

---

## МАТЕРИАЛЫ VI МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКА НАРОДОВ МИРА В XXI ВЕКЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ»

К юбилею Виолетты Николаевны Юнусовой

*(13–15 апреля 2012 года, Московская консерватория)*

### **Нелли Шахназарова**

## САМОСОЗНАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ — ВАЖНЫЙ ФАКТОР, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ САМОБЫТНОСТЬ И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Меня давно интересует проблематика, связанная с традицией вообще и национальной в частности. «Идти вперед может только память, а не забвение», — написал в одной из своих статей М. Булгаков. Утверждение на первый взгляд кажется парадоксальным, однако в нем заложен глубокий смысл. Пока память сохраняет то, что было добыто человеческим талантом и разумом, у нее есть точка опоры, которая позволяет двигаться дальше, не теряя при этом своей национальной идентичности и своими новациями расширяя диапазон памяти для грядущих поколений. Эта мысль мне очень близка и потому, что, занимаясь много лет проблематикой национального музыкального искусства, я сумела убедиться в ее справедливости. В настоящем сообщении я буду опираться на опыт искусства коллег-композиторов среднеазиатского (ныне — центральноазиатского) региона, который дает богатый материал

---

*Шахназарова Нелли Григорьевна* — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

(в период своего существования в границах Советского Союза) для серьезных выводов эстетико-культурологического характера. Для этого мне придется вернуться в прошлое и напомнить некоторые факты, кому-то известные, а кому-то и нет в силу молодости.

Не секрет, что мы 70 лет прожили в тоталитарном государстве, которое — в отличие от своих аналогов — было идеологически тоталитарным, опиралось на жестко аргументированную идеологию, и все его действия этой идеологией определялись. Ее догматы служили критерием оценок, что хорошо на себе почувствовали деятели искусства.

Известно, что одним из важнейших лозунгов большевиков, с которыми они шли к завоеванию власти, был лозунг интернационализации — «Интернационал» был официальным гимном. Осуществить интернационализацию всех сторон общественной жизни оказалось не так уж и сложно. Очень скоро суть ее ясно выразили слова из песни «Мой адрес не дом и не улица, мой адрес — Советский Союз». Однако уже в самом начале процесса интернационализации всех сторон жизни на его пути возникло серьезное препятствие. И этим препятствием, как ни покажется странным, стала музыка.

Уже в двадцатые годы Н. К. Крупская обратила внимание на различный уровень развития музыкального искусства и предупреждала, что путь к полной интернационализации будет долог и не прост. Слишком далеки друг от друга в своей основе — специфически музыкальной, эстетической, технологической — принятая государством в качестве модели европейская концепция искусства и реалии бытования музыки в ряде национальных республик, в первую очередь, мусульманских. Путь виделся один: принять все меры, чтобы «отсталый» Восток мог включиться в цивилизованный мир. Главное — чтобы было быстро, путем ускоренного развития, о котором писал Г. Гачев [2].

Надо отдать должное государству: в короткие сроки были приняты многообразные меры для приведения всех национальных составляющих советской музыкальной культуры к общему знаменателю. Эти меры известны, я на них не буду останавливаться, только напомним важнейшие: декады национального искусства, организация национальных студий в Московской консерватории и — что в данной ситуации можно действительно считать почти гениальным изобретением советской власти — выезд столичных композиторов в республики для совместной работы с национальными «мелодистами» по созданию произведений разных жанров.

Нельзя сказать, что эти меры ни к чему не привели. Постепенно стали появляться произведения композиторов среднеазиатских республик, преимущественно оперы. И хотя было очевидно — я неоднократно об этом писала, — что соавторство не решает проблемы интернационализации, создания феномена единого многонационального искусства, тем не менее возникала иллюзия возможности формирования такого феномена в перспективе; мне казалось, что непосредственная передача опытными композиторами своих знаний музыкантам республик Востока может все-таки принести пользу.

В сороковые годы появился первый обнадеживающий опыт: симфонические мугамы Ф. Амирова (1922–1984) — редкий тогда случай

инструментального сочинения на материале азербайджанского мугама. Значение его определялось и тем, что это было произведение в оркестровом жанре, тогда как почти все республики начинали свой путь овладения европейским опытом с опер или других музыкально-сценических произведений. Опыт Амирова представлял собой не симфонию и не мугам, это был новый жанр, синтезирующий традиции азербайджанского мугама и принципы европейской симфонической музыки. Сохранялись основные части структуры симфонии, но назывались они терминами мугама. Характер основных образов мугама также не был изменен. Оркестровка произведения — яркая и цветистая. Симфонические мугамы имели большой успех и у нас, и за рубежом.

Появились первые национальные оперы, которые были приняты народом: «Восстание Восе» С. Баласаняна (1939), «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского (1934, вторая редакция 1945) и другие. В это же время расцветают школы Грузии, Армении, Татарстана, позднее Прибалтики. В дни проведения декад национального искусства проходили показы вновь созданных произведений. В Самарканде даже был построен новый оперный театр.

Казалось, что создание многонационального музыкального искусства как особого феномена постепенно становится реальностью. Мною даже была написана статья «Многонациональное единство советского искусства как исторический феномен» [4, 6–17]. Правда, в ней отмечалось, что многие проблемы, особенно касающиеся взаимоотношений восточных и западных традиций, пока не решены, а загнаны вглубь, но была иллюзия, что их решение — вопрос времени.

В пятидесятые годы во внешне благой картине многонационального музыкального феномена появились первые трещины. В Таджикистане три академика выступили с резкой критикой статьи председателя местного Союза композиторов З. Шахиди (1914–1985), который призывал активнее создавать новые произведения разных европейских жанров. Авторы же статьи решительно возражали против этого, утверждая, что у народа есть собственная богатая культура, которую надо развивать, а не пропагандировать то, что народу чуждо. Редакция в итоговой статье пыталась каким-то образом сгладить остроту дискуссии и прийти к компромиссу. Обвинений в национализме авторы не избежали. Но главный ее итог — слово было произнесено.

Широкий общественный резонанс вызвало появление ряда произведений узбекского композитора М. Ашрафи (1912–1975), в которых он не указал фамилии помогавших ему российских композиторов. В журнале «Советская музыка» была опубликована редакционная статья «Соавторство и “соавторство”» с резкой критикой морально-этического аспекта такого рода сотрудничества. Однако это не помешало появлению оперы Ш. Сайфиддинова «Пулат и Гульру» (1957), которая была оценена как большое достижение таджикской музыки. Композитор с достоинством принимал поздравления, на афише красовалась его фамилия, хотя было хорошо известно, что опера писалась в соавторстве с тремя композиторами — Э. Денисовым, А. Николаевым, А. Пирумовым, фамилии которых нигде не фигурировали. В задуманном «творческом» соавторстве отчетливо стали проявляться тенденции к элементарному иждивенчеству.

О том, что проблема существует, свидетельствует статья С. А. Баласаняна «Что мешает развитию оперы в Средней Азии» [1]. Особую значимость ей придает тот факт, что она написана композитором, чья опера «Восстание Во-се» была сразу принята народом и приобрела статус национальной классики. Приведу несколько цитат из этой статьи, чтобы было ясно, с какой серьезностью автор ставит обозначенную им проблему. «Формально мы, приезжие композиторы, решаем задачи создания национального искусства в республиках Средней Азии, фактически же большинство этих произведений не национальные, а русские оперы на среднеазиатские сюжеты, “написанные по давно апробированным” оперным схемам XIX века <...>. Я глубоко уверен, что никакая национальная культура не создается силами “варягов”» [там же, 31]. Автор ссылается на уже приведенный пример с оперой Ш. Сайфиддинова: «способный молодой композитор <...> мог бы получить необходимую профессиональную подготовку <...>. Но зачем ему трудиться, овладевая сложным ремеслом композитора, когда он преуспевает без всяких усилий?» [там же, 32].

Статья С. Баласаняна, при ее внешней академичности, в сущности, подрывает самые основы государственной концепции «ускоренного» развития, результаты которого, как пишет автор, «очень скромны». Могу предположить, что на появлении этой статьи сказалось и оскорбленное достоинство композитора, мастера высокого класса, который тратил свое время и талант на явно бесперспективное дело, к тому же дающее основание для возникновения не очень корректных в морально-этическом отношении ситуаций. Истинный смысл статьи был точно прочитан руководящими органами, и статью печатать запретили. Ю. В. Келдыша, главного редактора журнала «Советская музыка», даже освободили от работы.

Но начавшееся движение остановить уже было нельзя. Музыканты Средней Азии, профессионалы, опирающиеся на многовековую традицию, не согласились с тем, что их высокое искусство используется лишь как материал для произведений разных европейских жанров. В Центральную приемную комиссию СК СССР поступили заявления от ряда «народных мелодистов», как их обычно называли, о приеме в члены Союза композиторов.

Члены комиссии (я была в их числе) оказались в трудной ситуации. С одной стороны, некорректно отказывать музыкантам — представителям одной из союзных республик. С другой стороны, произведения этих музыкантов явно не отвечали Уставу Союза, ибо воспринимались как фольклор. Г. Свиридов был особенно против нарушения уставных требований. В конце концов, их приняли, но за ними последовали другие заявления, уже при следующем составе комиссии, которым руководил А. Эшпай. Пришлось искать специальную формулировку, которая давала основание для приема «народных мелодистов» в профессиональный Союз композиторов без нарушения его устава. В конце концов остановились на формулировке «профессиональное искусство устной традиции», которая действительно отражает характер деятельности этих музыкантов. Отнесение крупных циклических форм к категории фольклора отказывало произведениям многовековой традиции

в статусе профессионализма, которому они в действительности отвечали. Об этом свидетельствуют такие основополагающие признаки, как:

- существование теоретических трудов арабских ученых, содержащих детальный анализ музыкальных особенностей мугамов/макомов;
- продуманная драматургия и структура цикла, допускающая импровизацию в строго определенных границах и в конкретных разделах;
- учет особенностей слушательского восприятия многочастного длительно развертывающегося цикла (наличие специальных эпизодов, переклюкающих и активизирующих сознание);
- наконец — и это главное — концепционность цикла, отражающая разные стороны мировосприятия народа.

Поскольку мне пришлось участвовать в процессе обсуждения всех названных проблем в обоих составах приемной комиссии, у меня родилась мысль серьезно заняться проблематикой музыкального профессионализма, в результате чего и появилась книга «Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма» [5]. Однако аспект, которому посвящена данная статья, тогда не «зацепил» меня. Он возник только сейчас. Аспект, свидетельствующий о многолетнем унижении достоинства великой культуры, обладающей многовековыми традициями, трагедия которой в советский период заключалась в том, что она в корне отличалась от культуры европейской. И на защиту ее встал народ. Поэтому мне представляется, что одним из итогов развития музыкального искусства народов Востока является возрождение его самосознания и ощущения себя как одного из значимых компонентов музыкальной картины мира. А отсюда два вывода.

Вывод первый. Постепенно все сильнее расшатывается абсолютный приоритет концепции европоцентризма, который веками господствовал в представлениях об истинном искусстве. И вывод второй. Молодое поколение музыкантов Востока последних десятилетий, получившее основательное профессиональное образование, стремясь к освоению новаций искусства XX–XXI веков, должно глубже изучать свои национальные традиции. Это позволит им ориентироваться не только на европейские модели, но и на богатое наследство, оставленное предками и не потерявшее в своем эстетическом совершенстве.

Забавные шутки иногда подбрасывает нам судьба. В те дни, когда я работала над письменным текстом своего выступления на конференции, мне пришла книга Ф. Бахора и Е. Гейзер, посланная из Германии, — «Композитор — профессия замечательная» [3]. И я нашла там подтверждение своей главной мысли, высказанное композитором-практиком. Особенно ценными мне показались страницы, на которых Фируз Бахор через анализ своих произведений показывает, как практически удается соединить добытый им опыт профессионального европейского композитора и глубокое погружение в национальную макомную традицию. Соединить даже такие далекие, казалось бы, музыкальные сферы, как творческие принципы А. Веберна и маком. Мне не довелось услышать эту, столь смелую по замыслу, симфонию, о которой говорит композитор, но, судя по приведенному анализу, сделано такое соединение музыкантски деликатно. Я привела только один пример,

показывающий, по какому пути, достойно и уважительно по отношению к своей культуре, стремятся идти композиторы разных республик. Этот пример случайно совпал со временем работы над статьей, но он не единичен.

Камиль Сен-Санс в одном из писем (1879) отмечал: «Тональность, основанная на современной гармонии, находится в состоянии кризиса. Мажорная и минорная гаммы утратили свои исключительные права <...>. Возвращаются старинные лады, за ними стремительно последуют восточные во всем их огромном многообразии. Все это придаст силы мелодии, влачащей ныне жалкое существование <...>. Гармония также должна измениться. Мы увидим развитие возможностей ритма, которые до сих пор почти не использованы. Из всего этого возьмет свое начало новое искусство» (цит. по: [6, 7]).

Можно спорить с категоричностью тона, но общая направленность мысли композитора мне представляется верной.

#### Использованная литература

1. Баласанян С. А. Что мешает развитию оперы в Средней Азии // Статьи. Письма. Воспоминания. К 100-летию со Дня рождения композитора. М.: Композитор, 2003. С. 28–36.
2. Гачев Г. Д. Ускоренное развитие литературы: на материале болгарской литературы первой половины XIX в. М.: Наука, 1964. 310 с.
3. Гейзер Э., Бахор Ф. Композитор — профессия замечательная. СПб.: Алетейя, 2012. 128 с.
4. Шахназарова Н. Г. Многонациональное единство советского искусства как исторический процесс. Советская музыка. 1982. № 11. С. 6–17.
5. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М.: Советский композитор, 1983. 153 с.
6. Nichols R. Debussy. L.: Oxford University Press, 1972. 86 p. (Oxford Studies of Composers, 10).