

# АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

## ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE



Е. Б. ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ

*Воронежская государственная академия искусств*

### О СТИЛЕ И ЖАНРОВОМ ДИАПАЗОНЕ ГАЗЕТЫ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»



**В** 2014 году «Музыкальному обозрению» исполняется 25 лет. За это время газета стала не только чутким барометром музыкальной жизни, но и регулятором её процессов. Чтобы рельефнее ощутить значение «Музыкального обозрения» (в дальнейшем – «МО»), попытаемся вообразить, что оно вдруг прекратило своё существование. Приверженцы упомянутого издания – прежде всего, профессионалы и просвещённые любители музыки – невольно испытали бы чувство потери очень важной, как бы неотъемлемой стороны жизни. Скорее всего, они по-прежнему ожидали бы появления очередных номеров «МО» со столь необходимыми новыми сведениями, идеями и нетривиальными оценками событий, предвкушая свежие впечатления. Это отчасти напоминало бы фантомные боли, преследующие человека после ампутации руки или ноги.

Если же говорить о более отдалённых последствиях и самых масштабных потерях, они, по-видимому, неизбежно сказались бы в том, что регионы России, лишившись одной из существенных форм связи через газету, стали бы более разобщёнными. Широко проявились бы тенденции культурной автономии, замкнутости и, соответственно, возрастающего чувства провинциализма, знакомого, кстати, не только периферии. Нивелировалось бы и особое место каждого региона в едином культурном пространстве страны, а само это пространство автоматически утеряло бы, в той или иной мере, качество целостности.

Из вышесказанного видно, что «МО» не просто отражает и запечатлевает культуру, но является её существенным фактором, к тому же наделённым интегрирующими функциями.

Здесь уместна аналогия с ролью композитора в понимании А. Черепнина, уподобившего эту роль «миссии проповедника: она положительна и имеет целью объединить людей» (цит. по: [3, с. 157])<sup>1</sup>.

Путь обретения столь высокого статуса и своего особого значения показателен и тернист. Газета шла долго и трудно к своему нынешнему облику. И к читателю, не только завоевывая, но и формируя его. Причём и путь в целом, и каждый его этап просчитывались заранее, хотя, конечно, это не исключало импровизаций или спонтанных решений. И всё же концепция газеты определялась и в основных своих чертах была сформирована на первых этапах развития. Особенно знаменательны 1992 и 1993 годы, символично совпавшие с образованием новой России. Окончательно выйдя из подросткового возраста, газета впервые стала распространяться через «Роспечать», сразу расширив круг своих читателей. Редакция продолжала утверждать найденные стилевые принципы путём отбора и соответствующей обработки материалов, а также, что особенно важно, давая этим принципам всё более обстоятельную мотивировку в редакционных колонках – обращениях-анонсах и подытоживающих самоанализах. Их значение трудно переоценить, поскольку именно по ним видно, как редакция прогнозировала и оценивала каждый шаг своего пути.

Сказанным объясняется сравнительно большое внимание, уделяемое в данной статье (особенно в её первой части) выпускам «МО» того времени. Привлекаемые же материалы последующих лет, вплоть до 2013 года, позволяют уяснить: осталась ли газета верной намеченному курсу; если осталась, не привело ли это к

шаблонам и стереотипам; в какой мере новые и подчас неожиданные реалии музыкальной жизни влияют на её облик? Кроме того, возвращаясь к проблемам и вопросам, когда-то выдвинутым «МО», можно определить, какие из них сняты, а какие, не потеряв своей актуальности или даже став более острыми, всё ещё ждут решения.

В преамбульной колонке № 1 за 1992 год редакция впервые указала на трудности своего становления: «Вырабатывая... собственную концепцию музыкальной газеты, специализирующейся только на проблемах академической музыки и фольклора, в условиях почти полного отсутствия газетной музыкальной публицистики, мы находились в процессе постоянного эксперимента – и творческого, и, увы, эксперимента на выживание». А на следующий год, когда газета оказалась, вместе со всеми нами, в новой стране, проблем и вопросов стало ещё больше. В юбилейном № 100 Андрей Устинов в философско-публицистической статье «Нет блага без свободы» писал: «Некоторое время назад, когда газета “Музыкальное обозрение” делала свои первые шаги... мы были уверены, что её появление – требование времени, что “затаившиеся” музыканты, не имевшие несколько десятилетий своей газеты, выплеснут на её страницы свои проблемы, аргументы, факты, темы, идеи и размышления, и газета – как знак свободы – займет пустовавшее место в отечественной музыкальной культуре... Время шло, а надежды наши не спешили оправдываться».

Обратим внимание, что под борьбой за выживание в первую очередь подразумевались даже не финансовые проблемы, хотя и они были далеко не простыми<sup>2</sup>. Прежде всего это была борьба за тех, кому газета изначально нужна, казалось бы, как воздух, то есть за профессиональных музыкантов. Вдруг выяснилось, что они погружены преимущественно в свои темы: музыковеды – в диссертации, книги и проблемы научного ранга, скрипачи – в специальные скрипичные вопросы, тромбонисты – в тромбонные, баянисты – в баянные, а дирижёры – в дирижёрские, к тому же локализирующиеся, как правило, на задачах конкретного коллектива. И мало кто владел панорамным видением музыкальных явлений или хотя бы испытывал внутреннюю потребность обозреть, что же находится справа и слева, впереди и позади, рядом и поодаль. И «понять, что весь музыкальный социум пронизан связями, что всё в нём существует в диалоге».

Вот эта последняя, вроде бы естественная и самоочевидная мысль должна была, как оказалось, внедряться в сознание будущих читате-

лей чуть ли не силовым методом: порой представлялось, читаем в той же статье, что «работа наша похожа на “вгрызание” отбойным молотком в застывший монолит музыкальной жизни. Мы увидели, что в сравнении со стремительными изменениями в других сферах жизни и даже культуры “новое мышление” большинства музыкантов то ли ещё не проснулось, то ли вовсе не родилось, что инертность, медлительность музыкантов и их микромиров сковывают их сознание, что наследие советской эпохи окаменело в организации музыкальной жизни – и все перемены, новые идеи, формы, жанры, стили не могут прорваться в сферу академической музыкальной культуры».

Наверное, здесь есть доля преувеличения – вполне, впрочем, оправдываемая и воодушевлённым пафосом наблюдений, и тем, что вытекающие из них злободневные идеи позитивны: они ратуют **за**, а не против музыкантов. Причём это не риторические провозглашения, поскольку данным «за» определяется, в сущности, направление всей деятельности «МО». В настоящей статье будет уделено внимание не только широкопанорамному информированию читателя о делах музыкальных, но и, к примеру, многократной фиксации газетой скудного материального обеспечения всей сферы художественной деятельности (о чем почти с тем же основанием можно говорить и в 2014 году, который объявлен Годом культуры), умелой борьбе за права музыкантов, за повышение их рейтинга и против недопустимо низкого статуса культуры в сегодняшнем обществе<sup>3</sup>, равно как творческим акциям газеты, призванным, в конечном счёте, способствовать изменению такого положения.

Всё это делать очень нелегко, особенно в условиях рынка. И чисто художественными темами здесь не обойтись, тем более что основной круг затронутых проблем напрямую связан с государственной политикой – ведь ею названные проблемы и рождены. Члены редколлегии, стараясь уйти от политики в собственном смысле этого понятия, осознают, что такой уход не всегда возможен и не всегда этичен. Ныне политика сама агрессивно вторгается в различные сферы жизни, вынуждая вести борьбу – за читателя и за художника, за спонсора и за безарендное помещение, за лидерство в поле информационных технологий и за многое, многое другое. Тут поневоле приходится быть политиками, знающими и грамотно использующими разного рода указы, постановления и законы современной России, – не только те, что есть, но и те (пусть это не покажется парадоксом), что должны быть, что отчасти даже написаны и многократно обсуждены, но так и не приняты.

Отстаивая свои права, газета сформулировала логически безупречный тезис: «Раз серьёзное музыкальное искусство убыточно... то и газета, отражающая жизнь этого искусства, не может сама себя окупить» (1992, № 4). И тут же, словно предлагая властям верный ориентир, привела Указ президента Украины о частичном освобождении учреждений культуры от налогов, о финансировании творческих Союзов, о повышении гонораров и поддержке издательств. Несколько позднее, когда в России вышел аналогичный Указ, деятели искусства убедились, что всё это – законотворческие пустоцветы. Политиканство властей обнажил и А. Власов в связи с пиар-акцией московской мэрии, которая выделила студентам столичных вузов (почему-то лишь коренным москвичам) 10 000 стипендий, приравненных примерно к третьей части прожиточного минимума (1992, № 6). Но и эти деньги, как выяснила газета, долго не выдавались.

Использование параллелей (не без политического подтекста) между Россией и странами ближнего и дальнего зарубежья – приём, нередко привлекаемый «МО». Он позволяет рельефнее оттенить положение, в какое российскими властями поставлена отечественная культура. Особенно часто этот приём наблюдался в первые годы после развала СССР. Можно понять, насколько остро в те «лихие» времена (да и сейчас тоже) воспринимались добытые редакцией подробные сведения о бюджете культуры во многих странах (1993, № 1)<sup>4</sup> или о зарплате в оркестрах мира (1993, № 8). Они приводились, разумеется, не ради самой информации и не ради того, чтобы удовлетворить простое любопытство читателя.

Вообще газета в своей борьбе за музыкантов проявляла (и проявляет) исключительную находчивость и изобретательность, вводя новые – то постоянные, то проходящие – рубрики. Одна из них – «Что почём в мире музыки» (1993, № 1). Соотнеся статистические данные о ценах на рояли, пианино и их настройку, на книги и инструменты, на сопутствующие товары и на грампластинки в разных городах страны, газета восклицает: «Конечно, инфляция... Конечно, масштаб цен изменился. Но не настолько же, чтобы, например, публикация книги о К. Элиасберге в петербургском издательстве “Композитор” обошлась примерно в четверть цены целого фестиваля “Московская осень” с его тремя десятками концертов»<sup>5</sup>. Из этого же ряда и многие другие материалы. «Нынешняя ситуация трагична», – пишет К. Замоторина: простому человеку практически невозможно купить более или менее приличную скрипку,

о чём свидетельствуют письма родителей в редакцию (1993, № 8). Обучение ребенка в обычной районной ДМШ, подсчитывает М. Броканова, обойдётся семье среднего достатка в половину её бюджета, не считая посещения концертов и покупки нот.

С тех пор, конечно, многое изменилось в лучшую сторону. Тем показательнее отмеченные «МО» пробелы в законотворческой базе, так и не усовершенствованной с начала 1990-х. Вспоминается, к примеру, давнее интервью П. Меркурьева с директором банка (1993, № 1), сетовавшего на государство, которое не приняло законы первостепенной важности, побуждающие спонсоров финансировать культуру. Можно считать печальным курьёзом, что эту не решённую за последующие два десятка лет проблему вновь называют актуальной, в том числе представители бизнеса и новой (старой) власти.

Не улучшились за истекшие годы и дела издательские. Под соответствующей рубрикой газете доводилось вскрывать насущные «проблемы наших коллег» (в издательстве «Музыка») заодно с «нашими проблемами» – «не менее, а в чём-то и более сложными» (1992, № 4). Последнее объяснимо: ведь «МО» для нынешней России «в определённой степени – первопроходец в жанрах оперативной музыкальной публицистики». С расчётами в руках показав, что газета должна была бы стоить в 7–10 раз дороже (а это, естественно, нереально), редакция выдвинула цитируемый выше справедливый тезис о неизбежной убыточности подобного издания, освещающего проблемы «серьёзного искусства».

Сопоставив эту проблему, не достигшую разрешения и поныне, с данными, которые приводились ранее, газета предупредила о большой опасности – потере целого поколения, «ибо музыкальная культура может и не коснуться его». Слова эти, прозвучавшие фактически как заявление государственного масштаба, оказались, к сожалению, провидческими. Вновь и вновь приходится возвращаться к этому выводу, когда, скажем, приглашаешь молодых людей от 17 до 30 лет на концерты Союза композиторов. В 95 случаях из 100 они, ничуть не смущаясь, заявляют: «В академической музыке, особенно в современной, мы ничего не понимаем, обходимся без неё. Зачем тратить время на то, что для нас мертво». С пренебрежительным отношением к высокому искусству приходится сталкиваться постоянно. Приведу хотя бы один пример. Вскоре после известных трагических событий в Цхинвале из этого города по каналу «Культура» транслировался благотворительный концерт В. Гергиева, который намеревались коллективно слушать

посетители одного лечебно-оздоровительного учреждения. В тот самый момент, когда должна была зазвучать музыка Шостаковича и Чайковского, группа ребят студенческого возраста, проигнорировав пожелания присутствующих, переключила экран на гламурную программу канала СТС.

Подобные, вроде бы мелкие и не достойные пристального внимания, случаи наводят на размышления, особенно если вспомнить цитируемые газетой слова П. Флоренского: «Я даже не могу сказать, что люблю музыку, ибо вижу в ней часть себя, свою жизнь» или строки другого немюзиканта – О. Манделштама: «Полон музыки, музы и муки», «Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись...».

Материалы «МО» с политической окраской могли быть подсказаны либо фактами, свидетельствующими о неблагополучии в организации и финансировании культуры современной России (наподобие упомянутых выше), либо какими-то старыми (советскими) правилами нормированного творчества. Последние также весьма желательно помнить, хотя бы для того, чтобы они не возродились. В этой связи примечательна интереснейшая публикация текста песни «Дело было в Петрограде» (1992, № 5), записанной еще в 1960-е годы И. Земцовским на границе рязанского и мордовского регионов. Ранее опубликовать названную песню не удавалось, поскольку в ней прославляется Февральская (буржуазная), а не Октябрьская (Великая социалистическая) революция. К тому же в СССР, как оказалось, все революционные песни были зарегистрированы и канонизированы. Что-либо сверх утвержденного свода просто так обнаружить и напечатать не позволялось. Всё тщательно проверялось и «при необходимости» вымарывалось. Так что публикация песни приобрела двойной смысл – и своеобразного комментария к народной оценке «буржуазной» революции, и показательного примера из истории советской цензуры, регламентировавшей не только авторское, но и народное творчество.

Последним примером наглядно иллюстрируется ещё один принцип газеты: «Не забывай прошлого; оно – учитель будущего». Следуя этому принципу, газета довольно часто воссоздаёт прошлое; показательным тому подтверждением может служить № 1 за 1998 год с обзором событий, произошедших в России 100 лет тому назад, то есть в 1897 году. После кратких сведений из области политики, промышленности, науки, литературы, театра и живописи, читателю предложено вспомнить о событиях музыкальной жизни и музыкальном образовании того времени, о Мариинском,

Большом и о провинциальных театрах, о русских композиторах (Римскому-Корсакову было 53, Ипполитову-Иванову – 38, Скриabinу – 26, а Прокофьеву – 6 лет и он уже «второй год сочинял музыку»), наконец, о конфликте, возникшем в связи с выставкой современного искусства в Санкт-Петербурге между В. Стасовым («Сплошное безумие и безобразия») и её устроителем С. Дягилевым («Вы кончены, Вы сошли со сцены»). При этом Дягилев особо подчеркнул пятидесятилетнюю возрастную дистанцию между ним и его оппонентом: «В чертах Ваших Вы увидите роковые следы... глубокой беспощадной старости... Подумайте над советом молодежи умолкнуть».

Экскурсы в прошлое, подобные только что приведённым, выглядят вполне самостоятельными. Другие нуждаются в комментариях. Коснусь вначале первых, побуждающих к непроизвольным параллелям с современностью. Так, информация о культурных событиях столетней давности позволяет самостоятельно сделать выводы об их масштабах и временной насыщенности в сравнении с сегодняшними акциями, тем более что хроника наших дней широко представлена в этом же (как и в любом другом) номере. Или: отмеченные колкости молодого пикировщика С. Дягилева в адрес В. Стасова оказываются сходными по тону с помещённой в № 14 «МО» за 1993 год критикой А. Власова в адрес Б. Покровского применительно к постановке оперы А. Шнитке «Жизнь с идиотом» в Амстердаме, Вене и Москве. Сославшись на чьё-то (!) мнение о том, что маститый режиссёр убедительнее «ставил “советские” оперы, нежели “антисоветскую”», А. Власов счёл возможным сделать акцент на возрасте Б. Покровского: «Быть может, честный большой художник не в силах отказаться на склоне лет от того, чему служил всю жизнь?»<sup>6</sup> Всплывает в памяти и сходный пассаж цитируемого автора, напечатанный, кажется, «Русской музыкальной газетой» (теперь, к сожалению, уже не издаваемой), в адрес «пожилых» гигантов отечественного музыковедения – отнюдь, добавлю от себя, не состарившихся в творческом отношении. Такой стиль, в отличие от конкретного мнения, не делает чести автору.

Вместе с тем, примеры неэтичных пикировок позволяют, по контрасту, вспомнить многочисленные выступления «МО», в которых достойная форма высказывания только усиливает, а не притупляет их критическую направленность. Характерна, скажем, критика в адрес руководства ГАБТ, допустившего на сцену посредственное сочинение своего бывшего певца (баса) Джерома Хайнса «Я емь путь»: «К имиджу

театра, названного “национальным достоянием”, можно было бы отнестись более бережно». А сколь корректно включилась газета в старую и сильно фальсифицированную тему вражды Э. Гилельса с С. Рихтером, опубликовав статью А. Хитрука «В защиту Гилельса»...<sup>7</sup>

Переходя к историческим экскурсам, нуждающимся в комментариях, замечу, что они могут служить и верным, и ложным следом. Предлагаемые газетой трактовки событий из прошедшего (как, впрочем, и настоящего) времени обычно не рожают вопросов в силу бесспорной адекватности. Но авторы конкретных материалов иногда дают происходящему и свою субъективную оценку. Примером может служить статья И. Земцовского «Музыки мира» (из январского выпуска за 1992 год), которая редакцией была названа программной. Большинство положений указанной статьи действительно согласуется с принципами «МО», а быть может, и определяет их. Другие же комментируют не столь отдалённое советское прошлое (включающее в себя и 35–36 лет творческой жизни автора) сквозь призму естественных тогда негативных преломлений: «Все этнические культуры должны были иметь... всё, как у одного на всех “старшего брата”, т. е. у русских. По официальной терминологии, “великий” народ был только один – русский, остальные – лишь “братские”. “Братьев” были сотни, и для всех их неповторимых национальных культур одним общим эталоном была выбрана русская народная музыка». Среди приводимых далее аргументов фигурирует, в частности, факт «санкционированного» распространения народных оркестров.

Не вступая в развёрнутую полемику, следует напомнить, что в СССР обычно создавались, наряду с русскими, оркестры и ансамбли исконных национальных инструментов. Это побуждало, кроме всего прочего, к активной музыкально-археологической и реставрационной работе, к возрождению ушедших в прошлое традиций своей земли, что, к примеру, в Казахстане успешно делал Б. Сарыбаев [5]. В репертуар национальных оркестров входили многочисленные транскрипции устно-профессиональных и фольклорных образцов, а также переложения сочинений музыкальной классики, в том числе русской, что было явлением прогрессивным. Это представляется очевидным в свете известной, по-своему использованной и И. Земцовским, мысли Б. Асафьева, который писал об интонационной культуре всего человечества как средстве общения людей. Кстати, за рубежом, сразу после блестящих гастролей Великорусского оркестра В. Андреева, подобные коллективы стали создаваться в Америке,

Канаде, Англии, Германии. В них, что констатировало позднее и «МО» (1992, № 8), играли не только русские эмигранты либо их потомки, но и коренные жители этих стран. И никого происходящее не удручало, никто не говорил об агрессивном вторжении русской культуры, о «гегемоне» и «братьях», расставленных по старшинству и значимости.

Добавлю к сказанному, что пафос большей части трудов советского периода – фольклорно-этнографических или по теме «Фольклор и композитор» – отнюдь не заключался в превознесении русской (якобы эталонной) культуры. Напротив, речь шла о постижении народно-национальной специфики и особенности различных культур – разумеется, при установлении между ними и общих черт. Данный вывод напрашивается сам собой при ознакомлении, к примеру, с книгами Х. Кушнарёва об армянской монодии, А. Затаевича и А. Жубанова – о казахской музыке, У. Гаджибекова – об азербайджанской, М. Береговского – о еврейской, З. Славюнаса – о литовской, Н. Янов-Яновской – об узбекской, Э. Алексева – о якутской, Я. Гиршмана и Р. Исхаковой-Вамбы – о татарской, В. Успенского – о туркменской. Мне самому также доводилось изучать соответствующий круг проблем, чему наглядным свидетельством может служить изданная в Москве книга по проблемам национального симфонизма [6] (в несколько иной редакции годом раньше она вышла и в Алматы). Да и исследования в области русского фольклора – Ф. Рубцова, Е. Гиппиуса, самого И. Земцовского, многих других учёных – никогда не исходили из упомянутой идеи превосходства<sup>8</sup>.

Возможно, отмеченные преломления и превеличения объясняются тем, что в пору крушения СССР исследователи попадали иногда в мощнейшую (теперь уже слышную) волну отторжения не только отрицательных, но и положительных сторон советского времени. К тому же автор статьи «Музыки мира» был поглощён идеей нашего вступления в новую музыкальную цивилизацию, именуемую World Musics (Мировая музыкальная культура), о которой тогда практически ничего не было известно. И, как бы споря сам с собой, он совершенно справедливо указывал, что СССР, в определённом смысле, – «это World Musics в миниатюре»: «Мы стали моделью для человечества, в которой есть и плюсы, и минусы».

В данной части характеризуемая статья И. Земцовского согласуется с ещё одним программным тезисом, зафиксированным в колонке главного редактора: «Постигнув широту культурного пространства, освоив его в

пределах бывшего СССР, музыкальная культура уже не может существовать вне него – настолько каждая из культур впитала в себя остальные. Мы вместе болели, и выздоравливать будем вместе... воссоединяясь с мировой культурой». Глубинным осознанием этой ёмко сформулированной общей программы музыкального становления нового общества определяется вся последующая деятельность газеты, начиная с первых лет образования постсоветского пространства. Показательна рубрика «В странах бывшего Союза», в рамках которой из номера в номер тщательно отслеживалась музыкальная жизнь среднеазиатских и прибалтийских, кавказских и приднепровских государств.

Регулярно освещались и наиболее значимые события в России – практически всех её регионов, а не только столиц. В одном, к примеру, № 13 за 1993 год можно увидеть многополосный свод подробных сведений, полученных от корреспондентов Екатеринбургa, Нижнего Новгорода и Челябинска, Волгограда, Ростова-на-Дону и Саратова, Вологды, Иркутска, Смоленска и Перми. Причём редакция взяла установку на освещение как крупных событий, так и музыкальной «повседневности» российских городов, «не желающих больше быть провинцией, а всё больше осознающих себя региональными культурными центрами».

Доступными ему средствами «МО» содействовало и «воссоединению с мировой культурой». В рубрике «Музыкальная жизнь Европы и Америки» газета уже в № 6 за 1992 год знакомила российского читателя с самыми заметными музыкальными событиями, произошедшими в Германии, Франции, Австрии, Швейцарии, США и Испании. Позднее – скажем, в июле 1993 года в рубрике «Летний музыкальный сезон в Европе» – упомянутые сведения были дополнены соответствующей информацией о Греции, Австрии, Италии, Великобритании, Люксембурге, Бельгии и других странах.

Подбор событий выглядел весьма показательным, коль скоро в числе крупных акций музыкального зарубежья были названы юбилейные чествования С. Губайдулиной, мастер-классы З. Брона, авторские концерты Г. Канчели в Штутгарте и Берлине, работы А. Лазарева на посту главного дирижера Дуйсбургского симфонического оркестра (в то время он занимал такой же пост в Большом театре), возобновление в «Опера де Пари» балетов дягилевской антрепризы (к 120-летию со дня рождения знаменитого антрепренёра), победа на IV Международном конкурсе во Фрайбурге (Швейцария) композиторов из Харькова (А. Щетинский), Ташкента (Д. Янов-

Яновский) и Москвы (В. Пальчун). Из этого перечня закономерно проистекало, что культура России не только сконцентрирована в своем отечестве, но и разлита по всему миру. Так что когда в обращении «К нашим читателям» говорилось о стремлении газеты «способствовать межнациональному, межгосударственному общению музыкантов в едином мировом (и СНГ) культурном пространстве», это не было пустыми словами или пиар-преувеличением, но являлось объективной констатацией реального положения вещей.

Работу редакции никто не знает лучше самой редакции. И никто, кроме неё самой, не смог бы, наверное, обобщить в кратком резюме всю многопластовую картину деятельности «МО» за определённый период. Понимая это, газета подытоживает каждый прошедший год своеобразным самоотчётом, включающим статистические сведения о количестве публикаций (по жанрам) и отражённых событий.

Так, в № 2 за 2007 год, не без иронии оговорившись, что «каждый итог – иллюзия, спектакль, обман и самообман», приведя слова Ежи Леца «Окно в мир можно закрыть газетой», главный редактор предложил, тем не менее, внушительный свод подобных сведений о материалах 2006 года, которые, ввиду их объективности, не «закрыли», а развернули монументальную панораму музыкальной жизни страны. Оказалось, что в «МО» были «представлены 62 города России, 280 композиторов, 248 дирижёров, 50 симфонических оркестров и 31 оперный театр, 80 фестивалей, 100 юбилеев музыкантов и коллективов, 100 книг, 400 CD и DVD, условия 60 конкурсов и итоги 62 состязаний, 300 лауреатов конкурсов взрослых и 500 – детских и юношеских».

Число «информационных единиц» и раньше было не менее высоким. Для сравнения приведу аналогичные выкладки 10-летней давности о публикациях 1997 года, суммированные в № 1 за 1998 год. Тогда, при суммарной площади газеты в 60 печатных листов, на 224 полосах было размещено более 4000 материалов: в 925 из них освещалась музыкальная жизнь 129 российских городов (не считая столиц), деятельность 52 симфонических оркестров (97 материалов), 98 дирижёров (180 материалов), 28 театров (330 материалов), были представлены 82 фестиваля (из них 73 российских), 236 международных конкурсов (условия и итоги), 76 статей посвящались композиторам (преимущественно российским), 110 – музыкальной науке, 267 – выпущенным книгам, 846 – новым компакт-дискам, было опубликовано несколько сотен фотографий и рисунков, дана обширная информация о получении наград и почётных званий, в каждом

номере в среднем фигурировали 616 российских музыкантов, памяти ушедших посвящались 33 некролога. Газета оповещала читателей о командировках своих сотрудников в российские города и за рубеж (41), о лекциях по музыкальной журналистике А. Устинова в Краснодаре, Новосибирске, Сургуте и Тамбове, подготовила спецвыпуски, посвящённые Нижегородскому оперному театру, «Геликон-опере», Дням культуры Республики Башкортостан в Москве и музыкальной инфраструктуре Сургута.

В следующем номере на 3 полосах были представлены дипломанты «МО» по итогам завершившегося 1997 года; среди награждённых, помимо конкретных музыкантов (Л. Корабельниковой, И. Бриля, А. Диева, А. Чайковского, В. Зивы), значились музыкальный спектакль, фестиваль, оркестр, филармония, звукозаписывающая фирма, продюсер и меценаты. От одного подобного перечисления голова кругом идёт – сколько же тут ярких имён, коллективов, идей, сфер музыкальной жизни, книг! И это лишь победители, наделяемые высоким статусом по итогам скрупулёзного анализа тщательно собранной информации со всей страны. Обратим внимание, что среди них есть отдалённые от российских столиц учреждения и творческие единицы – например, Новосибирская филармония (директор В. Калужский) и Департамент культуры Сургута (руководитель Я. Черняк).

Вообще награды, призы и поощрения газеты в последние годы становятся всё более высоко ценимыми, что косвенно говорит о постоянном росте её авторитета. «Дипломант газеты» – теперь, в сущности, одно из почётных званий, соответствующих чуть ли не рангу лауреата всероссийского конкурса. Явно престижным стало и включение в рубрику «Рейтинг “Музыкального обозрения”». Персоны и события». Ещё бы! Ведь в ней только за последние 5–10 лет были представлены М. Ростропович и Г. Вишневская, Ю. Симонов и А. Чайковский, а рядом с ними – губернатор Ханты-Мансийского округа А. Филиппенко, композитор из Уфы Р. Сабитов, вологодский музыковед М. Бонфельд, художественный руководитель Пермского оперного театра Г. Исаакян и многие другие столичные и периферийные деятели культуры. А также организации и коллективы, например, «Салон музыкальных инструментов “Аккорд”», Российский национальный симфонический оркестр, знаменитый фортепианный дуэт Е. Сорокина – А. Бахчиев, вокальный квинтет Новосибирской филармонии, звукозаписывающая фирма «Русский сезон».

Почётной представляется и победа в проведённом газетой конкурсе рецензий на компакт-диски: его призёрами стали не только известные музыковеды (В. Калужский из Новосибирска и Е. Рубаха из Екатеринбурга), но и студенты, даже ученики музыкальных (и немзыкальных!) учебных заведений, в своей значительной части – периферийных.

При ознакомлении с хроникой музыкальных событий России за определённый период мы невольно выделяем те из них, что относятся к месту нашего проживания. Лично я, просматривая выпуски «МО» прошлых лет и десятилетий в ходе подготовки данной статьи, ловил себя на том, что с особым интересом перечитываю воронежские репортажи – свои, М. Сараяевой, А. Шалагиной, Р. Лютой и других авторов – о Всероссийском фестивале юных композиторов «Постигая искусство классиков» или музыкальном вечере памяти Л. Толстого «Бог есть любовь», о конкурсе виолончелистов 1998 года или недавней постановке В. Васильевым балета «Анюта», о Международном форуме «Композитор и фольклор» или Всероссийских Болховитиновских чтениях, о «Травиате», представленной на фестивале «Золотая маска», или только что прошедшем Международном форуме к 70-летию композиторской организации «Музыкальные встречи»... С сожалением подумал и о том, что наши музыкальные публицисты до сих пор не подготовили, следуя примеру Челябинска, Вологды, Сургута, Ростова-на-Дону и Новосибирска, панорамный обзор музыкальной жизни своего края – обзор, который мог бы стать материалом ещё одного спецвыпуска газеты, на этот раз воронежского.

Количество, насыщенность, масштаб и содержание отражаемых «МО» акций разных регионов всегда различаются по тем или иным параметрам. Приняв к сведению данные различия, поборники «своей» культуры (петербургской, волгоградской, красноярской, воронежской, липецкой...) могут осмыслить её достижения в контексте общей культуры и придти в итоге к обоснованным оценкам. Тем более что местная пресса обычно, во-первых, не специализируется на вопросах музыки и, во-вторых, не располагает столь же богатыми сведениями, поступающими из других регионов и необходимыми для компетентных сравнительных характеристик<sup>9</sup>.

Соотнесения «своего» и «чужого» неизбежно возникают при знакомстве с практикуемыми газетой в течение всех лет её существования, вплоть до последних номеров, «панорамными зарисовками» сразу нескольких оперных театров, оркестров, ансамблей, учебных заведений или иных музыкально-творческих

образований. Ознакомившись, к примеру, с подробно и беспристрастно представленными результатами мониторинга 32 (!) камерных оркестров из 23 (!) городов России, недавно впервые проведённого «МО» (2013, № 9), я с огорчением ещё раз констатировал отсутствие в Воронеже профессионального коллектива такого рода. Оркестры, формируемые из учащихся музыкальных колледжей, не могут восполнить этот пробел региональной культуры, который следует признать очень существенным. Ведь распространение камерных коллективов в мире явилось знаком времени, а соответствующие жанры – огромный пласт и «сегодняшней», и «позавчерашней» (до- и раннеклассической) музыки.

Узнавая, далее, о постановках новых музыкально-театральных работ современных (в том числе местных) российских авторов в Уфе, Екатеринбурге, Улан-Удэ, Новосибирске, Чебоксарах, Перми, Саратове, Йошкар-Оле, Сыктывкаре, не говоря уже о столицах, я вынужден был с досадой отмечать про себя, что Воронежский театр оперы и балета творчески не содействует «своим» композиторам и не испытывает должного интереса к опусам, создаваемым на наших глазах. А ведь сочинения указанных жанров есть и у ныне здравствующих В. Горянина, М. Цайгера, В. Беляева, и у ушедших в мир иной М. Носырева, Г. Ставолина и Л. Чернышова (спектакли, когда-то завоевавшие признание публики, давно не возобновлялись, партитуры других, в том числе оперы «Иван Никитин» Л. Чернышова, даже не выносились на обсуждение). Впрочем, и сочинения неворонежских композиторов, рекомендованные в последние 3–4 года Союзом композиторов России к постановке в нашем театре, были его художественным руководством проигнорированы, хотя тематика некоторых из них (опера Г. Седельникова «Родина электричества» по А. Платонову, «Мандельштам» С. Крымского) напрямую связана с местной культурой и могла бы заинтересовать воронежских театралов.

В этом отношении выгодно отличаются симфонические оркестры областной филармонии (академический и особенно молодёжный): к числу их основных показателей, характеризующих репертуарную политику, принадлежат ежегодные выступления (иногда по нескольку раз) со специальными программами, формируемыми композиторской организацией. Деятельность названных коллективов, правда, освещается скупко, но вопрос «Кто виноват?» в данном случае может быть обращён только к городу – его музыкантам, публицистам и руководителям концертных учреждений, не снабжающим «МО»

требуемой информацией. Даже в специальных рапортах-отчётах (2013, № 12) Воронежский академический оркестр не вполне адекватно отражает свою деятельность, забывая включать в общий перечень исполнявшиеся на протяжении сезона произведения местных авторов. И это при весьма скупом общем списке современных опусов, ограниченном обычно 3–4 позициями. К сожалению, такая небрежность стала привычной. Сошлюсь на «Итоги симфонического сезона» (2008, №№ 5–9), где среди исполняемых авторов второй половины XX–XXI веков есть имена Гуриди, Карамышева, Лукинского и Терзиана, но почему-то отсутствуют воронежцы Носырев, Ставолин, Чернышов, Горянин, Украинский, Мозалевский, Ткачёва, Рукавицын, Волков, чьи опусы также прозвучали (и весьма достойно) в концертах года.

Богатство и разнообразие материалов «МО» поражает. Огромно и количество рубрик. Помимо тех, что упоминались выше, это «Памятные даты», «Юбилеи», «Бизнес-страница», «Конкурсы и мастер-классы», «Фестивали», «Научные конференции», «Образование», «Книжки», «Начало сезона», «Итоги сезона», «Анонс», «Зарубежная мозаика», «Пolemика», «Первая публикация», «Персона», «Памяти музыкантов», «Информация». И здесь упомянуто далеко не всё, тем более что из года в год, из месяца в месяц газета выдвигает продиктованные жизнью новые темы и направления. Изначально вычертив «контурную карту» своей концепции, «МО» не использует её лишь в качестве некой «тетради для раскрашивания» и заполнения новыми данными. Газета находится в постоянном поиске свежих решений. Встречаются, к примеру, выпуски, в которых рубрика «Информация» выполняет как бы роль рефрена, помещённого на чётных страницах. Или всякого рода спецвыпуски, строящиеся по особому плану. Один из них освещал, к примеру, XI Международный конкурс имени П. И. Чайковского – репортаж в 16 действиях, часть из которых была посвящена жюри, буклету, прессе и публике. Другой вышел под общей рубрикой «Книжка», фактически став презентацией 78 книг 52 издательств России и ближнего зарубежья. Спецвыпуски же о различных городах и регионах имели строение, соответствующее структуре музыкальной жизни последних.

Расширяя сферу своего влияния, газета сама активно внедряется в музыкальную жизнь страны посредством регулярно организуемых и проводимых акций. Когда-то это были выпущенные «МО» книги – «Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания» (1995), «Лев Наумов: Под знаком



Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной» (2002, о фортепианном исполнительстве), серия мастер-классов Л. Наумова в учебных заведениях страны, грандиозный межрегиональный композиторско-исполнительский проект «10 взглядов на 10 заповедей», разного рода тематические конкурсы, конференции и концерты, лекции и творческие встречи в разных городах с редакторами «МО», многие другие инициативы, включая упоминавшиеся ранее. Понятно, что, охватывая подобными акциями огромную аудиторию, газета подогревает и без того немалый интерес к себе и своей деятельности. А это множит число её приверженцев.

При встрече с очередным выпуском «МО» иной раз возникает впечатление избытка наличествующей информации. Основных причин две – её количество и насыщенность<sup>10</sup>. Однако в дальнейшем материалы, содержащиеся в номере, словно бы расслаиваются и располагаются в порядке, скажем так, «субъективной важности», определяемой «персональными интересами». Те публикации, что оказываются ближе, изучаются тщательнее, другие – только просматриваются, а третьи, быть может, и пролистываются после прочтения заголовков и «ключевых фраз». Причём для каждого, кто взял газету, порядок этой расстановки будет иным. В итоге получается, что газета нужна всем и всякому, только по-разному. Она обеспечивает необходимую комфортность практически любой группе своих читателей и почитателей, гарантируя тем самым сохранение и даже расширение их круга, сопутствующее расширению тематики и жанрово-стилевого диапазона.

Богатство и разнообразие информации рождает особую тактику использования газетных площадей. В наиболее общем плане данная тактика определяется значением обсуждаемого события, масштабом преподносимой личности и жанром статьи. Одно дело – оперативная информация, другое – те материалы, что выходят фактически на уровень журнальных публикаций. Это, так сказать, жанрово-стилевые полюса «МО».

Материалы журнального типа чаще всего наполнены размышлениями и поисками ответов на очень непростые вопросы – о «Ленинградской симфонии» Шостаковича или «Жизни с идютом» Шнитке, о «Неизвестном Стравинском» (с принадлежащей последнему оценкой «Книги о Стравинском» Б. Асафьева) или проблемах издательства «Композитор» в трактовке безвременно ушедшего из жизни главного редактора Г. Воронова, об энциклопедическом проекте Л. Корабельниковой «Всё о Чайковском» или фестивалях «Музыкальное передвижничество»,

регулярно представляемых автором концепции В. Задерацким, о взгляде Р. Щедрина на современное творчество («Диктатура авангарда закончилась») или мнения по данному поводу главы АСМ-2 В. Екимовского. Естественно, что страницы такого рода отличаются большей обстоятельностью, хотя и они, как правило, сконцентрированы вокруг стержневой идеи – редакция не позволяет ни себе, ни другим «растекаться по древу».

И всё же наибольшей плотностью отличается рубрика «Информация». Материалы, в ней размещаемые, нередко излагаются почти телеграфным стилем, что вполне объяснимо. Желание дать в каждом выпуске как можно больше разных сведений – российских и зарубежных – закономерно побуждает к решительному уплотнению текстов. Это особое искусство, в котором ведущие редакторы «МО» преуспели.

Об их мастерстве в этой сфере я могу судить по знакомым мне материалам, поступающим из Воронежа. Возникает естественный вопрос: обнаруживаются ли в этих материалах некие потери после уплотнения и частичного сокращения? Ответ будет, в основном, положительным, тем более что каждый подобный текст у нас готовят опытные публицисты. Но, вникая в проблему, понимаешь: отмеченные потери оправданы необходимостью сохранить как лицо представляемого автора, так и выработанный «МО» собственный стиль подачи информации – своего рода общий знаменатель для разных городов и корреспондентов. Первоначальные же варианты статей могут быть предложены региональным СМИ, что нередко и реализуется на практике.

Впрочем, для публикуемых в «МО» информационных материалов также существует внутренняя градация. И площадь, отводимая тому или иному из них, сама по себе может говорить о большей или меньшей весомости отражаемых фактов. Хотя, разумеется, было бы наивным использовать данный критерий однозначно и прямолинейно. Все-таки наиболее важными здесь являются конкретные характеристики (слова, определения, метафоры, эпитеты, числа), присутствующие на указанной площади. Причём и за лаконичными сведениями может скрываться какой-либо дополнительный смысл (одобрения, равнодушия, порицания и т. п.), который неожиданно открывается читателю и, благодаря индивидуальному восприятию, расширяет наличествующий объём информации. В качестве подтверждения сошлюсь на ряд материалов из № 3 за 2008 год.

В связи с 30-летием Ансамбля ударных инструментов Большого театра газета сконцен-

трировала внимание на роли В. Гришина в организации и последующем развитии коллектива. Всего в 60 строках П. Меркурьев сумел упомянуть о композиторском творчестве В. Гришина – автора пьесы «Импульс», о его друге Е. Подгайце, написавшем специальное произведение к дебютному концерту Ансамбля, о международном признании коллектива и о том, что для него сочиняли С. Губайдулина, Э. Денисов, Н. Корндорф и М. Ермолаев (Коллонтай). Из приведённого перечня имён становилось ясно, что и сам В. Гришин – «звезда первой величины», хотя напрямую высоких слов в его адрес сказано не было.

Рядом – опять же на 60 строках – лаконично анонсировался VII Московский Пасхальный фестиваль, задуманный под знаком четырёх дат. Эти даты перечислялись без комментариев, хотя несопоставимость их масштабов выглядела очевидной: между 225-летним юбилеем Мариинского театра и 100-летием памяти Римского-Корсакова разместились сведения о 55-летию В. Гергиева и 20-летию его деятельности на посту главного дирижера Мариинки. Тут же, при помощи цитирования прямой речи маэстро, буквально в нескольких словах запечатлевалась мера его личного участия в осуществлении проекта, включавшего, наряду со спектаклями, 90 концертов в Москве и 25 городах России.

На той же странице в корреспонденции П. Райгородского о фестивале-приношении, устроенном в годовщину смерти М. Ростроповича, этот музыкант был охарактеризован кратко – «великий». Впрочем, данный материал занял уже не 60, а 500 строк, вместив в себя, помимо сведений о самом фестивале (к примеру, об участии в нём «двух живых классиков» – Р. Щедрина и К. Пендерецкого), ёмкие и нетривиальные суждения о М. Ростроповиче ряда участников и организаторов форума. Особо подчёркивался факт участия в концертах, наряду с «выдающимся виолончелистом современности» А. Князевым, ученика Ростроповича Д. Герингаса и «двух учеников его ученика», то есть «виолончельных внуков» Мстислава Леопольдовича. Таким впечатляющим и очевидным способом одномоментно была выявлена традиция, устремлённая из прошлого в будущее и выпукло очерчивающая феномен «школы Ростроповича».

Как видим, и объём, и содержание текстов в характеризуемых материалах представляются точно рассчитанными и соразмеренными.

Обратимся теперь к другим примерам, позволяющим обосновать сформулированное выше утверждение, согласно которому газета

нередко «говорит больше, чем говорит»: некие дополнительные смыслы в этих случаях словно бы прячутся за текстом и между строк. Извлекая тот или иной смысл, внимательный читатель может уловить содержательно существенные нюансы, а порой – особо важные, хотя и подспудно высказанные мнения и оценки.

Более чем наглядными в этом плане являются многочисленные интервью, основная цель которых – обозначить, при помощи специально подбираемых вопросов, отношение собеседника к интересующим редакцию (и читателей) фактам, ситуациям, событиям, проблемам. Отвечая на эти вопросы, он, по сути, запечатлеывает собственный словесный (художественный) автопортрет. Но и позиция газеты не остаётся безучастно нейтральной, хотя интервьюеры «МО», как правило, стараются не выказывать прямо и резко своё отношение к теме и суждениям собеседника. В этом, кстати, проявляется деликатность предлагаемого газетой стиля общения. Тем не менее, даже если ответы не комментируются, отношение интервьюера обнаруживается в направленности очередных вопросов и общей логике их следования, не говоря уже о тонких лексико-интонационных приёмах и намеках.

Серджио Морабито, за которым давно закрепились репутация радикального переустроителя образцов оперной классики, был приглашён для беседы (2007, № 10) после осуществлённой по его проекту экстравагантной постановки «Евгения Онегина» в Зальцбурге (режиссер Андреа Брет). Интервьюер Н. Зимянина закономерно повела разговор не о критериях высокого искусства. На первый план она выдвинула вопросы, связанные с преходящей модой (!) на то или иное «осовремененное» решение – к примеру, чтобы на сцене было много воды, геометрических декораций с разноцветными стенами, «инфантильных» костюмов или лысых черепов, в том числе у женщин. Следующий ряд вопросов призван был выяснить, что думает «ответчик» о праве режиссёра игнорировать замысел композитора (живого или умершего). Когда интервьюер спросила собеседника: «Где же кончается это право?», уместно напомнив о призыве В. Федосеева собрать всемирный конгресс в борьбе с произволом оперных режиссёров, вместо ожидаемых ответов последовали вялые и тривиальные рассуждения об опере как искусстве коллективном, о равенстве композитора и либреттиста, о риске, без которого «искусством не пахнет», и, конечно, об исполнении-режиссере, что правит бал, возвышаясь над «коллективом» и видя свою миссию в восстановлении (!) связи опер с сегодняшним днем – ведь

этим операм, «как правило, за пятьдесят...». Комментарии излишни. Всё стало ясно и без них. Далее Н. Зимянина естественно подвела беседу к вытекающему из речей собеседника недоумённому итогу: «Драматург у нас означает автор пьесы. А в вашем понимании – это какая-то другая профессия», и комментарии господина Морабито на данную тему оказались уже ненужными. Их можно было и не читать. Не он, а интервьюер стала к концу беседы тем лицом, от которого исходит истина, пусть даже произнесённая только «за кадром».

Беседа П. Райгородского с пианистом В. Овчинниковым по случаю 50-летия последнего (2008, № 2) также вызывает целый ряд непроизнесённых, но закономерных вопросов и тем для обсуждения за пределами газеты. Например: почему артист, говорящий о стремлении разучивать ещё не исполнявшиеся им произведения и постоянно расширять репертуар, обновляет его только за счёт классики и практически не играет ту современную музыку, что сочинялась хотя бы в последние 35–40 лет, то есть в пору самостоятельной концертной деятельности Овчинникова (в его дискографии и новых программах самыми близкими к нам по времени создания являются сонаты Прокофьева, концерты Бартока, Шостаковича и Барбера)?

Или: допустимо ли придавать менеджеру и продюсеру в современной концертной практике столь огромное значение, едва ли не располагая их выше самого артиста? Принижать роль этих организаторов музыкальной жизни было бы другой крайностью. Но всё же следует помнить, что искусство не находится в одном ряду с чисто рыночными сферами – это не лавка и даже не современный супермаркет, где торгуют холодильниками и соковыжималками. В творчестве определяющими являются иные законы. Переоценка же ценностей побуждает культуртрегеров, не слишком разбирающихся в азбуке искусства, мнить себя чуть ли не главными представителями культурного процесса (они и так заняли достаточно прочные позиции). Не об этом ли с тревогой писал 10 лет тому назад А. Устинов в 250-м выпуске «МО»: «Кто мог представить, что... Исполины, Гиганты культуры, творцы, к которым было применимо слово “Великий”, на кого мы смотрели снизу вверх, преклонялись перед их талантом, данным Богом... – уйдут, а в музыку ринутся продюсеры, менеджеры, директора, – а им будет все равно, что продавать: бездаря или талант? Разницу они не слышат и не понимают. Критерий один: за кого больше заплатит публика».

Ещё один вопрос интервьюера связан с артистическими состязаниями: не девальвируется

ли сама идея конкурсов ввиду их огромного количества? Пианист, регулярно участвующий в работе жюри подобных соревнований, ответил отрицательно – нет, не девальвируется. Однозначное мнение заслуженно известного музыканта, впрочем, лишь заострило проблему. Не секрет: нынешний статус лауреатов резко понизился именно вследствие того, что соревнования музыкантов (исходя из тех же законов рынка) поставлены на поток. По подсчётам «МО», только 2006 год дал 800 лауреатов взрослых и юношеских состязаний (2007, № 2). Это, с одной стороны, говорит о триумфе конкурсного движения, а с другой, – не может не свидетельствовать о глубоком кризисе упомянутой системы. Тем более что сейчас возникли ещё и ведомственные конкурсы, не учитываемые в тогдашней статистике «МО», – например, международные и всероссийские конкурсы музыкальных отделений университетов, явившиеся для некоторой части соискателей заветных дипломов специфически «облегчённым путем» к лауреатству – в обход по-настоящему престижных соревнований.

Проблема, собственно, не новая. Ещё в 1993 году редактор отдела конкурсов «МО» К. Заоторина, подробно изучив историю вопроса, начиная с греческих Олимпиад, поединков мейстерзингеров и до сегодня действующей Всемирной федерации международных конкурсов, писала в юбилейном 100-м номере газеты: «Споры о том, благом или злом являются конкурсы для музыкального искусства, продолжаются». И, как видно, эти споры не случайны. Следовательно, вопрос интервьюера, призывавшего к более глубокому анализу данной ситуации, закономерен. Отмечу, что редакцию данная проблема волнует, по меньшей мере, с 1991 года, когда в «МО» впервые появилась соответствующая рубрика.

Интервью с дирижёром В. Рыловым провели сразу три ведущих редактора газеты – М. Броканова, П. Меркурьев и П. Райгородский (2007, № 11–12). Такое подчёркнутое внимание к «персоне» (именно в рубрике «Персона» появился указанный материал) объясняется, видимо, желанием реабилитировать героя: ведь 15 годами ранее он подвергся уничтожающей критике в рецензии В. Харина «Презентация посредственности» (1992, № 9).

Реабилитации, однако, не получилось. На естественные вопросы о жизненном кредо дирижёра, его миссии и характере отношений с оркестром последовали претенциозные ответы, преисполненные горделивого чувства собственной неповторимости: «Оркестр – очень хищный, кровожадный зверь, и здесь необходимо

мастерство великих укротителей»; «сейчас много народников приходят в симфоническое дирижирование. Руками махать они умеют. Но это совершенно другая “группа крови”. Как народнику разбираться с Малером?»; «нас учили (вероятно, профессора Ленинградской консерватории А. Никлусов, Н. Рабинович и А. Янсонс. – Е. Т.) – ты должен прийти и на первой репетиции рассказать об эпохе, композиторе, условиях создания сочинения... В наши дни совсем другой уровень информированности. И если мне задают вопрос, я говорю – найдите в Интернете, потому что сейчас некогда». Освещая же свои взаимоотношения с композиторскими замыслами и текстами интерпретируемых сочинений, В. Рылов вспомнил, как он считает, «дивный случай»: Гарри Гродберг, участвовавший в исполнении Третьей симфонии Сен-Санса, спросил его во время антракта: «А что это у Вас играет гобой? Я никогда такого не слышал». Дирижёр выдумал историю о якобы найденной им старой редакции, где «...в первом варианте было “соль”. Конечно, там ничего не было, – доверительно сообщил интервьюерам (и читателям) В. Рылов, – но идёт такая однотипная длительная фактура... и не хватает этой мелодии, я её слышу и пишу гобойю... Никто даже и не подозревает, что Рылов что-то там попросил сыграть гобоиста. А оказывается, это необходимо». Как же недогадливы композиторы! – Не только Сен-Санс, но и Малер, в Первой симфонии которого В. Рылову также пришлось кое-что «дописать»...

Последним штрихом к этой «автохарактеристике» явился ответ музыканта на собственный вопрос: «Почему всем хочется быть дирижёрами?» – «Потому что ты стоишь, а на тебя все смотрят» (суть сказанного не меняет последующая оговорка: с возрастом-де понимаешь, что «всё это не важно»). Тут ещё раз вспомнилась рецензия на выступление В. Рылова двадцатилетней давности: «Поскольку центральной фигурой симфонического концерта является дирижёр, то внимание поневоле было обращено к нему. И что же? Обилие скульптурно-декоративных поз, балетные па (стояние на одном носке, заламывание рук) и... полное отсутствие собственно дирижирования – управления током музыки Бетховена и исполнителями» (1992, № 9).

В редакционной преамбуле к интервью В. Рылов был назван «замечательным дирижёром». Это мотивировалось, очевидно, стремлением поддержать артиста в год его 60-летия, тем более что он был одним из исполнителей Концерта для оркестра «Десять взглядов на десять заповедей», посвящённого «МО» авторами – группой российских композиторов. Но, вместе

с тем, присутствовала и сверхзадача, соответствующая, кстати сказать, стилиевой этике газеты и в полной мере решённая: пусть собеседник сам откроет своё лицо на протяжении открытого разговора. Не зря же и в начале, и в конце материала фигурировали сведения о постоянной смене мест работы В. Рылова (в театрах и оркестрах Санкт-Петербурга, Москвы, Перми, Барнаула, Самары, Улан-Удэ, Уфы...). На этом пёстром фоне довольно-таки «скромными» выглядят биографии дирижёров, которыми не овладевала «охота к перемене мест», – например, Е. Мравинского, руководившего одним оркестром 50 лет, а также А. Каца, В. Федосеева и многих других мастеров современной эпохи.

Отражение внутренних противоречий той или иной личности, некоего жизненного и творческого пути – сфера весьма тонкая и деликатная. В том числе, когда речь идет о художниках прошлого, пусть даже недавнего. Подобные противоречия осмысливаются газетой как отражения более масштабных противоречий, свойственных Времени, – переломов эпохи, общественного строя и всего того, что сопряжено с нарушениями, а порой и с обрывом линии естественного хода истории.

Для «МО» именно такая позиция является нормой. Сегодня это сложившийся, узнаваемый почерк, который начал формироваться ещё в начале 1990-х. Запомнилась, к примеру, совсем краткая (объёмом в 44 строки) заметка «Лития по Кастальскому», оповестившая, что по случаю 135-летия со дня рождения музыканта мужской хор Московской патриархии отслужил молитвословие об упокоении души усопшего (1992, № 1). Желая придать данному событию (как и самой информации) должный вес, газета отметила, что раньше Кастальского не вспоминали ни церковь, ни государство – конечно, по разным причинам. Церковь считала, в частности, неподобающими деяниями его вступление в Ассоциацию пролетарских музыкантов и сочинение ряда революционных песен и хоров, а государство помнило о том, что до революции Кастальский служил регентом и директором Синодального училища в Москве. Вот уж вправду «иные времена – иные песни»... Сославшись на Б. Асафьева, газета тут же отметила непреходящее значение Кастальского для России, сопоставимое со значением Палестрины для Италии XVI века. И от себя добавила: «Оценка его придёт». Этот вывод оказался провидческим, о чём можно судить по современной концертной практике и публикации монографии, посвящённой композитору (автор книги – С. Зверева) [2]. Подчеркну ещё раз, что газета сумела в предельно лаконичном

материале формульно зафиксировать противоречия жизни великого русского музыканта – жизни, которая, как и у многих отечественных художников, была рассечена надвое 1917 годом.

Множественно затронутый вопрос стилистики «МО» обретает особую актуальность, когда приходится вникать в неоднозначные, сложные, а то и конфликтные ситуации. Они могут сопутствовать взаимоотношениям как музыкантов, творческих направлений, учреждений, так и художника с властью. Разумеется, определённую (и немалую) часть современных читателей привлекают всякого рода острые темы и даже скандальные истории. Вот почему здесь особенно важна выверенная тональность их описания и обсуждения, свободная от желтизны и угождения вкусу тех, кто ищет в периодике жареных блюд и сенсаций. Редакция делает это, как правило, тонко и умело, не обостряя, но и не сглаживая остроты вопроса.

Хороший тому пример – освещение в статье П. Райгородского «Квартетовые страсти» (2008, № 3) конфликтной ситуации в Государственном квартете имени Глинки, его распада и образования (на 75% из тех же артистов) «Нового русского квартета». Во-первых, статья начинается не с данного факта, очень сложного для оценки, а с упоминания других коллективов, где подобная ротация музыкантов прошла спокойно. Имеются в виду завершение В. Берлинским карьеры руководителя и виолончелиста Государственного квартета имени Бородина и приглашение на его место виолончелиста из «Брамс-трио» В. Большина, способствовавшее естественному и фактически безболезненному обновлению состава «Брамс-трио». Во-вторых, далее процитированы слова Натальи Рубинштейн (основательницы «Брамс-трио») о том, что ансамблевая музыка напоминает «разговор интересных и приятных друг другу собеседников»; со временем в этом разговоре нередко накапливается напряжённость и наступает тот критический момент, когда, исчерпав возможности общения, собеседники перестают быть взаимно интересными. После этого анестезирующего обоснования конфликтная ситуация в квартете имени Глинки рассматривается уже как бы с высоты сделанного обобщения. К тому же редакция предоставляет слово в этой части статьи обеим противоборствующим сторонам, каждая из которых, изложив свои аргументы, оказывается по-своему правой.

Конфликты, конечно, бывают разные. Среди них есть и те, что затрагивают, к примеру, какие-либо существенные стороны культуры, музыкальной жизни, статуса учреждений и

художественных объединений (названные стороны, о чём говорилось выше, обнаруживают иногда и политическую подоплёку). Такие конфликты, как правило, газета обнажает. И, чётко определяя свое видение их сути, способствует разрешению в пользу музыкально-творческих институтов.

Например, в 2006 году (№ 9) газета заняла принципиальную позицию в конфликте между Управлением культуры Екатеринбурга и двумя лицами – хоровым и существующим при Уральской консерватории. Тогда «МО» констатировала, что причины конфликтов, в основном, одинаковы: «Раздел имущества, нищета и либо “вредная”, либо совсем отсутствующая законодательная база». В итоге – закономерный вопрос: «Чего хочет власть от искусства и хочет ли искусства вообще?»

А в № 4 за 1998 год приведена развёрнутая «партитура скандала», связанная с намерением Министерства культуры Российской Федерации переадресовать проблемы целого ряда учреждений культуры – от нескольких столичных хоров и оркестров до Новосибирского и Свердловского театров оперы и балета – чиновникам соответствующих регионов.

Но самыми показательными представляются скандалы начала 1990-х, когда на переломе истории нашего государства нечистые на руку председатель Союза композиторов Москвы Г. Дмитриев и директор издательства «Композитор» И. Беляев чуть было не лишили Союз тех его структур (Дома композиторов и названного издательства)<sup>11</sup>, без которых он просто не смог бы выжить. Газета из номера в номер оповещала музыкантов страны о ходе этих дел, давая оценки событиям и влияя на развитие ситуации в нужном направлении, вплоть до отстранения указанных руководителей от занимаемых должностей (1992, №№ 9–10–11).

Характерен для упомянутого периода и скандал, который разразился вокруг соглашения РГТПК «Останкино» с американской компанией «USSU Arts Group, Inc.» об использовании фондовых и трансляционных записей из архива Гостелерадио. Тогда, напечатав обращения отечественных корифеев исполнительского искусства – Г. Рождественского, М. Ростроповича, С. Рихтера, И. Архиповой, В. Горностаевой, Н. Петрова, В. Артёмова и Н. Дорлиак – в различные государственные инстанции, газета прокомментировала ситуацию: «Сам факт обнаружения столь животрепещущей проблемы, как абсолютное бесправие отечественных музыкантов, вселяет надежду. Наконец-то открыто сказано о том, что 70 лет наши исполнители (да только ли они?) были “рабами советской

системы". Наконец-то музыканты открыто заговорили о своих авторских правах» (№ 109–110).

И так на протяжении многих лет: линия, связанная с участием «МО» в разрешении конфликтов и государственного, и личного порядка, продлевается из номера в номер, словно передаваемая эстафета, вплоть до настоящего времени. Беру наугад позапрошлогодний выпуск (2012, № 10), в котором решительно определена точка зрения на очередные инновации Министерства образования. Вслед за напоминанием о многократно критикованной ранее вредоносной деятельности этого ведомства во времена А. Фурсенко, «МО» констатирует, что худшие традиции Министерства подхвачены и новыми руководителями. Первым их «серьёзным» шагом стал абсурдистский по методам и результатам мониторинг российских вузов – будучи «...средством устрашения, или Новым способом борьбы с образованием», он не зря получил от газеты звонкое определение – «Образина дикобраза». В том же выпуске, обратившись к учреждённому едва ли не при каждом ведомстве Советам по культуре, редакция в рубрике «Власть и культура» не без иронии приоткрыла свою позицию коллажем из прошлого «Эх, хорошо в Стране Советов...». А двумя страницами ниже, под грифом «Конфликт», она вместе с представительным корпусом авторитетнейших музыкантов (равно как студентов и учеников) решительно встала на защиту профессора А. Рябова, преподающего в ЦМШ при Московской консерватории (класс фортепиано), который по дикому навету был обвинён в педофилии и незаконно арестован.

Или совсем свежие примеры. В № 9 за 2013 год, без оглядки на «могущество» В. Гергиева, «МО» выступило с анализом и обстоятельной критикой одного из проявлений амбициозности и гигантомании знаменитого дирижёра – изложенной в письме к В. Путину идеи создания (на базе Мариинского театра) Национального центра академического театрального и хореографического искусства при Президенте РФ. Этот центр, согласно проекту, должен был бы объединить в некий «сверхкомплекс» Академию Русского балета имени А. Вагановой, Санкт-Петербургскую консерваторию и Российский институт истории искусств. Осветив ситуацию с разных сторон и приведя аргументированные выступления по данному поводу – и руководителей указанных учреждений, и крупнейших деятелей отечественного искусства (Т. Дорониной, Ю. Соломина, Л. Додина, А. Калягина, М. Шемякина, Ю. Темирканова, С. Слонимского), – газета раскрыла «деструктивный эффект проекта», назвав его «дорогой в никуда».

Иногда газета берётся и за *предварительный* анализ ожидаемых событий. Так, в ноябрьском номере за 2013 год был опубликован развёрнутый очерк Е. Беляевой о музыкально-театральной части предстоящего XX фестиваля-конкурса «Золотая маска». Очерк этот стал и объективным анонсом, и пристрастным осмыслением фестиваля с рядом недоумённых вопросов об отобранных номинантах, об экспертах и о жюри. Создаваемая тем самым интрига не просто позволила обострить интерес к масштабной акции, но и заранее предопределила общий характер её обсуждения.

Материалы, освещающие разного рода противоречия, конфликты и скандалы, были упомянуты и частично проанализированы выше не ради самих острых тем (хотя бы и способных вызвать определённый интерес) или ради информации как таковой. Они привлекались в качестве объектов, особенно рельефно демонстрирующих стилевые принципы газеты. Последние проявляются и в выборе фактов, и в их расстановке, и в особенностях подачи, и в глубине трактовок, и в тщательном, хотя и лаконичном, разборе ситуаций – одним словом, в сохраняемой этической строгости и высокой мере серьёзности отношения к собственному журналистскому кредо. Сказанное может служить характеристикой и редакции в целом, и её конкретных представителей (некоторые из них, к сожалению, по разным причинам уже не работают в «МО»).

Всё это позволяет сделать заключение об исключительной сложности и многокомпонентности понятия «стиль», проявления которого обретают свой смысл и значение только в определённом историко-культурном контексте<sup>12</sup>. Данное понятие обычно используется музыкантами при необходимости отметить некие особые качества, способствующие отграничению одного явления (конкретного композитора, художественного направления, школы, исторического периода, эпохи) от других. Упомянутые качества, именуемые также стилеобразующими факторами, будь то тематика творчества, мировоззрение, круг используемых приёмов и средств, жанровый диапазон и содержательные предпочтения, создают, в совокупности, ясно очерченный облик явления. Оно становится узнаваемым, а при ожидании встречи с ним возникает то, что принято называть стилевой настройкой.

Нечто подобное, разумеется, мы можем наблюдать, обратившись к слову о музыке, да и вообще к литературе, в том числе публицистической и научной. Существуют, в частности, музыковедческие стили, позволяющие

отличить критические труды от исследований, исторические работы от теоретических или, скажем, Л. Мазеля от В. Цуккермана, Ю. Холопова от В. Холоповой, В. Задерацкого от М. Арановского, Б. Асафьева от М. Иванова-Борецкого. Их почерки легко опознаваемы – по каким-либо лексическим штрихам, кругу тем, характеру обоснований, способу изложения мысли, по лёгкости либо затруднённости пера. Но и конкретный автор также бывает стилистически неоднородным, меняющимся в зависимости от темы, жанра, адресата и издания, которому предназначается тот или иной материал. Насколько несходен, к примеру, В. Задерацкий в научных монографиях, учебниках и публицистике! Он прибегает к разным субстилям и в тех случаях, когда пишет об одном и том же объекте (скажем, об Академии музыки «Новое передвижничество») для журнала «Музыкальная академия», для «Музыкального обозрения», «Российской музыкальной газеты» или специальных буклетов, воссоздающих историю «передвижничества» и формы его сегодняшнего существования.

Содержание данной статьи, по замыслу автора, должно было подтвердить, что у газеты «Музыкальное обозрение» есть собственный, своеобразный и достаточно яркий, стиль – редакторский, эстетический, этический, литературный, мировоззренческий, исторический. Он не подавляется индивидуальными манерами членов редколлегии, внештатных корреспондентов и привлекаемых авторов, но всегда словно бы просвечивает как нечто общее и объединяющее. И это при редкостной широте стилиевой палитры, не говоря уже о жанровом диапазоне – важнейшем её компоненте.

Наличие собственного стиля парадоксально согласуется с тем, что газета никогда не была тривиальной, не шла по её же проторённым тропам и не вышивала свои узоры по раз и навсегда подобранной канве. Отдельные материалы представлялись даже сверхнетривиальными, чтобы не сказать – эпатажными, и отчётливо фиксировались в памяти. Вряд ли забудется, скажем, репортаж с фестиваля «Московская осень–1992» под названием «Ненаписанная рецензия». Текст, подготовленный к публикации журналистом А. Константиновым (№ 84), опирался на дневниковые записи человека явно больного, склонного к пьянству, истощённого, с психикой «на грани», пристрастного, не обременённого профессиональными знаниями, но умного, ярко мыслящего, остро чувствующего, просвещённого в вопросах искусства, знающего

музыку и музыкальную конъюнктуру, бескомпромиссного и нетривиального в оценках, видящего мир в поэтически утончённом свете, наполненном метафорами, сравнениями и иными тропами. Чтобы напечатать такой материал, редакции определённо нужно было проявить смелость. И это качество, наряду с теми, что были отмечены выше, навсегда вошло в набор стилиевых приоритетов «МО».

Если справедливо утверждение, согласно которому стиль и степень его индивидуальности определяются мерой личностного начала, то, вероятно, характеризуемая газета обладает неким комплексным, суммарно-личностным стилиевым качеством, хотя в его границах проявляются также индивидуальные почерки сотрудников и авторов, представляющих «МО» читателю. Здесь уместна аналогия с хорошим ансамблем – академическим или народным, артисты которого, обладая индивидуальными исполнительскими манерами, подчиняются задачам слаженного, стилистически единого музицирования. Примечательно высказывание Е. Линёвой, утверждавшей, что при совместном пении каждый выявляет свою личность, свою индивидуальность, но при этом заботится о красоте общего исполнения.

Коллектив сотрудников «МО», время от времени обновляемый, – подлинно живой организм. Его характеризуют редкостная оперативность, мобильность, способность к широте охвата музыкальных событий, глубине осмысления злободневных проблем Времени и сутобо профессиональных компонентов музыкального бытия. Давно уже миновала пора первоначального определения газетой своих задач и концепции, стилиевых ориентиров и жанровых приоритетов. Ныне «МО» находится в стадии зрелости. Музыканты и просвещённые меломаны страны регулярно пожинают плоды трудов журналистского коллектива газеты.

Не всё в ней может быть воспринято однозначно, о чем свидетельствует и содержание данной статьи. Некоторые материалы побуждают к размышлениям, полемике, попыткам расшифровать заложенные в них «тайные послания». Однако и эти материалы, причём в особенно большой мере, обнаруживают высокий уровень профессионализма и творческой одарённости авторов. Очевидно, что предлагаемые ими подходы не только позволяют интерпретировать конкретные мизансцены музыкально-художественной жизни, но и формируют общую культуру осмысления и оценки нашей действительности.

<sup>1</sup> Значения характеризуемой газеты не умаляет тот факт, что за последние 10–15 лет музыкальная публицистика пополнилась рядом новых достойнейших изданий, обладающих собственным лицом и богатым потенциалом к развитию. Сошлюсь хотя бы на существующую с 2003 года ежемесячную музыкально-информационную газету «Играем с начала. Da saro al fine», глубина и основательность публикаций которой обеспечиваются солидным корпусом квалифицированных специалистов из различных регионов России. Не прибегая к саморекламе, названное издание добилось популярности в музыкальных кругах страны благодаря продуманному содержанию каждого выпуска. Впрочем, «Играем с начала» не конкурирует с «Музыкальным обозрением» как раз потому, что обе газеты отличаются «лица необычным выраженьем».

<sup>2</sup> «МО» не имело (и не имеет) стартового капитала, а потому зарабатывает его самостоятельно для каждого очередного этапа своего многотрудного развития.

<sup>3</sup> Прошло немало лет, прежде чем в 2008 году вновь назначенный министр культуры А. Авдеев заговорил (наконец-то!) об этих же, в сущности, проблемах на пленарном заседании Государственной Думы в рамках «Правительственного часа», а затем – в ходе своей встречи с Президентом РФ и на пресс-конференции. Происходящее было отражено в «МО» М. Брокановой, Л. Воронковой, П. Тарасовым и безвременно скончавшимся П. Меркурьевым (2008, № 5–6, 7–8). В последующие годы стало ясно, что отмеченные инициативы не дали ожидаемых результатов.

<sup>4</sup> С данной публикацией была связана определённая интрига. «МО» безуспешно пыталось, обратившись к ответственным работникам Министерства культуры РФ, получить фактически засекреченную ими информацию о сумме государственных расходов на отечественную культуру. Не получив ответа, газета нашла оригинальную и исключительно интеллигентную форму борьбы за нормальные условия жизни музыкантов России. Под рубрикой «Европа музыкантов» редакция привела отнюдь не тайные на Западе сведения о бюджете музыкальных культур Германии, Бельгии, Дании, Испании, Франции, Греции, Ирландии, Италии, Люксембурга, Нидерландов, Португалии и Великобритании; затем следовал такой пассаж: «Многие сейчас озабочены “экспансией” восточноевропейских музыкантов, успех которой определяется не только их высоким профес-

сионализмом... но и низкими гонорарами, на которые они соглашаются».

<sup>5</sup> Да и сегодня цены на ноты и книги о музыке (в том числе исследования и учебники) неподъёмно велики не только для студентов, но и для профессоров, что, разумеется, можно объяснить (хотя и не оправдать) низкими тиражами и много чем ещё. «Музыкальная форма» И. Способина в воронежской «Библиосфере» оценивалась весной 2014 года более чем в 700 рублей (за те же деньги продавались, скажем, триптих документальных повестей В. Шенталинского объёмом почти в две тысячи страниц или иллюстрированная энциклопедия «Мифы народов мира»).

<sup>6</sup> Этот склон, слава Богу, оказался полоним и долгим: Б. Покровский практически до конца своих дней продолжал успешную режиссёрскую деятельность (он скончался в 2009 году в возрасте 97 лет).

<sup>7</sup> Известно, что эта набившая оскомину тема подогревалась средствами массовой (и не массовой) информации, а также отдельными публикациями известных профессоров. Объективное и деликатное освещение щепетильного вопроса, относящегося и к Г. Нейгаузу – педагогу двух великих музыкантов, дано в книге Г. Гордона [1, с. 217–234].

<sup>8</sup> Впрочем, сами представители коренных национальностей обычно стремились приблизиться к русской и, через неё, к мировой культуре. И потому отдавали своих детей в русские школы, после чего для дальнейшего обучения отправляли в российские вузы (знаю это не понаслышке, поскольку родился и прожил полжизни в Казахстане). Но это говорит не об ущербности культур, в том числе и самых малых народов, а, напротив, об их силе и открытости к контактам и интеграции, о способности к развитию на основе внутренних ресурсов с использованием инспирирующих воздействий смежных цивилизаций. Показательно, что среди поэтов и писателей масштаба Чингиза Айтматова и Олжаса Сулейменова, ярко национальная природа которых не вызывает сомнений, встречалось немало творивших и на родном, и на русском языках.

<sup>9</sup> Здесь, правда, нужно сделать оговорку: из отдельных регионов «МО» не получает информацию, необходимую для ещё более полных обобщений. Это объясняется, видимо, малой заинтересованностью указанных регионов в освещении их культурной деятельности или отсутствием компетентных корреспондентов. Впрочем, сами названные причины косвенно свидетельствуют о состоянии культуры того



или иного региона и о степени её включённости в культурные процессы страны.

<sup>10</sup> Кроме того, быть может, сказывается и своего рода защитная реакция, естественная в условиях общего информационного бума. Учеными подсчитано, что с начала нашей эры объём знаний удвоился к 1750 году, следующее удвоение произошло на рубеже XIX–XX веков, то есть через 250 лет, третье осуществилось в течение всего 50 лет. Логическое продолжение этой прогрессии обернулось к началу третьего тысячелетия неким переизбытком информации чуть ли не в каждой отрасли.

<sup>11</sup> Г. Дмитриев пытался лично оформить договор с американской строительной фирмой

о продаже ДК, а И. Беляев хотел завладеть издательским объединением, изменив его Устав, ранее утвержденный секретариатом СК России.

<sup>12</sup> В ряду бесчисленных определений стиля особой ёмкостью и простотой отличается определение Д. Лихачёва: «Стиль – это не только совокупность тех или иных формальных признаков, не только идеология, определяющая эти формальные признаки, но... и то положение, которое стиль занимает в истории и в истории искусства. Все “признаки” стиля получают своё истинное значение только в связи с тем этапом развития, на котором находится данный стиль» [4, с. 188].

---

### ЛИТЕРАТУРА

---

1. *Гордон Г. Эмиль Гилельс. За гранью мифа.* М.: Классика-XXI, 2008. 352 с.
2. *Зверева С. Александр Кастальский: идеи, творчество, судьба.* М.: Вузовская книга, 1999. 240 с.
3. *Корабельникова Л. Александр Черепнин: долгое странствие.* М.: Языки русской культуры, 1999. 288 с.
4. *Лихачёв Д. Развитие русской литературы X–XVII веков: эпохи и стили.* Л.: Наука, 1973. 254 с.
5. *Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты.* Алма-Ата: Жалын, 1978. 243 с.
6. *Трембовельский Е. Теоретические проблемы национального симфонизма. Алматинские симфонии Евгения Брусиловского.* М.: Композитор, 2008. 212 с.

---

### REFERENCES

---

1. *Gordon G. Emil' Gilel's. Za gran'yu mifa [Emil Gilels. Beyond the Borders of the Myth].* Moscow: Klassika-XXI Press, 2008. 352 p.
2. *Zvereva S. Aleksandr Kastal'skiy: idei, tvorchestvo, sud'ba [Alexander Kastalskiy: Ideas, Creative Work, Destiny].* Moscow: Vuzovskaya kniga Press, 1999. 240 p.
3. *Korabel'nikova L. Aleksandr Cherepnin: dolgoe stranstvie [Alexander Tcherepnin: A Long Journey].* Moscow: Yazyki russkoy kul'tury Press, 1999. 288 p.
4. *Likhachyov D. Razvitie russkoy literatury X–XVII vekov: epokhi i stili [Development of Russian Literature of the X–XVII<sup>th</sup> Centuries: Ages and Styles].* Leningrad: Nauka Press, 1973. 254 p.
5. *Sarybaev B. Kazakhskie muzykal'nye instrumenty [Kazakh Musical Instruments].* Alma-Ata: Zhalyn Press, 1978. 243 p.
6. *Trembovel'skiy E. Teoreticheskie problemy natsional'nogo simfonizma. Almatinskie simfonii Evgeniya Brusilovskogo [Theoretical Problems of National Symphony. Almata Symphonies by Evgeniy Brusilovskiy].* Moscow: Kompozitor Press, 2008. 212 p.

---

### О СТИЛЕ И ЖАНРОВОМ ДИАПАЗОНЕ ГАЗЕТЫ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

---

Статья приурочена к 25-летию газеты «Музыкальное обозрение», рассматриваемой в качестве существенного фактора российской музыкальной культуры. Указанное издание специализируется преимущественно на проблемах академического музыкального исполнительства, образования и науки, для которых пребывание в современных условиях рынка

оказалось весьма болезненным. Пафос деятельности «Музыкального обозрения» – всемерная поддержка отечественных музыкантов и эффективная защита их интересов. Помимо этого, газета стремится оперативно информировать читателей о всех событиях музыкальной жизни в России и за рубежом, привлекающих внимание профессиональной аудитории

(панорамные обзоры деятельности музыкальных театров, оркестров, ансамблей, учебных заведений, а также конкурсов, фестивалей, конференций, выставок и др.). Автором освещаются многочисленные инициативы «Музыкального обозрения»: издательские и композиторско-исполнительские проекты, творческие встречи и круглые столы, мастер-классы и циклы лекций

в различных регионах России. В статье характеризуется «индивидуальный стиль» газеты, прошедший испытание временем и сохраняемый на протяжении 25 лет.

*Ключевые слова:* газета «Музыкальное обозрение», отечественная музыкальная культура, музыкальная журналистика, жанры музыкальной критики.

---

### ABOUT STYLE AND GENRE DIAPASON OF NEWSPAPER «THE MUSICAL REVIEW»

---

The article is dedicated to the 25th anniversary of the newspaper «The Musical Review», which is considered as a significant factor in Russian musical culture. The mentioned edition specializes mainly in problems of academic musical performing arts, education and scholarship for which the stay in contemporary market conditions during the transition period were highly painful. The pathos of this newspaper's activity is the conceivable assistance to native musicians and efficacious defence of their interests. Besides that «The Musical Review» aspires to inform efficiently their readers about all events of musical life in Russia and abroad which attract attention of professional audience (panoramic reviews of activities of musical

theatres, orchestras, ensembles, educational institutions, and also competitions, festivals, conferences, exhibitions, etc.). The author deals numerous initiatives of «The Musical Review» such as publishing, composing and performing projects, creative meetings and round-table discussions, master classes and series of lectures in various regions of our country. The «individual style» of this newspaper which underwent the trial of times and was kept for a period of 25 years is characterized in the article.

*Keywords:* newspaper «The Musical Review», musical culture of our country, musical journalism, genres of musical critique.

**Трембовельский Евгений Борисович**

доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки

*e-mail: tremb-mus@mail.ru*

Воронежская государственная академия искусств

Российская Федерация, 394000, Воронеж

