы виртуозно применены здесь к одному памятнику, что позволяет выйти на такие уровни обобщения, которые придают исследованию Сапонова поистине общегуманитарное звучание, актуальное в равной степени и для музыковедения, и для филологической науки, и для культурологии.

Очертив междисциплинарные проблемы, ученый окунается в чистое музыковедение, анализируя вопросы средневековой органологии и пения.

Поразительно, как многоопытный профессионал Сапонов сохранил страсть увлеченного Любителя. В этих главах чувствуется молодой задор, сдерживаемый мудрой строгостью и высшей научной требовательностью, что делает, казалось бы, сухие аналитические тексты вдохновенными и увлекательными, не говоря уже о том, что они содержат массу интереснейших деталей, подозреваю, впервые собранных в одном месте в таком количестве. Сапонов рассматривает весь джентльменский набор музыковедческих вопросов: система инструментария, тембры, где возможно строи и диапазоны, технику звукоизвлечения, репертуар, технику пения, содержание песен, формообразование, типы вокального интонирования и т. д., анализирует конкретные музыкальные образцы, дает описания сборников песен, - но делает это как-то ненавязчиво-игриво, избегая ученой зауми, прекрасно сочетая качества научного исследования, учебника для музыкантов и популяризаторского текста. Редчайшее, почти невиданное для музыковедения сочетание!

Казалось бы, исследователь исчерпал все основные вопросы, но в конце он находит новую краску для заключительного аккорда, прослеживая судьбу менестрельного наследия в последующие века.

⁴ Там же, с.76.

В дополнении к основному тексту автор прилагает россыпь ценнейших примечаний, глоссарий, иллюстрации и библиографию, которые сами по себе могут считаться научной работой.

Книга о менестрелях, столь скромно названная очерками, по сути, является монументальным систематизированным обобщением двухвекового процесса изучения светской культуры Средневековья.

Периферийное положение музыковедения в семействе гуманитарных наук не позволило до сих пор занять труду Сапонова ключевое место в научном истеблишменте, но я уверен, что это исследование будет столь же известно и уважаемо, как лучшие работы М. Бахтина, В. Жирмунского, Д. Лихачева, С. Аверинцева или А. Гуревича. Бесспорно, это один из самых ярких музыковедческих трудов, созданных на русском языке.

Как же удалось одному человеку за короткий срок поднять такой гигантский культурно-исторический пласт вдали от эпицентра описываемых явлений?

Ученый, живущий в России и изучающий западноевропейскую культуру, проигрывая западным коллегам по многим позициям, имеет одно важное преимущество - отстранение. Он априорно находится вне процесса, может наблюдать его, максимально независимо и незаинтересованно. С большими сложностями, получая необходимые данные, более интенсивно осмысливает то, что имеет, глубже проникая в суть вещей.

Для разработки столь специфической темы как у Сапонова нужно иметь ряд качеств, которые крайне редко встречаются у русских музыковедов. Прежде всего, знание иностранных языков.

Чтобы написать «Менестрелей» Михаилу Александровичу нужно было читать научную литературу на пяти современных языках (немецкий, французский, английский, итальянский и испанский) и средневековые тексты на десятке тогдашних языков и диалектов. Задача, которую нельзя компенсировать никакими другими знаниями и сообразительностью.

Во многом Сапонову повезло: он воспитан в среде высококультурных людей, ценивших гуманитарное образование. Несмотря на то, что его отца - Александра Михайловича - военного летчика - часто переводили в разные места службы, нередко в глухие городки, родители неизменно находили возможность учить сына. К моменту поступления в музыкальное училище им. Гнесиных Михаил Александрович владел английским в объеме спецшколы. В годы получения профессионального музыкального образования он освоил французский и немецкий. После окончания консерватории и поступления в аспирантуру, судьба заставила Сапонова выучить еще и испанский. Дело в том, что в начале 70-х годов в Московской консерватории было невозможно писать кандидатскую диссертацию по проблемам западного Средневековья: кафедра истории зарубежной музыки была

сориентирована на изучение музыки стран народной демократии. Салонов выбрал Кубу, наверное, имея целью расширить свои представления именно о романских культурах.

Так была достигнута свобода языкового общения. Меня восторгло участие Михаила Александровича в дискуссиях с зарубежными гостями. За пять-семь минут обмена мнениями в них бывали задействованы иногда три языка, причем Салонов говорил на том, который только что использовал предыдущий оратор. Сейчас, когда Россия вошла в полосу постоянных контактов со всем миром, немало наших соотечественников могут общаться на 1-2 языках (хотя, 4-5 и сейчас - редкость), но в 70-е и 80-е годы языковая подготовка такого уровня встречалась в основном среди языковедов.

Столь же важна для разработки средневековой проблематики музыкальная и музыковедческая подготовка высшего уровня по всем направлениям этой сферы знания. Казалось бы, исследователь, изучающий отдаленные культуры не пользуется или использует ограниченно методы классического музыкознания. Однако, здесь владение всем комплексом накопленных знаний важнее, чем при разработке многих конкретных проблем Нового времени. К примеру, осмысление материала той или иной не описанной национальной музыкальной культуры или творчества композитора требует применения известного и хорошо отработанного инструментария. Того, что не относится к теме, музыковед в принципе может не знать или знать постольку поскольку. Все равно эти знания не будут применены. Когда же речь идет о Средневековье, в действие вступает оппозиция эпох. Кроме того, методы исследования здесь значительно менее отшлифованные, если вообще есть. Музыковед-медиевист не может себе позволить не иметь навыков работы в области музыкальной фольклористики и этнографии, теории и истории музыкальной культуры, музыкальной семиотики, теоретических проблем полифонии, гармонии, формообразования, инструментоведения, теории жанров, акустики, палеографии, источниковедения и т. д. - т. е. всех аспектов музыкальной науки.

В этом отношении Сапонову тоже повезло. Он учился в Московской консерватории. Пожалуй, ни один другой вуз не дал бы ему той свободы ориентирования в любом материале, как он получил в МГК. Среди своих учителей он, с глубоким почтением, называет Ю. Н. Холопова, у которого занимался в классе по специальности, Т. Э. Цитович - руководителя кандидатской диссертации; Е. М. Цареву, Г. В. Крауклиса, Е. М. Левашова, Ю. А. Фортунатова, В. П. Бобровского, В. Н. Холопову, А. Г. Шнитке. Особое значение для него имело общение с В. Д. Конен. Она мало работала в консерватории, поэтому прямое общение с этим выдающимся музыковедом, придавшим новый импульс отечественной музыкальной науке, да еще на стадии начального изучения истории музыки, было для Сапонова подарком судьбы. Все последующие годы он сознательно и очень последовательно отработывал в

своих трудах методы, введенные Конен. Конечно, в «Менестрелях» не чувствуется ее прямого влияния: это труд большого сложившегося мастера, - но не нужно особого напряжения, чтобы увидеть преемственность от Валентины Джозефовны в концептуальных позициях: та же широта обзора (Сапонов даже придумал термин - «панорамирующий» взгляд), такая же блестящая эрудиция и отсутствие боязни использовать знания, далеко отстоящие от музыковедения, та же логическая стройность в развертывании мысли, структурировании текста, ответственное отношение к каждому изреченному слову, достоверность каждого факта.

В последние годы жизни Конен Сапонов стал ее близким человеком. Результатом их длительных контактов было появление в «Музыкальной академии» интереснейших мемуаров Валентины Джозефовны «Сто лет музыкальных впечатлений», в записи и редакции Михаила Александровича.

Следует сказать, что контактность, умение ладить с людьми - сильная черта личности Сапонова. Не будь этого, мы не имели бы не только мемуаров Конен, не только аналогичных материалов о Т. Э. Цытович, но и основной труд исследователя вряд ли состоялся бы: слишком многое в такой работе зависит от личных связей и симпатий.

Михаил Александрович исключительно улыбчивый, радушный человек, в том старом московском значении, о котором мы знаем из классической литературы. Добрый и хлебосольный, слегка ироничный, он настроен удивительно позитивно ко всем окружающим. С каким восторгом он рассказывал мне как два консерваторских аспиранта (вовсе не его ученики) ходили в Московский университет докладывать о своих медиевистических изысканиях и были там похвалены. Как горят его глаза, когда он сообщает об успешной защите кого-то из коллег! Можно сделать заключение, что этот человек не знает что такое зависть.

В отношении учеников и сотрудников его радушие особенно заметно: любая книга из личной библиотеки, идеи, которые вполне могли бы использоваться в собственных работах, максимум одобрения, если есть хоть минимальные для этого основания, поддержка, когда что-то не получается, любая бытовая помощь - все это возникает по первой, даже не просьбе, а намеку. При этом - корректен, ненавязчив, деликатен.

Музыкальная медиевистика (шире - старинная музыка) - стержень деятельности Сапонова. Он рыцарски служит ей уже несколько десятилетий. Причем выражается это не только в создании исследовательских трудов. Он активно содействует, чем может, коллективам старинной музыки от знаменитого эстонского ансамбля «Hortus musicus» до новосибирской «Insula magica». Является одним из инициаторов создания и неизменно председательствует в общественной организации «Коллегия старинной музыки», выступил

патроном и активным членом редакции уникального для России журнала «Старинная музыка». Какие-нибудь аспекты доклассического искусства постоянно присутствуют в работах аспирантов и студентов его класса. В этом спектре защищены три диссертации (А. Лесовиченко, Р. Насонова и Э. Симоновой) и ряд дипломных работ.

Вместе с тем, круг его профессиональных интересов включает и множество других вопросов. Это упомянутая латиноамериканистика, где сделано немало: опубликовано несколько крупных статей (в том числе, одна в Гаване на испанском языке), издан сборник кубинских песен, где осуществлена не только музыковедческая подготовка, но сделан эквиритмический перевод текстов песен. Под руководством Сапонова защищены две диссертации (И. Кряжевой и М. Родригес) и 4 дипломных работы.

Много внимания Михаил Александрович уделяет музыкальной культуре Нового времени, где определилось несколько стратегических направлений творчества. Прежде всего, это музыкальная деятельность Жана Кокто. Сапонов перевел и прокомментировал все тексты этого выдающегося писателя и кинорежиссера, имеющие отношение к музыке, что вместе с переводами воспоминаний о Кокто, критическими статьями о его произведениях и большой аналитической статьей составило книгу «Жан Кокто. Петух и арлекин: либретто, воспоминания, статьи о музыке и театре» (М.: Прест, 2000). В спектре французской музыкальной культуры XX века следует упомянуть также эквиритмический перевод стихов Г. Аполлинера для издания песен Ф. Пуленка.

В последние годы большое место в творчестве Сапонова заняла немецкая музыкальная культура. Нужно отметить, что именно с явления этого спектра начинается публичная профессиональная жизнь Михаила Александровича: его первая публикация - статья «Пауль Хиндемит» в газете «Советский музыкант» от 13.01.1971 г. Однако, многие годы немецкая проблематика была на периферии его интересов, при том, что опубликована аннотация к пластинке с записью флейтовых сонат Моцарта, сделан эквиритмический перевод стихов Фрейлиграта для издания песен Листа, в классе по специальности подготовлена дипломная работа об органном Хиндемите и т. д. По-настоящему Германией Салонов занимается со второй половины 90-х годов. Необходимо упомянуть, прежде всего, его текущую работу над переводами и комментированием писем немецких музыкантов XIX века из России и о России. На многих конференциях и музыковедческих чтениях звучат его интереснейшие выступления о И. С. Бахе и истории исполнения его произведений. В классе по специальности аспиранты Д. Ломтев и Е. Доленко подготовили и защитили диссертации. Осуществлено несколько дипломных работ.

Как заведующий кафедрой истории зарубежной музыки, председатель Государственных комиссий в различных вузов, преподаватель (не только в МГК, но и в Высшей школе

музыкального искусства в хорватском Ловране), оппонент на защитах диссертаций и рецензент различных изданий, Сапонов имеет дело с различными другими вопросами.

Есть в деятельности музыковеда и совсем уж неожиданный аспект: изредка он выступает на сцене, причем, не только в роле лектора. Однажды мне довелось присутствовать на концерте, где камерный ансамбль под руководством Т. Алиханова играл «Оду Наполеону» А. Шенберга, а Михаил Александрович читал заложенный в нее текст Д. Байрона на английском языке. Делал это блестяще - виртуозно и артистично. Кроме того, он принимает участие в постановках представлений, которые готовит Коллегия старинной музыки.

Заниматься в России вопросами, которые ставит перед собой Сапонов очень непросто, но когда есть такие специалисты, можно быть уверенным, что наше музыковедение стоит на самых передовых позициях в мире.

КОМПОЗИТОР СЕРГЕЙ ТОСИН В СВЕТЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Когда осмысливаешь место современного художника в музыкальной культуре, важно понять, как соотносится его творчество с деятельностью современников и предшественников. Как правило, узлы связей видны сразу. Кто-то является сознательным последователем маститого мастера, кто-то испытывает влияние предшественника, кто-то перекликается в своем творчестве с тем или иным авторитетом, стремясь не быть на него похожим.

Когда я познакомился с музыкой Сергея Тосина - долго не мог найти подобной опоры. Стержень в творчестве чувствуется явный, но в чем он - если не считать стремления давать своим сочинениям латинские названия - долго не мог понять: слишком разноплановы опусы композитора по стилистике, по задачам и технологическим решениям.

Многое мне подсказала его последняя книга «Семь семерок», которую С. Тосин написал к своему 50-летию (композитор родился в 1953 г.). Это развернутая творческая автобиография. Ознакомившись с ней, я с удивлением понял, что деятельность Тосина - именно деятельность в целом, не только композиторское творчество - можно рассматривать как точный образец искусства постмодернизма — самого показательного художественного (или точнее, философско-художественного) течения конца XX века.

Поскольку в постмодернизме принципиально невозможно следование авторитету, между его представителями (и С. Тосин в их числе) не стоит искать параллелей.

Попробую доказать эту мысль.

В постмодернистской философии самыми употребляемыми терминами являются «текст» и «дискурс».

«Текст», в данном случае, это не только фиксированная тем или иным способом идея или размышление. Это любое развернутое во времени событие, действие, акция. Сама жизнь человека рассматривается как текст. Приверженец постмодернизма не отделяет художественное произведение от его интерпретации, импульса, который является его причиной, способа общественной реализации, социального положения автора.

Сергей Тосин именно так осмысливает свою биографию. Для него обучение в Новосибирском музыкальном училище, на теоретическом отделении было, прежде всего, основой для начала занятий композицией в классе Ю. Юкечева. Напротив, деятельность в качестве художественного руководителя эстрады в Новосибирской филармонии, также как обращение к исследовательской деятельности в области кампанологии (колоколоведения) является результатом композиторских поисков периода обучения в Ленинградской консерватории, в классе А. Мнацаканяна. Опять-таки многие композиторские идеи проистекают из музыковедческих наблюдений над колоколами (которые стали основой кандидатской диссертации), а также рефлексий по поводу рок-музыки, которые он обобщил в книге «Звездный мир». Из всего этого вытекают педагогические наработки, особенно вузовские курсы «Кампанология», «Народные музыкальные инструменты», «Обработка народных мелодий, аранжировка и сочинение» и другие; а они опять-таки становятся источниками идей для новых музыкальных сочинений С. Тосина.

Философы постмодернизма Ж. Бодрийар, Ж. Деррида, Ж. Батай, Ж. Лиотар подобным образом интерпретируют соотношение «событие - рефлексия» в «тексте».

Теперь о дискурсе.

Латинское слово «дискурс» достаточно многозначно. Есть одно значение, которое мне представляется особенно ценным для понимания художественного произведения: «беседа, разговор».

Явление постмодернизма находится в непрерывном диалоге с другими явлениями, или точнее один текст находится во взаимодействии с другими текстами.

Это совершенно ясно слышно в музыке Тосина буквально во всех сочинениях, может быть, за исключением самых ранних.

Возьмем, к примеру, концертный дуэт для домры и фортепиано «Экзерсис» (1987). Его название сразу вызывает ассоциацию с музыкой Доменико Скарлатти, с его клавирными сонатами, которые в оригинале тоже называются экзерсисами. Пожалуйста, уже диалог. Учитывая, что пьеса начинается достаточно протяженным унисоном домры и фортепиано, который дает эффект клавесинности, название представляется вполне закономерным.

Если продолжить идею дискурса, то весьма показательным в данном плане является органнй цикл «*Строки Аполлинера*» (1982).

Это сложное, большое сочинение, которое сам автор в своей книге «Семь семерок» характеризует так: «*Строки Аполлинера*» - произведение программное. Каждая часть этого цикла имеет конкретное название в виде одной из аполлинеровских стихотворных строк: 1 - «*Канат, сплетенный из криков*», 2 - «*И вечер холодный увидит мой гневный оскал*», 3 - «*Повешенные века*». Обладая яркой, зримо ощутимой образностью и большим эмоциональным зарядом, данные строки-заглавия во многом определили выбор выразительных средств, повлияв в итоге на содержательную сторону музыки».

Гийом Аполлинер известен как один из самых крупных мастеров модерна - именно того течения, с которым в диалоге чаще всего находятся деятели постмодернизма. Учитывая, что С. Тосин - музыкант, его обращение к текстам этого поэта предполагает диалог со всеми теми великими композиторами, которые работали с текстами Аполлинера. Это и Д. Шостакович, и Ф. Пуленк, и целый ряд других всемирно известных мастеров. Но мне хотелось бы, прежде всего, вспомнить Оливье Мессиана. Фигура этого великого органного композитора вспоминается сразу, когда знакомишься с опусом Тосина.

В свою очередь, когда слушаешь музыку О. Мессиана, то достаточно часто представляются образы, навеянные ему поэтами-современниками, в частности, Аполлинером. Поэтому увязка «Аполлинер - Мессиаан - Тосин», на мой взгляд, вполне логична, можно даже сказать, зрима, при всем том, что в музыке последнего из перечисленных авторов прямого цитирования нет.

В творческом портфеле С. Тосина есть четыре больших циклических произведения для различных камерных ансамблей, которые называются «*Musica da camera*». Каждое из них создано в режиме какого-либо художественно-культурного диалога. Скажем, достаточно сложная композиция «*Musica da camera № 1*» (1991) построена на разнообразном обыгрывании звука «до», а также до-мажорного звукоряда и тонического трезвучия этой тональности путем различных сопоставлений с другими тональными и кластерными средствами. Вроде бы никакого особого диалога в этой музыке нет. Однако такая отчетливая привязанность композитора к до-мажору здесь не случайна. В связи с данной композицией он ссылается на С. Прокофьева, который как-то сказал, что возможности до-мажора неисчерпаемы. Таким образом, С. Тосин как бы иллюстрирует эту идею своей музыкой.

«*Musica da camera № 2*» (1999) построена на диалоге инструментов, достаточно контрастных по тембру - фагота, баяна и рояля. Кроме того, тут налицо обращение автора к различным жанрам колокольного звона, к «ярмарочной» образности, нередкой у русских композиторов-классиков, что обязывает говорить о диалоге композитора и с ними тоже.

Весьма любопытной представляется идея «*Musica da camera № 3*» (2003), пока не получившая физической реализации по различным объективным, в первую очередь

организационным причинам. Это произведение С. Тосин задумал как хэппининг для троих исполнителей блатного музыкального фольклора - тюремных заключенных. Здесь возможности дискурса самые разнообразные и совершенно непредсказуемые.

Следующее сочинение композитора из данной серии, пожалуй, может быть вписано в ряд диалогических произведений с наибольшим основанием. Образца, столь удачно подходящего для иллюстрации постмодернистских исканий Тосина, просто не придумаешь. Это «*Musica da camera № 4*» («Звукомания») - камерный концерт для ансамбля любых голосов на разные лады (2004). Так в чем здесь диалогичность?

Всем известно вызывающее произведение ярко выраженного модернистского толка, принадлежащее Джону Кейджу, «4-33». Знаменитый опус, когда любой исполнитель (например, пианист) выходит на сцену, 4 минуты 33 секунды, молча, сидит за инструментом, потом встает и уходит. Этакая пауза во всю пьесу! Произведение, которое является демонстрацией самых экстремистских устремлений в искусстве наряду с «Черным квадратом» или «Поэмой конца».

Сергей Тосин отталкивался именно от этой идеи, идеи молчания. Однако развил он ее в неожиданном направлении. По мнению композитора, абсолютной тишины нет. Вселенная, казалось бы, даже молчащая, насыщена бесчисленным разнообразием форм звуковой материи - как в качественном выражении самого звука, так и с точки зрения композиционной структуры. При этом каждый отрезок времени (в том числе и 4 минуты 33 секунды) обладает своими, неповторимыми, «персональными» звуковыми формами - так же многочисленными. И композитор предлагает возможные варианты звучания «кейджевского» времени: говор, шепот, пение и крик. В развертывании такой идеи как раз и возникает диалог художника одной эпохи с произведением совсем другого времени и культуры.

Помимо названных, у С. Тосина есть сочинение, которое содержит идею диалога уже в самом названии: это «*Remakes*» - триптих для ансамбля скрипачей на темы песен «Битлз». Идея произведения уже закладывает взаимоотношения с неким культурным явлением. Но Тосин не был бы Тосиным, если бы ограничился только этой ассоциацией. Подобно тому, как в предыдущем сочинении возникают связи не только с Кейджем, но еще и с Бахом (прелюдия и fuga в 1-ой части цикла), в «*Remakes*» слышны переключки с самыми разными композиторами. В 1-ом номере - диалог «Битлз» и И. Штрауса. Во 2-ом - ассоциация с арией «*Ave Maria*» Баха - Гуно, хотя там и нет прямой цитаты; общность - в фактуре изложения, в «случайных» выходах на специфические интонации, в характере музыки в целом. В 3-ем номере, в его средней части, есть что-то явно русское, балалаечное, - то, что делает несколько странным звучание песни «Битлз», окрашенным в тона музыки Щедрина. Такой

многослойный, полифонизированный диалог - то, что свойственно многим работам С. Тосина.

Осмысливая проблему дискурса в музыке композитора Тосина, нельзя оставить без внимания его самую крупную, на сегодняшний день, работу - концерт-симфонию для баяна, щипковых и ударных «*Aescis*». Произведение это создано в 2000 году к началу третьего тысячелетия христианской эры. В названии - последовательность нот, наилучшим образом, по мнению автора, выражающих значимость числа 2000 как обозначения года эпохального события.

В симфонии четыре части, в названиях которых подчеркнута христианская идея: I - "*Ante Christum*" («До Христа»), II - "*Dum spiro, spero*" («Пока дышу, надеюсь»), III - "*Dies irae*" («День гнева»), IV - «*Sub specie aeternitatis*» («С точки зрения вечности»).

Переключка между временем Рождества Христова и сегодняшним днем пронизывает все произведение уже на уровне программы. В музыкальном отношении обращает на себя внимание выбор состава для решения задачи - оркестр русских народных инструментов. Можно ли найти менее привычный состав для музыкальной реализации подобной темы? За всю свою недолгую историю оркестр русских инструментов, видимо, реже других коллективов привлекался для создания христианских образов - и в силу языческого происхождения самих инструментов, и по причине его становления и функционирования в атеистической стране.

Композиция «*Aescis*» представляет собой два «спирально» расположенных цикла по две части в каждом, где в образном отношении сближены нечетные (1-ая с 3-ей) и четные (2-ая с 4-ой) части. С. Тосин разрешает напряженность, экзотичность, сумрачность дохристианского мира, «описанного» в первой части звучанием громогласных «ритуальных барабанов», в хрупкие, просветленные, тишайшие гармонии второй части, на мой взгляд, связанные с представлением об образе Спасителя.

Третья часть начинается возгласами «трубы Предвечного». Затем снова, как и в первой части, звучат мощные удары литавр. Но это уже картины Страшного Суда. Кульминацией части (не в динамическом, но в смысловом отношении) станет пение оркестрантами средневековой секвенции «*Dies irae*». Плавно начинается финал - образ вечности, блаженства. Здесь важное место займут семантически очень конкретные, «металлические» тембры - колокольчиков, колоколов и вибратона - символизирующие чистоту пространства.

Когда слушаешь «*Aescis*», нет ощущения какой-либо искусственности, неорганичности звучания народного оркестра. Нет ощущения, будто это сочинение должно звучать в каких-то более привычных для подобной проблематики тембрах, к примеру, органа, симфонического оркестра или хорового коллектива. Здесь очень точно и тонко

почувствована интонационная природа оркестра русских народных инструментов, при помощи которой, оказывается можно выявлять спектр гораздо более сложный, чем принято думать.

Концерт-симфония «Aescis» создает возможности для неожиданных рефлексий и интерпретаций.

Рассмотрение сочинений новосибирского автора в означенном ключе можно продолжать. Здесь упомянуты далеко не все сочинения Сергея Тосина, но и из этого перечня видно, что осмысление его деятельности с позиций постмодернистских установок уместно и органично.

Провинциальный композитор редко занимает заметное место в музыкально-культурном процессе, в силу своей обычной «оглядки» на авторитеты. Однако условия постмодернистского процесса позволяют по иному выстраивать отношения центра и периферии в музыкальной жизни. Деятельность Сергея Тосина - показательный пример в этом отношении. Больше бы таких примеров...

ВЛАДИМИР КАЛУЖСКИЙ: «МУЗЫКОВЕД НУЖЕН ВСЕГДА!»

Ветры перемен, бушующие над нашими головами последние годы, внесли неопределенность во все сферы жизни, в том числе, в профессиональную деятельность многих музыкантов. Так, для музыковедов настали сложные времена, поскольку возникло ощущение полной социальной невостребованности нашего труда. Мне, например, как-то в интервью молодежной газете пришлось оправдывать целесообразность музыковедческой специальности, моделируя условия развития музыкальной жизни без музыковедов. Главная мысль такая: без музыковедов можно, но лучше с ними⁵.

Каково же было мое удивление обнаружить прямо противоположную установку: «Музыковед - одна из самых "рыночных" профессий. Пианист либо нужен, либо не нужен, а музыковед - менеджер, критик, журналист - нужен всегда»⁶. И ведь это справедливо. Проблема только в том, как понимать существо нашей профессии. Сложившиеся в советские времена стереотипы диктовали следующий расклад: музыковед - это, в первую очередь, педагог - преподаватель музыкально-теоретических дисциплин. Кому повезет работать в вузе или научном учреждении - исследователь, в концертном учреждении - лектор. Есть еще редакторы радио и телевидения. Вот, пожалуй, и все. В качестве организаторов музыкальной

⁵ Молодежь Бурятии, 1989, 30 окт.

⁶ Наблюдатель-Сибирь, 1996, 16 мая

деятельности, да и журналистов, в чистом виде, музыковеды выступали крайне редко⁷. Парадокс заключался в том, что путь в эти сферы был открыт, в первую очередь, людям без специальной подготовки: видно никак не могли избавиться от приоритетов, сделавших полицейского Небабу (покровителя небезызвестного Паниковского в бытность того киевским нищим) музыкальным критиком. Никому и в голову не приходило, что руководить художественным учреждением⁸ сподручней, имея кое-какие специальные знания, причем, по возможности достоверные, а писать о проблемах искусства лучше, получив соответствующее образование, даже если делаешь это для массового издания.

Изменение условий жизни внесло коррективы и в понимание профессии музыковеда. Сначала уменьшился спрос на преподавателей теории музыки, в силу кризиса перепроизводства. С распадом тоталитарных пирамид резко понизился статус вузовского и научного работника. Зато открылось множество вакансий в средствах массовой информации. В то же время, специальные учебные заведения, готовящие музыковедов, в очень малой степени отреагировали на новые условия. Сейчас их готовят также как 15 лет назад, ориентируя на те виды деятельности, где нет работы. Даже в преподавательском спектре границы предельно узкие: идти в общеобразовательную систему, где есть спрос на учителей музыки, музыковеды зачастую не в состоянии.

Успешно нашли себя те из выпускников консерватории, которые еще в студенческие годы сориентировались в новых условиях жизни. Для многих сибиряков неоценимую роль в этом сыграл автор цитированной выше формулы - новосибирский музыковед Владимир Калужский.

В музыкальной (да и не только музыкальной) жизни города он весьма заметная фигура. За полвека профессиональной деятельности занимался самыми разными делами, везде оставляя определенный след. Далекое не все, в чем проявлял себя Калужский можно считать достижением, не каждое дело было доведено до конца, однако, нельзя не отметить, что он всегда привлекает к себе внимание, запоминается, часто простым своим появлением оживляет творческую активность окружающих. Калужский относится к довольно редкому типу творческих людей, которые интересны не столько итогами своей деятельности, сколько личностью как таковой. Характерно, что, зайдя как-то случайно на конкурс виртуальных архитекторов, он произвел на присутствующих такое впечатление своим выступлением, что оказался в числе победителей этого конкурса.

Калужского все знают, имеют о нем мнение, с охотой обсуждают. Никто не относится к нему равнодушно: деятельность его воспринимается крайне неоднозначно - от неумеренного

⁷ Работники двух московских музыкальных журналов в целом по России ситуации не меняли

⁸ В институтах культуры готовили специалистов - методистов клубной самодеятельности, но их профиль весьма мало соприкасался с творческими проблемами художественного дела.

девического восторга и восхищения до холодных критических оценок, от дружеской симпатии до откровенной зависти, от одобрения до осуждения.

Итак, Владимир Михайлович Калужский - заслуженный деятель искусств РФ, художественный руководитель Новосибирской филармонии, организатор и руководитель детского музыкально-театрального центра «Мир музыки», кандидат искусствоведения, доцент.

Организаторские, педагогические, научные интересы проявлялись у Калужского на протяжении всей жизни, но выстроиться в органическую систему смогли только в последнем десятилетии. Впрочем, наверное, все происходило как должно. Калужскому довелось полно реализовать себя в профессии.

Музыковедческую стезю Владимир Калужский выбрал в 16-летнем возрасте (он 1939 года рождения), будучи учащимся класса фортепиано Минской средней специальной музыкальной школы при Белорусской консерватории. В принципе, этот выбор был в какой-то степени запрограммирован «генетически»: его дед, в начале прошлого века работал журналистом в Екатеринославле (Днепропетровск), а родители были высокообразованными музыкантами, окончили в 30-е годы Московскую консерваторию. Отец - Михаил Абрамович - виолончелист, заслуженный артист Украины, работал в известных квартетах - им. Глинки (до войны) и им. Вильома (с 1944 по 1948), в последние годы жизни преподавал в Белорусской консерватории. Мать - Элла Григорьевна - пианистка. Много выступала в камерных ансамблях, преподавала в Киевской и Белорусской консерваториях. Видимо, эта ориентированность одновременно на музыкантский и репортерский опыт решил дело в пользу музыковедения.

ССМШ Калужский заканчивал уже по вновь избранной специальности и с пути уже не сворачивал. Может быть, при других обстоятельствах он поехал бы учиться оперной режиссуре, но не довелось. Впрочем, юношеская мечта ставить музыкальные спектакли реализовалась и при музыковедческом образовании, пусть не в очень обычной форме работы с детским театральным коллективом.

В 1956 Владимир становится студентом Белорусской консерватории. Помимо освоения учебных курсов, здесь он впервые попробовал себя в качестве автора газетных статей (опубликовал их около полутора десятков), преподавателя.

Главным наставником для Калужского стала доцент Лидия Сауловна Мухаринская. Видный фольклорист, исследователь партизанских песен, она всю энергию отдавала работе со студентами. Будучи наследницей идей своего учителя К. В. Квитки, Мухаринская передавала ученикам навыки осмысления семантики музыкального текста, применяя соответствующие методы не только к фольклорному, но и к композиторскому творчеству. В

ее классе готовились дипломные работы в очень широком спектре. В частности, Калужский выбрал материал особо интересовавшей его современной музыки - фортепианные сонаты Прокофьева. Кроме Прокофьева, он занимался музыкой белорусских композиторов. Эта тема привела его на региональную конференцию в Ригу, где завязались многие полезные в будущем контакты с ныне знаменитым композитором С.Слонимским, видными музыковедами - Л. Гаккелем и Т. Курышевой - тогда тоже студентами.

Интерес к современной музыке создал ему и первую в жизни серьезную проблему. Статья в стенгазете о Стравинском, истолкованная партбюро консерватории как диссидентский выпад, поставила Калужского на грань исключения. Только благодаря благорасположенности ректора, композитора А. В. Богатырева, ему удалось завершить обучение вовремя.

В консерваторские годы была получена хорошая педагогическая и лекторская закалка. Несколько лет он активно выступал где только представлялась возможность. Особенно серьезной работой считает занятия по теории музыки на республиканских курсах руководителей художественной самодеятельности. Заключительным аккордом в этом плане стала систематическая работа преподавателем музыкального училища в г. Молодечно, что в 80 км от Минска, продолжавшаяся весь последний учебный год.

Окончив 1961 году консерваторию, Калужский не имел другого выбора кроме педагогики в среднем звене. В принципе, она не вызывала у него возражений. С готовностью принял распределение в Витебское музыкальное училище. Год, который был проведен в этом городе, стал своего рода постконсерваторской стажировкой перед настоящей работой. Здесь он впервые прочувствовал, что такое педагогическая рутина (недельная нагрузка в тот год составляла у него 64 часа). Здесь впервые был вынужден поставить для себя вопрос о выборе дальнейшего пути.

Перспектива училищного педагога теперь не устраивала Калужского ни по каким параметрам, несмотря на то, что сулила гарантированное материальное благополучие. Он стремится к подлинной творческой деятельности. В этот момент звезды были явно к нему благосклонны: удалось получить приглашение в Новосибирск. Конечно, сыграли свою роль рекомендации знакомых музыкантов, но видно здесь все же был перст судьбы - уж очень соответствовали возможности Новосибирска устремлениям Калужского, да и городу нужен был деятель такого склада - молодой, обаятельный, энергичный, общительный, образованный, готовый заниматься любым делом. Новосибирск прощал Калужскому слабости и вольности, которые в других местах вряд ли остались бы безнаказанными.

В начале 60-х Новосибирск находился в состоянии бурного роста. Сюда съехались молодые таланты. Жизнь кипела. Калужский почувствовал себя сразу как нельзя лучше,

найдя центр притяжения в консерватории. Первый год работы он здесь совместитель, будучи в первую очередь педагогом училища, но уже с 1963 - в штате.

1964-67 - годы обучения в аспирантуре под руководством крупного ученого, заложившего основы новосибирской музыкально-теоретической школы Юзефа Геймановича Кона. Калужский сосредотачивается на технологии творчества, занимаясь полифонией в сочинениях советских композиторов. Работа, начатая под руководством Кона долго не получала завершения, но все же была защищена в 1985 году несколько в ином аспекте - «Эволюция темы фуги в классической и современной музыке»⁹.

Главные интересы его все же не в науке. Гораздо больше внимания уделяет педагогике, чтению публичных лекций, организации и проведению всевозможных мероприятий официального и неофициального характера, используя для этого возможности как консерватории, так и Союза композиторов, куда был принят в 1969 году. Много ездит по Сибири. Находит пути регулярно выезжать в «столицы». Добивается зарубежных путешествий - в первую очередь, в Польшу, на фестивали «Варшавская осень», которые давали главные профессиональные впечатления на многие годы¹⁰.

Большой вехой биографии стал 1971 год, когда Владимир Михайлович был назначен заведующим кафедрой истории музыки: закончился период «неспециализированной» деятельности в консерватории, когда он вел курсы и по кафедре теории и исторические дисциплины¹¹. Теперь основными предметами для него становятся — современная музыка, история зарубежной музыки и музыкальная критика. Очень большое место в его педагогической деятельности занимает класс по специальности. В общей сложности через него прошло более 100 человек. По этому пункту очень немногие преподаватели российских консерваторий могут конкурировать с Калужским.

Как организатор Калужский много делает для превращения Новосибирска в место постоянных сборов коллег со всего Союза. Надо заметить, в этом отношении он проявляет большую изобретательность. Например, в 1974 году, во многом благодаря его энергии были проведены дни памяти И. И. Соллертинского - легендарного ленинградского музыковеда, умершего в Новосибирске. Много сил приложил он для проведения музыковедческих мероприятий по линии Союза композиторов, но главное все же - ежегодные студенческие научные конференции. Кажется, в период застоя только там можно было достаточно свободно обсуждать любые темы, нередко неодобряемые официальной идеологией. На конференциях шла речь об авангардных явлениях современной зарубежной музыки, джазе,

⁹ Для Калужского научные проблемы никогда не были центральными. Его отношение к диссертации западное - заключительная стадия образования.

¹⁰ Облик Калужского тех лет, его характерный прищур запечатлен в известном документальном фильме «Семь нот в тишине»

¹¹ В первые годы Калужский работал на кафедре теории музыки

рок-музыке, бардах, музыкальных вкусах молодежи, а также проблемах средневековой православной традиции, творчестве западных ренессансных и барочных композиторов, многом другом. По своему студенчеству помню, какими свежими и страстными были дискуссии на таких конференциях, сколько нового, недоступного в других местах там мы получали. До сих пор сохраняются завязанные тогда знакомства с коллегами. Отсутствие формализма свойственно было духу тогдашнего Новосибирска вообще: в других провинциальных городах подобные мероприятия зачастую проводились торжественнее и скучнее, но следует отдать должное личному вкладу Калужского: без него масштаб конференций скорее всего был бы иным, поскольку Владимир Михайлович обладает редким качеством эффективного использования обширных личных связей в общественных целях.

Внеучебная работа со студентами не исчерпывалась, кстати, конференциями. Были текущие заседания по слушанию музыки, выезды на интересные мероприятия в другие вузы города, посещения концертов, спектаклей и их последующее обсуждение. Апофеозом этого процесса стала подготовка альманахов научных и музыкально-критических статей студентов «Pro et contra»: в начале 80-х годов ротاپринтным способом тиражировано два таких сборника.

Жизнь консерватории 60-х-80-х годов трудно представить без капустников, в которых юродствуя, изошряясь в эзоповом языке, участники говорили много такого, что нигде больше прозвучать не могло - о жизни в стране и консерватории, о начальстве и товарищах. Это была отдушина, «юрьев день», школа демократии и площадной театр одновременно, где мы все, независимо от возраста и социального положения становились единым организмом - сценаристами, режиссерами, актерами, певцами... Кое-кто из членов «капусткома» - группы постоянных организаторов перенесли принципы этих представлений в профессиональную деятельность. А. Дериев, Г. Пыстин, Е. Гутчин, А. Новиков...¹² Наверняка эти музыканты были бы иными, если бы не капустники. Стоит ли говорить, что капустники стали важным местом приложения сил и для Калужского. Многие проходили под его непосредственным руководством. Здесь формировались навыки, которые Владимир Михайлович использует сейчас при постановке музыкальных спектаклей.

В середине 80-х, с переходом с кафедры истории музыки на кафедру музыкального просвещения изменяются приоритеты. Теперь особенно заметна его публицистическая работа - статьи в газетах, которых к сегодняшнему дню опубликовано более 300, выступления по радио и телевидению, первая книга - о новосибирском теноре, народном

¹² А. Дериев - композитор, автор мюзиклов. Г. Пыстин - пианист, участник известного новосибирского фортепианного дуэта Г. Пыстин-Д. Карпов, в творчестве которого широко используются пародийные приемы. Е. Гутчин - пианист, режиссер Алтайского театра музыкальной комедии. А. Новиков - композитор, председатель Союза композиторов Дальнего Востока, автор ряда сочинений комического содержания.

артисте СССР Валерии Егудине. Всем этим Калужский занимался и раньше, но именно теперь такая работа приобрела широкий общественный резонанс. Это уже не разовые выступления, а систематическая деятельность музыкального репортера, действующего в традициях русских газетчиков XIX века и использующего опыт современных западных коллег. Калужский пишет объемные тексты по разным вопросам: музыкально-критические заметки, анонсы, впечатления от поездок, эссе, выходя иногда за пределы музыкальной проблематики, вторгаясь в область театрального дела и даже бытовые проблемы города. По радио идут многочасовые трансляции различной музыки, представляемой Калужским и т. д.

Кульминация этой линии была достигнута в 1994 год, когда он написал и опубликовал книгу «Арнольд Кац - дирижер и человек». Это объемный очерк, имеющий черты литературного эссе, мемуаров, историко-культурологического исследования о нашем маэстро - создателе и бессменном руководителе Новосибирского симфонического оркестра. Показательно, что Калужский делает эту книгу скорее по-журналистски, чем музыковедчески, акцентируя вопросы, связанные с организаторской и педагогической деятельностью Каца, осмысливает его место в культуре Сибири, особенности его личности, но не собственно музыкантские проблемы (подход к разной музыке, принципы работы с партитурой, мануальная техника, методы проведения репетиций, подготовка к выступлениям и т. д. остались «за кадром»). Очевидно, что Калужский пишет для широкого читателя, интригуя его рассказами об экстраординарных ситуациях в жизни дирижера, характеризуя особенности развития оркестра в провинциальном советском городе. В рамках избранного подхода, книга получилась свежей и убедительной.

Важной чертой публицистики Калужского является подчеркнута авторский тон, спорные до задиристости мнения. Калужский всегда высказывается в первом лице, выступает от себя лично, сопровождает публикации своим портретом, любит гриф «Калужский представляет». Все это очень раздражает музыкальных деятелей советской закалки, привыкших к обезличенному, выхолощенному «коллективному» мнению, но прекрасно резонирует в среде читателей. Во всяком случае, коммерческий успех газеты «Новая Сибирь» на начальном этапе становления наверняка во многом является результатом авторства в ней Владимира Михайловича.

В конце 80-х годов в деятельности Калужского намечается еще одна линия. Он увлекается детской педагогикой. Опять-таки сказываются новые возможности работать, не оглядываясь на утвержденную программу. Владимир Михайлович разворачивает воскресную школу при консерватории, где вместе с группой энтузиастов занимается гуманитарно-художественным развитием детей 4-6 лет. Через некоторое время возникает

необходимость более глубокого подхода к обучению, что приводит к появлению самостоятельного учебного заведения - музыкально-театрального центра «Мир музыки»¹³.

Стержнем деятельности этой организации стала постановка детских мюзиклов. По мнению Калужского, участие в подготовке спектаклей, где происходит не столько обучение, сколько сотворчество детей и взрослых (вот он опыт капустников!) обеспечивает наиболее мягкое органичное вхождение в систему музыкальных ценностей и является особо памятным событием на всю дальнейшую жизнь человека.

Музыкальный материал создается для «Мира музыки» специально: композиторы, работающие в тесном взаимодействии с Калужским - новосибирские авторы А. Кротов, Е. Изранова, немецкий музыкант Р. Олицег - пишут музыку так, чтобы в ней возникали отчетливые аллюзии к сочинениям композиторов-классиков, но при этом было удобно исполнять детским коллективом. Был прецедент обращения и к детской классической опере - «Кот в сапогах» Ц. Кюи.

Яркие запоминающиеся спектакли производят впечатление на слушателей, благодаря чему удается организовывать выезды, как по России, так и за границу: Калужский был со своими подопечными в США и Германии.

Кроме постановки спектаклей, учащиеся получают и хорошую учебную подготовку. Изучают все дисциплины, которые приняты в музыкальных школах, а также блокфлеуту (занятия на которой проводит сам Владимир Михайлович), танец, английский язык.

Процесс удаления Калужского от академического музыкознания, начавшийся с переходом на кафедру музыкального просвещения, завершился в 1993, когда он после 30 лет деятельности в консерватории, переходит на постоянную работу в филармонию, вначале руководителем музыкальных программ, а затем художественным руководителем.

Следует заметить, что быть филармоническим менеджером ему уже приходилось: в 1981 году он был здесь художественным руководителем, а также полгода исполнял обязанности директора. Однако, в тот период, в условиях тотальной централизации, когда ему приходилось быть фактически в положении проводника чьих-то распоряжений, возможностей для творческой реализации не было. Работать было неинтересно. Приглашали его на эту же должность и в 1989, но тогда Калужский вообще не верил в перспективность государственных концертных организаций и отказался. Теперь же филармония давала наилучшие возможности для творчества. Во-первых, в 90-е годы начался удивительный рост творческой активности: в филармонии один за другим стали возникать новые коллективы, каждый со своим неповторимым лицом. Это сделало Новосибирскую филармонию

¹³ Организационно «Мир музыки» является структурным подразделением Центра музыкального образования детей г. Новосибирска (ЦМОД).

уникальным творческим объединением среди всех подобных организаций российской провинции. Новые идеи, новые подходы... Во-вторых, директором стал нестандартно мыслящий дальновидный человек - Владимир Миллер¹⁴. С его подачи иерархическая структура управления была заменена «федеративной». За собой он оставил только хозяйственные вопросы. Творческие же взял на себя Калужский. Он является председателем художественного совета, осуществляет разработку основных направлений деятельности и общий контроль за работой коллективов. В этой системе руководитель каждой конкретной структуры (коллектива или объединения) становится главным ответственным за ее благосостояние. Такой подход оказался оптимальным для Калужского. Он может делать много как раз в тех сферах, где чувствует наибольшие возможности. Например, осуществлять нестандартные проекты - постановки опер «Дидона и Эней» Г. Перселла, «Ацис и Галатея» Г. Генделя и т. д. Гармония, достигнутая между потребностями и возможностями в какой-то степени изменили его мировоззрение. Калужский стал менее критично относиться к происходящему вокруг. Ушла язвительность. Он стал мягче, мудрее, вальяжнее.

Прошедшее десятилетие работы в филармонии оказалось весьма плодотворным. Здесь, конечно, трудно отделить деятельность художественного руководителя от деятельности ее коллектива, тем не менее, нельзя не отметить, что Калужский оказался на своем месте. Как худрук Владимир Михайлович сумел создать такую обстановку, что в филармонии стремятся работать лучшие музыканты города - наиболее активные, наиболее ориентированные на успех. Могло ли быть иначе? Конечно, могло. Новосибирская филармония вполне могла прозябать все экономически трудные годы так же, как прозябают десятки провинциальных филармоний по всей России. Поддержка и уважение местных властей к этой организации обусловлена вовсе не какой-то особой музыкальностью чиновников, а исключительно тем, что каждый день ее коллективы показывают высокие творческие результаты, которые находят отклик у коллег и ценителей в самом городе, по всей стране, а также за рубежом. Нормой, даже обыденностью стали многочисленные фестивали международного масштаба, с участием крупных музыкантов-гастролеров, содержащих показы интереснейших, доселе не звучавших в российской провинции произведений. В иные времена, один подобный фестиваль оценивался бы как нечто уникальное и вспоминался бы годами. Сейчас они проходят, едва отмеченные в местных СМИ: показы симфонической музыки, выступления квартетов и других инструментальных ансамблей, ансамблей старинной музыки, джазовых коллективов, гитаристов, вокалистов, исполнителей на ударных... Где еще можно слышать все это в таком обилии и такого качества? Показательно, что филармония отказалась от

¹⁴ После перехода В. Миллера в аппарат администрации области директором филармонии стал А. Назимко.

погони за дешевым «наваром» от концертов поп-звезд, сделавшись центром элитарной музыки. И слава Богу! Возить «попсу» в Новосибирск находится много желающих.

Разумеется, ответным образом стимулируется гастрольная активность новосибирских музыкантов. Чем больше каждый из них находит возможностей показать себя в значительных музыкальных центрах Росси и мира - тем выше его рейтинг дома, в филармонии.

Думаю, такая обстановка сложилась именно благодаря тому, что художественным руководителем является Калужский. Владимир Михайлович, обладая знаниями, вкусом, опытом и пониманием сущности явлений зачастую выбирает правильную профессиональную позицию в отношении всех тех многочисленных предложений с которыми к нему обращаются, не скатываясь на протезирование бездарностей по нетворческим причинам. Нередко ему приходится принимать неприятные для кого-то решения, отказывать. Возможно, здесь бывают и ошибки. Однако, в целом, он ведет, несомненно, верную линию, показателем чего является относительно небольшое количество конфликтов в коллективе. При большой концентрации творческих людей, каждый из которых обладает, естественно, большими амбициями (без этого не может быть хорошего артиста) в филармонии сложились, в целом, хорошие, доброжелательные взаимоотношения между людьми.

Не без участия Калужского налажен механизм вовлечения в филармоническую деятельность молодых музыкантов, чаще всего учащихся и студентов специальной музыкальной школы-колледжа. Это резерв будущего.

Продумана система воспитания и слушателей тоже. Для малышей предлагаются музыкальные сказки, музыкальные путешествия. Для учащихся средних классов - портреты композиторов. Для старших школьников и студентов - «Молодежный музыкальный портал» - абонемент, где в концертах большое место занимают интерактивные связи с аудиторией. На сцене встречаются разнохарактерные коллективы: например, в одном из концертов - бигбэнд, ансамбль старинной музыки и дуэт «бас-гитара-балалайка». Создается калейдоскоп, интересный и музыкантам и слушателям. Кстати, за разработку этой идеи Калужский получил премию главы администрации НСО в области литературы и искусства.

Важным детищем Калужского является институт филармонических редакторов, обеспечивающих рекламную и организационную поддержку коллективам филармонии. Нечасто можно встретить в концертной организации такую большую группу музыковедов. Худрук добился своего: работа артистов «украшена» и до выступления, и после. Нет сомнения, что это очень важно и для самих артистов, для которых нет ничего хуже ситуации

замалчивания, так и для слушателей, которым необходимо давать ориентиры в потоке музыкальных событий.

Надо заметить, что группа музыковедов работает именно как организм. Это мозговой центр общечеловеческого развития. В филармонии есть даже формальная структура - «Креативная группа» при художественном руководителе по разработке текущих проектов.

Более того, музыковеды занимаются здесь не только тактическими, но и стратегическими вопросами филармонического дела. На базе филармонии проводятся научно-практические конференции с приглашением участников из других концертных организаций России. Многие работники получают второе высшее образование по специальностям «менеджмент», «связи с общественностью». Это поощряется.

Деятельность Калужского в филармонии не ограничивается только функциями художественного руководителя. Он справедливо считает, что уважением пользуется только «играющий тренер». Да, и ему самому, конечно, было бы скучно без живой музыковедческой работы. Вот, и выходит он почти каждый день на сцену, чтобы провести концерт, сказать вступительное слово.

Впрочем, даже этого ему мало. Калужскому нравится музицировать самому. Набравшись опыта практического управления музыкальным процессом в детском театре, недавно он решился выходить в качестве дирижера к филармоническим музыкантам. Интересно, что коллеги приняли его и в этом качестве.

Несмотря на то, что центр интересов Владимира Михайловича был перенесен в концертную организацию, связь с консерваторией сохранялась еще долго — до 1999 года.

Дело в том, что все идеи Калужского рассчитаны на реализацию группой сподвижников. Ему постоянно нужны люди, которые способны участвовать в воплощении больших планов. В прежние годы в таком качестве обычно выступали коллеги-преподаватели, но со временем он пришел к выводу, что удобнее выращивать себе помощников со студенческой скамьи. Именно они легче понимают, что им предлагается, и творчески развивают идеи.

В общении со студентами, он стремится определить сильные качества студента и развивать именно их, предлагая соответствующие темы. Он никогда ничего не делает за студента, но старается обеспечить максимально комфортные условия для разрешения той или иной проблемы. Темы дипломных работ его студентов не регламентированы никакими рамками. В разные годы темы были связаны и с технологическими вопросами теории музыки, и с краеведением, и с социологией, и музыкой быта, и старинной музыкой, и творчеством классиков XX века, и русской музыкой прошлого столетия. Последние годы чаще всего проходили педагогические проблемы. Нечасто среди этих работ появлялись исследования, которые можно считать вкладом в музыковедение, но соответствие

квалификационным требованиям гарантировано. Думается, такой подход вполне оправдан. Об этом свидетельствуют факты дальнейшего творческого продвижения выпускников Калужского.

Кандидатами искусствоведения, специалистами в очень разных научных сферах стали С. Губницкая (музыка уральских композиторов), Г. Еременко (творчество немецких экспрессионистов), И. Корн (проблемы театральности оперы), Т. Куперт (музыкальная культура Томска), В. Сторожук (творчество Г. Шютца). В 1999 году выпускница 1983 г. О. Турчина защитила диссертацию по проблемам музыкальной социологии под руководством Калужского в диссертационном совете НГК. В области масс-медиа, в филармонической лекторской работе, музыкальном менеджменте успешно действуют Л. Азимова, И. Ловкина, Л. Алексеенко, И. Яськевич, О. Петренко, Е. Истратова, А. Дудукин, Т. Гиневич. Многие из них не просто учились, но и сотрудничали с Калужским. Кое-кто находится рядом и сейчас.

Жизненный опыт Калужского показывает, что профессия музыковеда, действительно, социально значима и востребуема. В разных городах, при различных политических и экономических условиях Калужский всегда оказывается в центре внимания, остается и сейчас деятелем, на которого ориентируются, чье мнение слушают.

СОДЕРЖАНИЕ

РЫЦАРЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ МЕДИЕВИСТИКИ

КОМПОЗИТОР СЕРГЕЙ ТОСИН В СВЕТЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

ВЛАДИМИР КАЛУЖСКИЙ: «МУЗЫКОВЕД НУЖЕН ВСЕГДА!»

А. Лесовиченко

**ТРУЖЕНИКИ
МУЗЫКАЛЬНОЙ НИВЫ**

Подписано в печать 22.03.04. Гарнитура Times New Roman Суг.
Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная. Печать цифровая трафаретная.

Уч.-издат. л. 2,0. Усл. печ. л. 1,80. Тираж 100.