

СТРАНИЦЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТА, ИЛИ ЧЕМУ УЧИТ ИСТОРИЯ

О. Garmash

PAGES OF RUSSIAN MUSIC MANAGEMENT OR WHAT DO HISTORY TEACH

Основной вопрос изучения: исторические примеры становления музыкального менеджмента в академической традиции. Тема рассмотрена автором через призму предыдущего музыкального опыта на основании исторических источников конца XIX – начала XX веков.

Ключевые слова: высокая музыка, композитор, концертное дело, музыкальный деятель, музыкальный менеджмент.

The main question of the research is the phases of the musical management formation in the academic tradition. The author has studied the theme through prism of the previous music experience basing on the historical sources of the end of XIX – beginning XX centuries.

Key words: classic music, composer, concert business, man of music, musical management.

Музыкальный менеджмент, ставший новой реальностью отечественного музыкознания, прочно укрепляет свои позиции как в образовательном, так и в научно-прикладном пространстве. Зародившийся в сфере практической деятельности, музыкальный менеджмент не только закрепился в лексике современной науки, но и обрел свой научный инструментарий, указав на необходимость его осмысления в контексте сохранения академической традиции. Сегодня, когда искусствоведы, культурологи, социологи говорят об угрозе тотального размывания человеческих ценностей в мире «массовой культуры», когда на разломе двух тысячелетий идея экологии культуры переживается как новое откровение, вопрос о разработке принципов организации специальной деятельности по гарантированному сохранению выдающегося наследия высокой музыки в культурном пространстве современности приобретает особую актуальность. Попытка вывести его на уровень научно-методологического обсуждения возвращает нас к истории, точнее к ее доверительному изучению, где конкретные факты живут не «застывшими экспонатами», но порождают дальнейшие рассуждения, участвуя в цепи причин и следствий, раскрывающих глубинные проблемы трансформации и сохранения системы ценностей.

Актуальность развития музыкального менеджмента как дисциплины, формируемой в рыночных условиях, состоит в поиске и разработке механизмов воспроизведения и сохранения

высокой традиции в социуме, где профанное измерение искусства, сужение духовного горизонта, по мнению многих ученых, может привести к необратимым последствиям.

В своей «Эстетической теории» Т. Адорно заметил, что поскольку искусство «стало производством, широчайшим образом ориентированным на извлечение прибыли... усовершенствование технологий поможет проигнорировать тот факт, что оно уже умерло. Цветущие некогда жанры и отрасли искусства, как, например, традиционная опера, выродились в полное ничтожество, хотя в официальной культуре этого и незаметно; но в тех трудностях, с которыми искусство сталкивается, стремясь следовать хотя бы собственному идеалу совершенства, его духовная недостаточность непосредственно переходит в недостаточность практическую; его реальная гибель – дело обозримого будущего» [1, 30–31].

«Схему» гибели искусства и культуры сегодня по-своему предвидит Ф. Лазарев: «До тех пор, пока великие произведения искусства будут цениться на рынке, они будут иметь спрос, и будут иметь предложение со стороны творцов. Но вот в чем кунштюк: по мере того, как будут вымирать знатоки и подлинные ценители, интерес со стороны общества к шедеврам будет падать, у людей не будет воспитываться потребность к подлинной красоте, а, следовательно, будет падать и естественный спрос на высокую культуру» [2, 90].

Столь пессимистичный прогноз, заметим, возник задолго до этих высказываний и обуслов-

лен целой цепью причин, начальные звенья которых прочно скреплены коммерциализацией и своеволием интерпретаторов.

Специальное изучение истории отечественного музыкального менеджмента, оценки деятельности организаторов отечественного культурного пространства в дореволюционной России позволило поднять из небытия факты столетней давности, которые в контексте сегодняшнего дня помогают соизмерить прошлое и настоящее, говорить об истинном и ложном, о самооценности высокого искусства, его подлинности и уникальности. В предложенном ракурсе, учитывающем этическую и эстетическую версии оценки, всякая попытка приспособить универсальную ценность объекта к конечным интересам мира коммерции выглядит как искусственная подделка.

Любопытной выглядит, к примеру, публикация в журнале «Музыка и пение» 1910 года. В ней, в частности, сказано: «Начался „Русский сезон“ в Париже, и я узнала из газет, что „Шехерезадой“, действительно, воспользовались и притом самым бесцеремонным образом. Ее искалечили, урезали, соединили все части в одну, выпустили и переместили большие куски, 3-ю часть совсем пропустили и вдобавок прицепили к симфоническому произведению сюжет, не имеющий ничего общего с музыкой, противоречащий приложенной к музыке краткой программе». Автором этой публикации выступила г-жа Надежда Римская-Корсакова, вдова композитора. В продолжение написано: «г. Дягилев не имел нравственного права распоряжаться сочинением, считаю такую переделку неуважением к памяти композитора и не перестану во весь голос протестовать против подобных самовольных и антихудожественных поступков г. Дягилева». И далее: «Мне хорошо известно, да и г. Дягилев это прекрасно знает, как Н. А. не любил никаких сокращений ни в своих, ни в чужих законченных сочинениях, как он дорожил формой и цельностью художественных произведений. К тому же он не любил балета вообще (поэтому и не написал ни одного балета за всю жизнь) и очень протестовал против танцев под музыку Шопена, Бетховена и др.» [3, 2].

Данный пример, к сожалению, не единичен. Неизменно общим в публикациях этих лет остается констатация «вандализмов», ведущих, по мнению респондентов, к «засорению художественной памяти» [7, 5].

«Русская музыкальная газета» 1910 года напоминает в этой связи, что «...кроме Парижа веселящегося, существует в Париже публика, имеющая привычку относиться к искусству серьезно. Только успехом у этой публики и мог-

ло бы гордиться русское искусство... Полагая, что вкусы, требования и предпочтения публики хорошо им (С. Дягилевым. – О. Г.) изучены, антрепренер искромсал в угоду этим требованиям и привычкам музыку Бородина; допустил состряпать крошево из произведений столь несродных по стилю, по характеру, вдохновению и мастерству, как „Египетские ночи“ Аренского, „Млада“ Римского-Корсакова и „Времена года“ Глазунова... применил финал II симфонии Чайковского как аккомпанемент к танцам» [6, 612].

А в газете «Temps» известный французский музыкант г. Лало, резко критикует «купюры, репризы и смелые варварские перемещения музыки, которые с таким невозмутимым хладнокровием допускают люди, претендующие на пропаганду русского искусства во Франции» [3, 2]. Особенное его негодование касается самого дикого, на его взгляд, момента спектакля: «Когда мы слышим в оркестре самый прекрасный и самый знаменитый эпизод партитуры, тот, который изображает гибель корабля Синдбада, а на сцене видим не кораблекрушение и не море, представление о которых с такой силой вызывает в нас симфония, а убиение негрятенок в гареме» [3, 2].

Примерно того же порядка рассуждения читаем в статье «Музыкального современника» за 1915 год «Симфоническая музыка в пыли балетных подмостков». Автор статьи, указывая на художественную изобретательность г-на Фокина, сетует: «...у него нет цельной художественной веры, а вместо нее огромная самоуверенность. В его опытах соединения музыки и пластики обнаруживается слишком мало уважения, одновременно, и к чисто музыкальной ценности произведений и к чисто пластическим задачам хореографии. Его пластическая изобретательность не желает считаться с художественным смыслом, архитектурной и с самодовлеющей полнотой содержания произведений музыкального искусства» [7, 6].

Полемичные обстоятельные обсуждения вопросов интерпретации, ее тождественности авторскому замыслу – характерная черта дореволюционной эпохи, которая воспринималась самой эпохой как «музыкально-художественный кризис». Пианист Анатолий Николаевич Дроздов писал: «Куда ни взглянем, почти нигде мы не заметим признаков высоко-художественного координирующего начала, поднимающего искусство над чисто рыночной категорией и возвышающего его до степени могущественной духовной силы» [7, 4].

Известно, что в конце XIX – начале XX века в России уже существовал опыт организации и управления искусством. Знание рынка, стремле-

ние к максимизации прибыли и эффективное управление процессом были заимствованы из Европы. В «Музыкальном календаре-альманахе» за 1890 год предлагается внушительный список музыкальных услуг помимо «ангажемента артистов для оперы, драмы, оперетки и балета, открытия подписки на абонемент оперных представлений или концертов...» [4, 96].

В ситуации сегодняшнего дня прагматические цели прошлого века, по сути, остались прежними. Арт-индустрия нашего времени также ориентирована на них.

Стоит сказать, что имя Сергея Дягилева в современной литературе по отечественному арт-менеджменту называется в числе его родоначальников. «Человек, страстно влюбленный в Россию, всю жизнь преклонявшийся перед Пушкиным и Чайковским, – как пишет в своей специальной работе «Дягилев и музыкальный театр XX века» И. Нестьев, – создавал свое театральное предприятие, по существу, вне родины и вынужден был ориентироваться на вкусы и интересы чужой, зарубежной аудитории...» [5, 17]. «В условиях европейского буржуазного рынка, – продолжает автор, – Дягилев шел порой на различные компромиссы, связанные со страстным стремлением к успеху любой ценой... Постоянное опасение наскучить парижской аудитории, вызвать ее неудовлетворенность

статичными или затянутыми представлениями не раз наталкивало Дягилева на капитальные купюры, сокращения, ставшие для него своего рода привычкой...» [5, 18].

Остается констатировать, что как и 100 лет назад, художественные провокации по-прежнему интересны для массовой культуры. Так, в газете «Коммерсант» от 03.04.2009 описана постановка «Записок сумасшедшего» Н. Гоголя, приуроченная к 200-летию со дня рождения писателя под новым интригующим жанром «арт-скандал».

Опасность размывания границ между академической и массовой культурой в условиях рынка проявляется особенно явно. Чтобы остановить процесс подмены высокой музыки псевдокультурой, в компетенции музыкального менеджмента как теоретической дисциплины лежит нахождение моделей и системы мер, которые способствовали бы аутентичному сохранению академической музыкальной традиции.

Вопрос стоит так: возможно ли сегодня стихийный процесс рынка, примат экономической выгоды осмыслить многомерно в контексте общечеловеческих принципов, духовного развития цивилизации, ее этического и эстетического жизнеутверждения. Если да, то духовно-экологический взгляд способен предотвратить оскудение, по Лазареву, «массовидного человека» [2, 22].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001.
2. Лазарев Ф., Брюс А. Литгл. Вселенная культуры: стратегемы и ценности. – Симферополь: СОНАТ, 2005.
3. Музыка и пение. – СПб., 1910. – № 12.
4. Музыкальный календарь-альманах и справочная книжка на 1890 г. / Сост. Н. М. Лисовский. – СПб., 1889.
5. Нестьев И. Дягилев и музыкальный театр XX века. – М.: Музыка, 1994.
6. Русская музыка за рубежом // Русская музыкальная газета. – СПб., 1910. – № 30–38.
7. Хроника музыкальных вандализмов // Хроника журнала «Музыкальный современник». – СПб., 1915. – № 10.