

Анна Амраховна Амрахова

amrahova54@mail.ru

Доктор искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, заведующая Научно-аналитическим отделом Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, главный редактор Журнала Общества теории музыки

Константин Владимирович Зенкин

kzenkin@list.ru

Доктор искусствоведения, проректор по научной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Татьяна Александровна Курышева

kuryшева@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, главный редактор газет «Российский музыкант» и «Трибуна молодого журналиста»

Роман Александрович Насонов

rrrnassonov@rambler.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Андрей Алексеевич Устинов

aumo@yandex.ru

Музыковед, журналист, критик, издатель, главный редактор газеты «Музыкальное обозрение»

Assoc. Prof. Anna A. Amrakhova, D.A.

amrahova54@mail.ru

Associate professor of Music Theory Department of Mikhail Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Head of Research Analytics Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russia's Music Theory Society

Prof. Konstantin V. Zenkin, D.A.

kzenkin@list.ru

Vice-rector for Research, Professor of Foreign Music History Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Prof. Tatyana A. Kuryшева, D.A.

kuryшева@mail.ru

Professor of Contemporary Music Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Editor-in-Chief of the “Rossiyskiy muzykant” and the “Tribuna molodogo zhurnalista” newspapers

Assoc. Prof. Roman A. Nassonov, Ph.D.

rrrnassonov@rambler.ru

Associate Professor of Foreign Music History Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Andrey A. Ustinov

aumo@yandex.ru

Musicologist, Journalist, Critic, Publisher, Editor-in-Chief of the “Musical'noye obozreniye” newspaper

Музыкальная критика — вчера, сегодня... А будет ли она завтра?

Аннотация

Проблематика круглого стола обусловлена теми колоссальными изменениями в музыкальной критике, которые произошли в XX веке по сравнению с XIX веком. Лейтмотивом через все беседы проходят мысли о том, как изменились формы проявления исконно критических ипостасей: сиюминутности отзыва (которая сегодня не обязательна), установки на просветительство (которая перестала быть прерогативой только лишь критики), изменился сам язык, который теперь не чурается бытового модуса.

Отдельный смысловой пласт бесед — научная критика, которую давно пора вывести из тени. Сегодня научная жизнь немислима без огромного количества отзывов, рецензий, всякого уровня экспертных оценок — от отзывов оппонентов на защитах, до педагогической отчетности. Вся эта деятельность, дабы поднять ее статус, также нуждается в открытом обсуждении. В беседах приняли участие Т. А. Курьешева, А. А. Устинов, К. В. Зенкин, Р. А. Насонов.

Ключевые слова

Музыкальная критика, музыкальная журналистика, расслоение стиля говорения, образование, научная критика

Music criticism – yesterday, today... And will it be tomorrow?

Abstract

The problems of the round table are determined by the enormous changes in music criticism that happened in the XX century in comparison with the XIX century. The leitmotif going through all the conversations are thoughts of how manifestations of essentially critical forms have changed: immediate feedback (which today is not obligatory), enlightenment orientation (which has ceased to be the prerogative only of criticism), the language itself has changed which includes everyday-life modus nowadays. A separate semantic layer of conversations is scientific criticism, which it is high time to bring to light. Today, scientific life is unthinkable without a huge number of reviews, comments, all kinds of expert assessments – beginning with the reviews of opponents when dissertations are being supported, till pedagogical documentation. All these activities, in order to raise their status, also need an open discussion. T. A. Kurysheva, A. A. Ustinov, K. V. Zenkin, R. A. Nasonov took part in the talks.

Keywords

Music criticism, music journalism, stratification of speaking style, education, scientific criticism

Дорогие читатели!

В этом выпуске мы продолжаем ставшую уже традиционной рубрикой нашего журнала серию виртуальных круглых столов, посвященных актуальным проблемам современного музыковедения. И, как всегда, замысел научного обсуждения оказался обусловленным неожиданными и одновременно ожидаемыми причинами.

В мае прошлого года мне посчастливилось побывать на премьере оперы А. Раскатова «ГерМАНИЯ» в Лионе. Уже подготовив обширный материал (с интервью и аналитикой), я вдруг поняла, что столкнулась с совершенно обескуражившей меня проблемой выбора издания, где можно было бы его опубликовать. Работа была проведена колоссальная, поэтому материал можно было нести в любое солидное рецензируемое издание. Кроме того, публикация в каком-либо ВАКовском журнале все равно обеспечила бы определенные бонусы статистического характера, столь важные в сегодняшней ситуации всеобщей отчетности. Но все-таки решающую роль в выборе издания стали играть соображения другого толка.

А. Раскатов — гражданин России, хоть и живет во Франции уже очень давно. Но почему грандиозный успех оперы во Франции должен замалчиваться на Родине? Как сделать эту премьеру фактом и русской культуры тоже? Ведь связь здесь обоюдно значимая: читателю нужна информация, композитору — духовная связь с отечеством.

Подумав, что для этой сверхзадачи лучше подойдет публикация в массовом издании, я решила отнести материал в газету «Музыкальное обозрение», закрыв глаза на элемент некоей наукометрической «жертвенности» со своей стороны.

Однако этот казус привел к горьким размышлениям о том, что нынешняя система пестования, карьерного роста или самоутверждения музыковедов не предполагает участия в такой сфере деятельности, как музыкальная критика. Почему? Потому что складывается впечатление, что критическая область практически никак не ценится в научной сфере. Например, к защите докторских диссертаций с соискателями требуют сейчас 15 публикаций в ВАКовских журналах. Получается, что серьезные ученые не могут распыляться на просто «музыкальную жизнь». Думается, это один из факторов, провоцирующих «критическое» положение музыкальной критики в музыковедческой области сегодня. Но может быть, существуют и другие факторы, не позволяющие музыкальной критике быть властительницей дум, как это было в XIX веке?

Так тема очередного круглого стола определилась сама собой — исконные свойства музыкальной критики и анализ того, что с ними стало сегодня. Вскоре были избраны и участники. Это главные редакторы музыкальных изданий: К. В. Зенкин (журнал «Научный вестник Московской консерватории»), А. А. Устинов (газета «Музыкальное обозрение»), Т. А. Курышева (газеты Московской консерватории «Российский музыкант» и «Трибуна молодого журналиста»), а также один заинтересованный читатель — доцент кафедры истории зарубежной музыки, руководитель Студенческого научно-творческого общества Московской консерватории и постоянный участник просветительских радио- и телепередач Р. А. Насонов.

При подготовке материала мы были стремимся к тому, чтобы музыкальная «критика» в наших беседах вышла за пределы только журналистской проблематики. Ведь многочисленные отзывы, рецензии, заключения экспертных советов, — вся эта творческая деятельность, с которой каждому музыковеду приходится сталкиваться неоднократно, тоже можно назвать входящей в сферу интересов музыкальной критики, но критики научной. И здесь также накопилось немало проблем, самая большая из которых — та, что данная деятельность остается как бы незамеченной, словно подводное течение. Между тем, именно подводное течение, которое никто не видит, иногда своей температурой влияет на климат континента. О важности научной музыкальной критики мы говорили с Р. А. Насоновым и К. В. Зенкиным, что несомненно, должно придать всей проблематике «стереофоничность» «звучания».

Амрахова А. А., Зенкин К. В., Курьшева Т. А., Насонов Р. А., Устинов А. А.
Музыкальная критика — вчера, сегодня... А будет ли она завтра?

Несколько слов о порядке расположения материалов бесед. Так сложилось, что он обусловлен только временем встреч, то есть сама хронология структурировала содержание данного круглого стола. Работа шла долго, проблематика вызревала постепенно (в данном случае не было никакого предварительного анкетирования). По размышлении стало ясно, что в том, в каком порядке я встречалась с собеседниками, было подчинение какой-то закономерности. Поэтому оказалось самым естественным, что последним «номером» в веренице собеседников стала Т. А. Курьшева. Когда передо мной (благодаря уже состоявшимся беседам) открылись масштабы проблем, которые стоят перед музыкальной критикой сегодня, я пошла на поклон к Татьяне Александровне — человеку, который знает всё о критике, журналистике, которая воспитывает в Московской консерватории журналистов и критиков завтрашнего дня¹.

А. А. Амрахова

¹ В период работы над интервью «случился» юбилей двух возглавляемых Т.А.Курьшевой изданий — газет «Российский музыкант» и «Трибуна молодого журналиста». Коллектив Журнала Общества музыки поздравляет Т.А.Курьшеву. Желаем коллегам творческого долголетия и профессиональных успехов.

**«59,9», или «Моя профессия — главный редактор»²
(интервью с А. А. Устиновым)**

А. А.: Андрей Алексеевич, то о чем я собираюсь говорить со своими собеседниками — главными редакторами изданий, имеющих отношение к музыкальному искусству, можно назвать актуализацией тех проблем, которые стоят перед музыкальной критикой сегодня. Но говорить о проблемах невозможно без каких-то характеристик текущего момента. Поэтому мы начнем с того, что зафиксируем какие-то глобальные изменения в основных функциях музыкальной критики. Например, публикация, имеющая статус научной статьи, обладает своей спецификой: ученый может писать об одном и том же произведении через 100 или 200 лет после его возникновения. Газетное издание, наверно, подразумевает сиюминутность отклика?

А. У.: Уже нет... С появлением соцсетей многое изменилось.

Я с удивлением обнаружил: присылает мне редактор новости, я читаю... но оказывается, что эта новость прошлогодняя, но я о ней не знал. Никто не замечает, в каком году эта информация появилась. И я для себя сделал открытие, что новость становится новостью не тогда, когда она вышла в свет, вообще появилась в воздухе, а тогда, когда ты с ней познакомился. Поэтому любой материал, даже трехлетней давности, может стать для тебя новостью. В модели твоего мира есть люди, есть персонажи, есть тенденции, направления... и в каждой ячейке этой модели есть место для новой информации, которая добавляет определенный кирпичик к строению твоего мироздания. Так что событие стало для меня новостью, когда я о нем узнал. Поэтому сегодня можно перепечатать интервью, которое мы делали 10 лет назад, чуть убрав оттуда временные акценты типа «я вчера был...», — этого уже никто не помнит. Новизна информации сегодня умирает через 15 минут после ее получения. Однако, как известно, от того, что мы не знаем о случившемся, последствия случившегося не исчезают.

Мы живем в наркотическом угаре под названием «информационная зависимость». Просыпаясь, проверяем почту, мессенджеры, SMS-сообщения, смотрим дома или слушаем в машине новости. Мы находимся в сумасшедшем информационном потоке. Каким было раньше утро? Встаешь в тишине. У тебя в голове ты сам, твой мир и мир вокруг, формулируются задачи дня. Ты делаешь гимнастику, завтракаешь. Смотришь в окно — еще тихо, и как-то пускаешься в этот мир, в жизнь. И потом, когда ты ужеходишь в работу, ты включаешься в информационный поток в контакты и общения.

Что сейчас?.. Про утро я уже сказал. Но и спать [я] ложусь с компьютером — и пишу письма или отвечаю на них. Смотрю ленту новостей в соцсетях, постоянно обновляющуюся. Я закован лентой информации. Несмолкаемый поток информации течет постоянно через меня, притом что еще надо понять, нужна она или нет, а необходимая, может быть, и не обнаружилась... Поэтому я могу напечатать информацию о явлении, которое состоялось год назад, а может, и два даже, если оно несет какое-то актуальное и важное содержание.

² Двойное название обусловлено тем, что происхождение его составное: одно — «59,9» — предложено А. А. Устиновым, другое — «Моя профессия — главный редактор» — редакцией, оно взято из текста интервью. Наш первый собеседник оказался очень эмоциональным, болеющим душой за свою профессию человеком. Мы оставили эту многозначительную цифру в названии, потому что отмечаемый ею повышенный «температурный режим» как нельзя лучше передает взрывной характер беседы, которую наш читатель не имеет возможности слышать и только бледную тень которой может видеть в дискурсе. Кроме того, эта цифра отражает предъюбилейный период в жизни нашего героя: 20 декабря 2019 года главному редактору Национальной газеты «Музыкальное обозрение» исполняется 60 лет. Эта дата совпадает с 30-летним юбилеем издания, в котором Андрей Алексеевич работает со времени его основания (с 1991 года — главным редактором). Хронологические рамки двойного юбилея привнесли в беседу смысловые нотки подведения итогов — как жизненного, так и профессионального. — А. А.

Это состояние постоянной изменчивости, в котором мы пребываем, чревато тем, что мы не успеваем за временем. Критик сегодня — тот, который пишет, привязан к ограничениям, правилам и установкам издания. Часто объем текста — от 3 до 5 тысяч знаков. И попробуй сегодня критика N попросить написать аналитическую статью, которая охватывала бы масштаб явления в объеме 15 тысяч знаков (а у меня в газете — 2 полосы). Нет, не получится... Не получится! Редко кто может мыслить в таком формате. А если мне в издании не нужны эти поверхностные сиюминутные заметки? А нужны ли они сегодня? Может быть, они никому не нужны. Достаточно поболтать, обсуждая событие в соцсети, и то потом жалко времени. Иногда мозг тренируется в этих дискуссиях, но чаще засоряется.

Поэтому мы «расслаиваемся»: информационный поток мы направляем теперь на сайт и Фейсбук, а в нашем «информационном доме» аналитический поток — тот, который строит мироздание, — переводится на бумагу (правда, потом все равно на сайт и далее по пунктам...). Например, какая-то статья может выйти сегодня в Интернете, а через 4 месяца, сформировав концепт, — быть опубликованной в газете. Концепт не рождается просто так — он формируется смысловым полем, в которое попадает и которое сам формирует. Хотя меня могут осудить: а что ты взял на себя право считать, что вот это вот нужно, а это не нужно? Но в этом и состоит суть моей профессии «главный редактор». Это трудно понять журналистам и критикам. Но 30-летний опыт говорит мне, что мы «не одной крови».

Лента информации в Интернете не дает целостности мира. Она — река, вода, в которую ты вошел сегодня, но завтра в нее не войдешь, завтра ты войдешь в другую. И все это утекает. И уже притча во языцах, что событие, о котором ты узнал, через 15 минут затмевается следующим. И ты уже не переживаешь победу своей футбольной команды, не переживаешь долгосрочно. Надо постоянно держать в сознании Сенцова³, Сою Апфельбаум⁴, Кирилла Серебренникова⁵, но новые события вымывают их из сознания и выхолащивают переживания. Необходимо большое усилие воли, чтобы возвращать эту информацию в сознание, другими словами, «возвращать совесть», а тут уже другое что-то случилось.

А еще нам специально подкидывают такие «новости», чтобы держать человека на информационной игле. Для этого нужны какие-то события из сфер, которые затрагивают наибольшее количество людей. Например, у нас часто появляется хоть какая-нибудь информация об автомобилях. Раз в неделю говорят [про то], что введут какие-то новые правила, про ОСАГО, про парковки... Словно сидит команда, институт серьезных людей, сочиняющих такие новости. И это держит все время в напряжении. Хотя на что мне это вообще знать? Есть общие правила — тыкнул в Интернет пальцем и узнал. Но мы уже на игле, мы этим живем.

Бумага же формирует целостный мир. И я так делаю издание... Вот поэтому мы до сих пор печатаем некрологи. Поэтому мы до сих пор печатаем информацию о книгах и конкурсах. Я живу современным искусством, поэтому даю какую-то персону, которая сегодня актуальна. Но я живу и памятью о прошлом: в этом году мы начали печатать имена

³ Олег Геннадиевич Сенцов (р. 1976) — украинский кинорежиссер, сценарист и писатель. В 2014 году был задержан российскими властями на территории Крыма и осужден на 20 лет за сотрудничество с украинскими диверсантами, 7 сентября 2019 года уехал в Киев после освобождения в рамках договора России и Украины об обмене удерживаемыми лицами. — *(Здесь и далее, за исключением специально отмеченных случаев, примечания внесены редактором).*

⁴ Софья Михайловна Апфельбаум (р. 1979) — директор Российского академического молодежного театра, с 2006 по 2014 год работала в Министерстве культуры, в том числе на должности директора департамента государственной поддержки искусства и народного творчества. В 2017 году С. М. Апфельбаум приговорена к домашнему аресту по подозрению в подтасовке конкурсной документации на выделение бюджетных субсидий в пользу АНО «Седьмая студия» (театральная студия, возглавляемая режиссером Кириллом Серебренниковым) для реализации театрального проекта «Платформа».

⁵ Кирилл Семенович Серебренников (р. 1969) — российский режиссер, художественный руководитель театра «Гоголь-центр», в 2017 году приговорен к домашнему аресту по подозрению в хищении средств, выделенных на поддержку его театрального проекта «Платформа» на базе возглавляемой им АНО «Седьмая студия».

репрессированных музыкантов. Это очень для меня важно. Это важно, я убежден, для профессионального сообщества. Однако вялый отклик на эту нашу миссию меня настораживает. Я живу историческими датами и [одновременно] текущими фестивалями, отслеживаю разные события, потому что текущая вода тоже должна быть. Я строю целостный организм, в нем всё должно быть: руки, ноги, глаза, уши, сердце, ум или, как говорили раньше, честь и совесть... Должен быть создан некий единый организм, состоящий из кислорода, водорода, воды, воздуха, камня и так далее. Целостность восприятия мира, может быть, восходящая к шестидесятичеству, — это моя природа. У кого-то этой природы нет, и он делает что-то другое, по другому формуляру, руководствуясь другим эстетическим взглядом. Кто-то вовсе не руководствуется каким-либо взглядом, а кто-то просто глух, слеп, циник и приспособленец.

А. А.: Во всех определениях музыкальной критики как рода деятельности отмечается ее просветительская направленность. Что-нибудь изменилось в этом аспекте?

А. У.: Сегодня просветительство возрождается быстрыми темпами. Просветительство перестало быть прерогативой только лишь музыковедов или критиков.

Много стало лекций, творческих встреч. В этом году — 11-й сезон абонеента «Персона — композитор», который я веду в филармонии... 29 композиторов за 10 лет... Это Губайдулина, Щедрин, Слонимский, ушедший уже из жизни Андрей Яковлевич Эшпай — старшее поколение, потом следующее поколение: Екимовский, Броннер, Тарнопольский, [Фарадж] Караев, Гагнидзе, Каспаров... И дальше, дальше, дальше... Невский, Курляндский, Сюмак... И новое поколение: Попов, Хубеев, Бесогонов... А уже их творчество надо объяснять. Их надо отдавать обществу каким-то образом, они уже там живут. И необходимы творческие встречи с ними, лекции о них и так далее. И мой абонемент был всегда в тренде, стремился ухватить тенденции момента — и тогда, когда надо было объяснять творчество одного поколения [с аудиторией], и тогда, когда надо было возвращать кого-то [в памяти публики]. 10 лет назад еще ничего не было.

Радио многое объясняет, есть какие-то циклы популяризаторских программ. Ведь, кстати, вот это просветительство потрясающие формы обрело в 60 – 70-е годы. Им было пронизано всё, на мой взгляд. Думаю, что шестидесятичество тоже носило функцию просветительства.

Для меня примером был Григорий Самуилович Фрид⁶. Я же вырос в Московском молодежном музыкальном клубе Григория Фрида и в Клубе юных искусствоведов ГМИИ имени Пушкина, днями там жил. Именно в юношеские годы я узнал, к примеру, кто такой Корнелиус Эшер⁷. Там я увидел фильм Бунюэля и Дали «Андалузский пёс»⁸, услышал премьеры Шнитке, сочинения Губайдулиной, с этими композиторами были встречи.

Если говорить о том, кто еще повлиял на меня в создании формата моего абонеента «Персона — композитор» и вообще моих концертных и фестивальных проектов с точки зрения общения на сцене, то это еще и Урмас Отт⁹. Это были первые большие публичные телевизионные беседы на высочайшем профессиональном уровне. Они готовились, у него

⁶ Григорий Самуилович Фрид (1915 – 2012) — советский композитор, Заслуженный деятель искусств РСФСР, организатор и руководитель (1965 – 2012) Московского молодежного музыкального клуба при Всесоюзном доме композиторов, на заседаниях которого проводились творческие вечера современных композиторов, обсуждались проблемы современного искусства.

⁷ Мауриц Корнелис Эшер (нидерл. Maurits Cornelis Escher, 1898 – 1972) — нидерландский художник-график, представитель имп-арта, мастер логических и пластических парадоксов.

⁸ «Андалузский пёс» — сюрреалистический короткометражный немой фильм режиссера Луиса Бунюэля и художника Сальвадора Дали, снятый в 1929 году.

⁹ Урмас Ильмарович Отт (1955 – 2008) — советский и эстонский тележурналист, ведущий телепередач.

были команды, которые собирали материал. Это всё было... Сегодня В. Познер¹⁰ пытается это возродить. Он, конечно, немножко другой, но тем не менее уже на другом витке делает почти то же самое.

Но я отвлекся... Так вот лекции, творческие встречи, мастер-классы, воркшопы и так далее — все это происходит вне государственной вузовской системы.

А. А.: Существующая типология изданий достаточно обширна: научное, политическое, популярное, художественное и т. д. Вы сейчас как себя позиционируете?

А. У.: С самого начала работы в «Музыкальном обозрении» (с 1989 года) я понимал, что газета не должна быть такой же, как «Музыкальная жизнь» или «Советская музыка». Мы должны были найти свой путь. Встал вопрос: а у кого учиться? Значит, что-то можно брать и от тех, и от других? Но мы все же упорно считали, что не должны быть похожи ни на кого. Надо было искать свой путь. У этих журналов функциональность иногда выходила за рамки их как бы образа. Ну какой смысл сиюминутные концерты отражать в академическом журнале? Я не понимал. И какой смысл в популярном издании вдруг давать что-нибудь аналитическое? Но дело в том, что и «Музыкальная жизнь» стала резко трансформироваться в уже непонятные формы. Когда это были действительно кроссворды, нотные приложения, вести, всякая мозаика, когда это были популярные статьи о композиторах, когда это были какие-то микропортреты опять же популяризаторского стиля, — это был прекрасный журнал. Сегодня почитать старые выпуски 60-х годов — фантастика. Всё можно было увидеть там. И очевидно, что была придумана своя неповторимая модель. А дальше это трансформировалось в нечто бесформенное.

Так вот мы создали совершенно свое издание. Я бы сказал, это Информационно-музыкальный институт. И делали всё впервые, нам не у кого было учиться. Первым быть очень трудно. И обратите внимание, что коллеги — журналисты и критики — всячески стараются не заметить нас 30 лет. Обойти вниманием, умолчать... Это такая черта. Но она к сожалению, создает ложную картину музыкальной истории.

А. А.: А как Вы относитесь к концептуальному тиражированию, к появлению изданий, схожих по целям и структуре?

А. У.: Если появляется нечто, что просто сдирает как под кальку твою идею, становится жалкой копией тебя, — это никак не улучшает имидж нового издания, но слегка снижает мой. Приведу пример не из СМИ, а с фестивалем «Золотая маска», который стал превращаться в колоссальный институт, отражающий мейнстрим российского театра. Но стремление определить лучших из лучших многих обижает: безусловно, остаются те, на которых даже в бинокль смотреть никто не хочет. Их не отбирают. Конкурс не может не обидеть. Конкурс большинство обижает, меньшинство радуется. И что же сделали некоторые структуры для того, чтобы размыть значимость фестиваля? Они создали параллельный проект, такой же или два или три подобия. Но когда ты берешь «Джоконду», а рядом вешаешь, предположим, Шилова¹¹, то кто-то, обыватель незнающий, может думать: чёрт, да и Джоконда ничего особенного из себя не представляет. Это жуткий ход, который, естественно, используется в политике, в бизнесе, ну и в искусстве. [Но] копия всё же жалкое подобие.

¹⁰ Владимир Владимирович Познер (р. 1934) — советский, российский и американский тележурналист, радиоведущий, писатель.

¹¹ Александр Максович Шилов (р. 1943) — советский и российский художник, известный портретист, считающийся представителем «лужковского стиля» в живописи из-за интереса к постмодернистскому сочетанию реализма с чертами разных исторических стилей, которое создает эффект постановочной фотографичности.

Точно так же происходит информационное манипулирование. К примеру, погиб воробушек. Все плачут: воробушек погиб. А тут говорят, что его сбила ворона. А другая версия, что нет, он сам крошку проглотил, поперхнулся, упал и разбился. А потом говорят, что его воробиха вытолкнула из гнезда. Кто-то утверждает, что он воровал и повесился поэтому. А потом говорят, что он действительно что-то не то сделал, выступил на демонстрации, и, в общем, за ним пришли, арестовали, вот, он там погиб, а объявили, что он просто так... И когда появляется 25 отрицающих друг друга версий (фейков), мышление человека отказывается воспринимать этот факт. Ему просто все равно, погиб воробушек или нет. Это один из способов манипуляции сознанием. И над этим, действительно, работают серьезные люди. В качестве «опиума для народа» сегодня — информация. Мы больны, мы не можем ни секунду без смартфона, нам постоянно нужен какой-то сопровождающий «ток крови» — информационный поток.

Что такое СМИ, про которые я говорил, что они из мыши делают слона, из маленького критика делают некую фигуру? Прежде всего, это электоральный механизм, то есть механизм, который работает на электорат. Он должен уметь держать свою публику, и в какой момент им надо манипулировать, готовить общество к принятию определенных решений. Это нормальное взаимодействие всех ветвей строения государственной системы. И поэтому сегодняшние вот эти курсы лекций и всё остальное — это то же самое, это дух взаимодействия разных прослоек общества на другом уровне ментальности, не на том, на котором говорит госсистема.

А. А.: Помню с детства колонку в «Советской музыке», которая называлась, боюсь, неточно, «На концертах». Вот до меня не доходило, что это за жанр такой — описание своих ощущений по поводу того, что кто-то что-то играл. Для чего это?..

А. У.: По всей вероятности, ни для чего. Это какой-то мертвый жанр. Это так, знаете, киногорой... Помните, снимали фильмы в советское время, там были профессора консерватории обязательно в очках, которые менторски делились впечатлениями? Это, наверное, оттуда откуда-то взята история.

А. А.: А не является ли эта установка на описание своих ощущений «по поводу» источником перекосов и субъективизма в музыкальной критике?

А. У.: На мой взгляд, большинство описывает себя «по поводу». С другой стороны, как быть по-другому? Значит, надо уметь заинтересовать собой. Но я вообще не вижу в этом смысла, честно говоря. Хотя есть просвещенные любители, которые следят за музыкальным искусством, они все равно это прочитывают, чтобы найти единомышленников или, наоборот, не согласиться с кем-то. Но это втянутые люди. И их круг чрезвычайно мал. Может быть, он больше и не будет. Безусловно, ниша вербализации впечатлений или как бы вербализованного контента о музыке должна включать в себя функции критика, репортера, лектора — это всё разные люди — просветителя, информатора, издателя книги и так далее. Хотим мы, не хотим — этот мир будет заполнен. Если в нем не будет критика, он будет неполноценным. Если в нем не будет ученого, то это провал. Пустоты заполняются любителями, самодеятельностью (а где-то умышленно, а где-то по глупости на нее только и опираются). У нас много таких провалов. Культуре не дают достраиваться профессионально, причем сами профессионалы же частенько. Ради самоутверждения и постройке пьедестала себе создаются мнимые критики. У нас всё перекошено.

А. А.: А что не дает «достраиваться»?

А. У.: Не знаю. Помните, на Олимпиаде в Сочи возили портреты писателей, поэтов, только забыв при этом, что почти все они были репрессированы государством или стали

жертвами режимов? Все: Пушкин, Достоевский, Цветаева, — все, кто там был... Кандинский, Шагал... И это наше достояние, оказывается.

Мы же говорим, что культура — наше достояние. И поразительным образом с ней вытворяют, что хотят, и не поддерживают. Значит, любое культурное явление становится достоянием только в таких условиях? Я уже боюсь такие вещи произносить. А почему нет национальной программы по развитию культуры? Шостакович — это частное дело Ирины Антоновны¹². Ей 10 памятников надо поставить. Я вот занимаюсь Вайнбергом, понимаю, что весь мир уже в этом как бы плещется, а здесь его творчество никому не было нужно, абсолютно... вообще никому. Благодаря тем концертам, что мы организовали к юбилею композитора (их было около 60), творчество Вайнберга стало репертуарным — и музыка то звучит, и она востребована, получается. Но возникающие порой частные инициативы носят несистемный характер.

А. А.: И так, в новейших условиях изменились исконные свойства музыкальной критики — сиюминутность, которая стала необязательной, и просветительство, которое уже не прерогатива только лишь музыкальной критики. И оценка может быть субъективной. А как изменились сами критики? Иными словами, а судьи кто?

А. У.: Сегодня таких критиков, которые имеют заказ на постоянное сотрудничество с ежедневным СМИ, — единицы. Но значимость этого критика складывается не только из его статей, но и из весомости и авторитета того места, которое занимает в обществе, в политике, а не в культуре, само средство массовой информации...

А. А.: В котором он служит...

А. У.: Да. И которое заказывает, и та структура, которая владеет этим средством, кто его курирует. Иногда самовлюбленность критиков, работающих в ежедневном издании, результат суммы своих и чужих достижений. Эта проблема многих людей, в том числе и некоторых начинающих продюсеров, которые приписывают себе славу исполнителя. Это такой естественный путь — приписывать себе таланты своих героев (я сам проходил через это). Это беда и некоторых издателей, которые приписывают себе содержание издаваемых книг и таланты авторов книг. Вот поэтому слава этих критиков на 95 % принадлежат изданию. Допустим, в «Кольте»¹³ пишут прекрасные люди, великолепные авторы, умницы, я читаю с удовольствием разные статьи. Но слава «Кольты» и ее авторитет сегодня круче всех отдельно взятых авторов, конечно же. И этого не надо забывать. То же и с «Коммерсантом», и с «Ведомостями».

И так было всегда. Но почему-то этот фактор почти не учитывался. Скажу, почему. Отчасти потому что раньше задачей СМИ вот такого рода были в большей степени просветительскими, сегодня — информационно-культурными. Когда всем руководит установка на просветительство, то ты как бы нацелен на диалог: ты ищешь отклик, не слышишь его, но создаешь представление о человеке, который желает получить эту информацию, просветиться. А сегодня люди заняты только собой. Вот такая беда случилась с критиками.

Второе и важное — это полная взаимная неприязнь, а порой ненависть, и одновременно групповщина в критике. Никогда никто никому не скажет спасибо, не поддержит, только зависть и неприязнь, и игнорирование или умышленное замалчивание и

¹² Ирина Антоновна Шостакович (Супинская) (р. 1935) — третья жена Д. Д. Шостаковича, основательница издательства «DSCN», публикующего полное собрание его сочинений, и ассоциации по изучению наследия композитора.

¹³ Colta.Ru — российское общественное интернет-издание, поддерживаемое индивидуальным финансированием участников и партнеров проекта, а также заинтересованных читателей.

полная концентрация только на себе. Это сквозит даже в текстах, охваченных любовью к какому-нибудь музыканту.

Можно отметить ограниченность жанрового мышления и ограниченность мировоззренческую: нежелание знать ничего из смежных областей — науки, социологии, живописи и прочего.

Есть еще и другие проблемы: мы все ущербны, обделены вниманием и признанием, амбициозны, от этого и обидчивы. Одновременно готовы служить за деньги кому угодно, не замечать вопиющих проблем и прославлять дешевых идолов.

Отсутствие, точнее, умирание профессиональной этики (хотя что это такое?) — все это принесло поколение 80-х и 90-х, и от их гуманитарных позиций стартовало и следующее поколение, а от тех и предыдущих — нынешнее новое поколение прагматиков, циников, тщеславных эгоистов.

Мы говорили о том, что критик должен получить имя, чтобы к нему прислушивались. Критик глубокий, типа Тарускина¹⁴, умеет делать и имя себе, но он еще что-то дает и отстаивает что-то. Таких единицы. А у нас они есть?

Ну и по-прежнему актуальна ситуация «попал под лошадь», то есть известность любой ценой. Это тоже. Кто-то из остроумцев на вопрос "Как добиться славы?" отвечал: «Надо либо 20 лет писать романы, 10 лет играть в театре, сняться в 5 фильмах, либо 1 день читать кулинарные рецепты по телевидению»¹⁵.

Любая «критика», не только музыкальная, — художественная, литературная — без этой почвы, на которой все должно держаться, — никакая не критика. Нельзя сегодня писать про оперу «Богема», а завтра, допустим, про квартеты Бартока, или сочинения Невского¹⁶ и Курляндского¹⁷. Это невозможно... Получается, что ты подходишь как к одному, так и к другому явлению пустым, надергивая каких-то общих фраз из воздуха и талантливо создавая поток речи на 4000 знаков. И если ты умеешь слагать слова, то ты на коне. Поэтому сегодня часто идет речь о том, что критика должна быть «литературой». Это хитрый оправдательный ход бессодержательности. Ты можешь написать красивое эссе ни о чем. Вот, «когда бы вы знали, из какого сора...»¹⁸ Но только это гении, и «профессия» «поэт» — призвание.

А. А.: Давайте попробуем эмоциональное русло разговора перевести в рациональную плоскость. Итак, что изменилось в нас самих, в чем специфика момента? Почему к мнению критиков не прислушиваются?

¹⁴ Ричард Тарускин (англ. Richard Taruskin, р. 1945) — американский музыковед и музыкальный критик.

¹⁵ В большинстве публикаций цитата приписывается другому польскому писателю — Веславу Брудзиньскому (1920 – 1996) — и фигурирует в следующем варианте: «Чтобы прославиться, нужно 40 лет заниматься живописью, или 20 лет писать бестселлеры, или 10 лет играть главные роли в театре, или 5 лет блистать в кино, или в течение месяца ежедневно зачитывать по ТВ кулинарные рецепты». Вариант цитаты на польском языке неизвестен, в то время как, по-видимому, самое раннее появление цитаты связано с русским изданием «Большая книга афоризмов». В указанном виде цитата приводится по изданию: Душенко К. В. Большая книга афоризмов. Изд. 5-е, исправленное. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 759. Согласно опубликованному там же предисловию, большинство высказываний на польском языке было переведено самим составителем, который, помимо всего прочего, не стремился к научной точности в указании источников цитат. В результате достоверность авторства (в силу отсутствия оригинала) в случае с упомянутым высказыванием может быть поставлено под сомнение.

¹⁶ Сергей Павлович Невский (р. 1972) — российский и немецкий композитор-авангардист.

¹⁷ Дмитрий Александрович Курляндский (р. 1976) — российский композитор-авангардист.

¹⁸ Цитата из второй строфы стихотворения А. Ахматовой «Мне ни к чему одические рати...» (1940):

«Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда».

А. У.: Сегодня сильно поменялись интеллектуальные и стилевые слои говорения о музыке. Вот мы с вами в одной плоскости говорим, а в Фейсбуке дискуссии спонтанные возникают совершенно в другой плоскости, и они мне, как я говорил, иногда нравятся. Фейсбук дал свободу — можно всё писать. Но и получай тогда по заслугам. Вот если ты ляпнул глупость, завтра тебя обсудят. Потому что ты находишься в открытом пространстве. Это очень важно. С другой стороны, наша среда, опять же, достаточно косная и осторожная: «А-а-а, а что я буду кого-то обсуждать, потом меня будут обсуждать, да? Значит, никак нельзя». Кто-нибудь за все эти годы сказал о вопиющих проблемах музыкальной культуры, искусства... музыкальной жизни? О рейдерстве, о состоянии институтов, и кто в этих процессах наносит серьезный вред? Нет. Я про наших критиков. На что вы нужны, если не можете отследить крах явления, например, крах русской фортепьянной школы, которая перевернула фортепьянное сознание в XX веке?.. У нас был золотой век пианизма — с 60-х почти до 90-х годов. Это было...

Хотя ситуация, кажется, все же выправляется, и сегодня можно услышать непревзойденное искусство и пианистов, и дирижеров прошлого, но теперь за каждым или с каждым известным артистом стоят рядом: олигарх, информационная структура, принадлежащая олигархам, и власть, и менеджер. И вот как сопровождение их интересов рядом часто пребывает и критика.

Критик, восходя на трибуну, которую ему дает издание, словно становится на пьедестал. Он еще никто, но становится значимой фигурой. Однако, должна существовать внутренняя ответственность за то, что ты сегодня делаешь, наверное, перед неким сегодняшним днем и днем завтрашним.

Еще один момент, о котором нельзя не говорить. Сегодня каждый человек — это средство массовой информации. Имея свое место в соцсетях, в блогах и так далее, ты создаешь свое средство массовой информации. В общем там можно и злобствовать и хвалить. Мне некоторых даже жалко, потому что могут быть проблемы с желчным пузырем. Но, к сожалению, мы вообще живем в этой среде, где все злобствуют друг против друга. Просто степень выплескивания злобы наружу разная: у кого вентиль плотнее, значит, он придерживает отрицательные эмоции, у кого вентиль слабее, это все вырывается наружу.

Сегодня музыкальные организации приглашают на свои мероприятия блогеров. А у большинства блогеров, как правило, все их сообщения написаны в стилистике домашней болтовни. Язык домашней болтовни становится тоже языком говорения о музыке. То, как мы с вами на кухне говорим или говорили раньше, становится языком публичным. Фейсбук уже сделал из обывателя публичную фигуру. Фейсбук всех поставил на пьедестал. Если у меня родился котенок или я поймал большую рыбу, я это показываю всем в Фейсбуке. И собираю лайки, и собираю количество подписчиков себе, откликаюсь на всех и так далее, и так далее.

Есть выдающиеся люди, которые действительно завели себе регламент писать 2-3 поста в Фейсбуке в неделю. Так делает уважаемый мной Сережа Медведев¹⁹, у которого замечательные посты и ясная гражданская позиция. Есть люди, которые придумывают себе журналистские имиджи какие-то, специальные образы даже. Есть люди, которые эпатируют, появились в этом пространстве, специально используя мат в своих постах. Они тоже вписываются в этот говорящий процесс. Значит, свято место пусто не бывает. Прекрасно в блогах выражает свою гражданскую позицию Л. В. Кирилина²⁰.

Вообще же в блогах вырабатывается некий стиль поведения. Ты либо не пишешь уже про своих кошечек, либо ты в нем общаешься, либо это твоя трибуна. Это всё формирующиеся процессы. Я не знаю, как мы будем существовать вот на этом поле.

¹⁹ Сергей Александрович Медведев (р. 1966) — российский журналист, теле- и радиоведущий, политолог, профессор, заместитель декана по международным связям факультета прикладной политологии Высшей школы экономики.

²⁰ Лариса Валентиновна Кириллина (р. 1959) — российский музыковед, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Мало кому нужна критика критика. У журналистов музыкальных напрочь отсутствует гражданская позиция. Вероятно, это болезнь музыки.

А. А.: А как в музыкальном искусстве может выражаться гражданская позиция?

А. У.: Сегодня гражданская позиция может как угодно выражаться. Почему-то Юровский²¹ ее выражает, а музыкальные критики — нет. Направленность от себя на других — это тоже проблема. Я не собираюсь никого воспитывать: вот, мол, музыкальные критики, они такие... И они отражают время — время эгоизма, время для себя, время самовлюбленности...

А. А.: Я еще помню те времена, когда под гражданской позицией подразумевалось полное ее отсутствие: в Советском Союзе можно было что-либо написать о концерте или только хорошо, или настолько плохо, чтобы уничтожить кого-то (если была получена команда на уничтожение).

А. У.: Время привнесло то, что сегодня нет необходимости писать что-то плохо о концерте или о явлении, о фестивале или об опере: сегодня вернулись в журналистику и эзопов язык, и откровенная пустота. Многие вообще с мнением критиков не считаются. Институт, делающий явление, гораздо сильнее, чем нечто написанное о нем. Ведь у института другие задачи: не взаимодействовать с критикой, а привлечь публику, чтобы пришли, посмотрели, купили билеты и так далее. Он живет в других законах, в других понятиях. Сейчас театр чрезвычайно активен... Интерес к симфоническому оркестру уступил место театру, безусловно. Потому что театр — это институт, а оркестр — это единица. И у театра есть всё: и пиар-службы, и аналитические отделы, — всё, всё, всё. А оркестр этим не владеет.

Не стоит забывать при этом о сформировавшемся спросе на экспертов. И не знаю, правильно ли, когда институт экспертов сливается с институтами критиков.

А. А.: А кто может быть у нас экспертом?

А. У.: Человек, присутствующий профессионально в каком-то одном объеме. Ведь каждый род музыки (жанр как вид искусства — опера, симфония) имеет свою специфику, поэтому, чтобы быть экспертом в чем-то, нужно работать со всей спецификой. Таких специалистов единицы. Их надо не бояться, их надо пестовать, и их нужно поддерживать — они помогают развиваться искусству. Но с другой стороны, конечно же, не может быть экспертом по балету человек, ничего не понимающий в музыке, не выросший с музыкой с детства.

При этом музыкальная критика, музыковедение находятся на периферии гуманитарной сферы: «слово» в искусствоведении изобразительном или в литературоведении представляется более весомым. Может быть, потому, что язык здесь более сложный, часто — весьма абстрактный, не несущий смысловой конкретики. Поэтому здесь ущербных зон миллион. Конечно же, интереснее быть историком музыки, чем аналитиком, то есть изучать процесс, а не ткань. Но нередко в том, что читаешь, нет истории музыки, там нет истории явления, нет даже понимания, что у этого явления есть история. А ведь ничто из ничего не вырастает.

А. А.: Сейчас в консерваториях открылись факультеты музыкальной журналистики. Насколько они могут повлиять на ситуацию с музыкальной критикой?

²¹ Владимир Михайлович Юровский (р. 1972) — российский дирижер, художественный руководитель Государственного академического симфонического оркестра Российской Федерации имени Е. Ф. Светланова, главный дирижер Лондонского филармонического оркестра.

А. У.: Научить писать в консерватории нельзя. Этому в другом институте учат. Научить можно мыслить в музыке... смотреть, видеть, слышать. А писать — это милости просим в Литинститут... Или если Божий дар: дано — и пиши. Это еще одна проблема критики: слагать слова можно, убого писать можно.

Моя профессия — главный редактор, а она обязана вмещать и критика, и журналиста, и эксперта, и стратега, и управленца, и политика. У меня совершенно другой масштаб видения ситуации, это свойство — неизбежность и часто печаль. И если так цинично сказать, критики у меня работают. Я нарочно утрирую, но это тоже часть профессии, и я же ее имею в голове... Профессия «главный редактор музыкального издания» — штучная.

А. А.: Что же делать в этой ситуации?

А. У.: Я однажды оказался в глубинке — в Вологодской области. И на отшибе какой-то деревни было заброшенное двухэтажное здание. С моим приятелем-фотографом мы вошли в это здание. Оказалось, это школа. Видимо, ее закрыли в момент начала обнищания всего — перестройки, когда люди теряли работу, уезжали. И всё, что там было — какие-то пособия, противогазы, колбочки, — всё там осталось. Что-то было порушено, побито, но наглядную агитацию никто не забирал. Целая комната была заполнена методичками: как, что преподавать и о чем говорить. Оказывается, они регулярно присылались, не знаю, с какой частотой — два раза в месяц или раз в неделю. То есть работали институты, которые комментировали всё мироздание. А школа должна была дать картину мира правильно, по-коммунистически и партийно, и идеологически. И картинки там — наглядная агитация: если Египет, то на фоне пирамид, рабы там и так далее. И вот, весь мир таким образом представлен, то есть везде идеология была, везде. Ну естественно, в XIX веке в России крепостные — это рабы. И их освободили. А то что потом снова рабство...

И только там я понял, до какой глубины это все проникло и до какой степени все это в нас живет. Я думаю, что и на музыковедении, и на критике, и на сегодняшнем поколении это все тоже отразилось и до сих пор работает, — все эти механизмы. Но называть это нашей индивидуальностью и нашим менталитетом — это порок. Действительно, нужно пытаться с этим бороться. Свободно мыслящие молодые люди (их немного) только сейчас появляются, но и они могут оказаться под прессом ложной пропаганды.

А. А.: Вы знаете, как с этим бороться?

А. У.: Ну, рецептов у меня нет. Мы делаем то, что делаем. «Музыкальное обозрение» — это уже институт. Он больше меня. Он меняется со временем, и темп перемен ускоряется. Выдержим ли?

Чем занимаюсь я? Выпускаю газету, выступаю как куратор фестивалей, композиторских проектов, читаю лекции, провожу свои выставки и так далее, и так далее. Организую какие-то проекты на телевидении. Эта многоаспектность деятельности мотивирована особенностями биографии: она была присуща с детства. Я хотел поступать и в Строгановское на рисование, во ВГИК на операторское, я учился в Пушкинском музее в Клубе юных искусствоведов в юности. Если бы я не остался в музыке, то, наверное, нашел бы себя в изобразительном искусстве или в кино. Я ставил спектакли, хотел быть и режиссером, занимался фотографией, естественно, учился музыке, занимался композицией, сочинял музыку, писал стихи, смотрел премьеры фильмов Тарковского и ездил в Подмоскowie слушать стихи его отца — Арсения Тарковского, жил в семье выдающегося

актера Василия Меркурьева²² и Ирины Мейерхольд²³. Это было время моего становления. И это всё, безусловно, в дальнейшем формировало мое мировоззрение.

Одной профессией у меня не получается заниматься. Все время я стараюсь пойти в неизведанное. Надо меняться. Конечно, сегодня как никогда нужны серьезные специалисты в какой-то определенной области. Но границы размываются. А может быть, это «размытие» — естественный процесс в нынешних условиях?

Поэтому «смерть критики» где-то не за горами. Вероятно, что-то должно переродиться. Не может этот род деятельности оставаться в старых рамках при наличии такого огромного информационного поля. Человеку нужен путеводитель, а не критик. Снова нужно всё объяснить. Неслучайно к нам приходят люди на лекции перед концертами, на встречи после премьер, дискуссии какие-то, открытые обсуждения. Мне кажется, что востребованность в эту сторону должна идти, вот туда надо растить себя. А как это делать? Надо, опять же, учиться.

²² Василий Васильевич Меркурьев (1904 – 1978) — советский актер театра и кино, театральный режиссер, педагог, Народный артист СССР.

²³ Ирина Всеволодовна Мейерхольд (1905 – 1981) — советская актриса, режиссер, педагог, дочь и ученица Всеволода Эмильевича Мейерхольда, Заслуженная артистка Чечено-Ингушской АССР (1978), была замужем за В. В. Меркурьевым.

А. А.: *Константин Владимирович, в XIX веке музыкальная критика играла колоссальную роль в музыкальной жизни. Кульминацией высокого понимания функции критики в культуре является позиция А. Ф. Лосева. Что Вы можете сказать о взгляде русского философа на музыкальную критику?*

К. З.: В XIX веке было очень много выдающихся критиков, среди которых были композиторы первого ряда — Р. Шуман, Г. Берлиоз, Р. Вагнер, К. Дебюсси, П. И. Чайковский, а также крупнейшие теоретики и историки музыки — А. Б. Маркс, Э. Ганслик, Г. А. Ларош, А. В. Серов, — это красноречиво подтверждают значение данной отрасли.

А в чем причина статусности музыкальной критики в этот период? Во-первых, конечно, гениальность, компетентность лучших критиков, профессионализм и, конечно, заинтересованность: они писали о том, что их волнует. В рамках именно музыкальной критики зарождалось первичное, еще донаучное осмысление сути произведения.

Сам Лосев не был музыкальным критиком, но в его эстетической концепции есть фрагменты музыкально-критические. Когда он выстраивал свою систему философии музыки, то включил в нее и музыкальную критику тоже. И это свидетельствует о том месте, которое она реально имела в XIX и в начале XX века. В этот период именно критикой высказывались самые существенные мысли о музыке: о ее смысле и ценности. Музыкальная критика стала полем, на котором взращивались ростки герменевтики и философии музыки, в том числе эстетики и аксиологии.

И А. Ф. Лосев отвел критике важнейшее место в своем проекте философии музыки как цельной системы знания. В его реестре музыкальных наук, образующих философию музыки, были включены феноменология, психология музыки, эстетика и музыкальная критика.

Русский философ полагал, что музыку в ее сущности (ее *содержании* — то есть в том, что в ней действительно *содержится*) должна изучать эстетика. То же, чего в музыке в большинстве случаев нет, — наши слова о ней, передающие «содержание», — есть предмет музыкальной мифологии, то есть, в понимании А. Ф. Лосева, музыкальной критики.

А. А.: *Мне кажется, что позиция Лосева по отношению к музыкальной критике сопоставима с творчеством Т. Адорно. Может быть, язык изложения был другой, идеи были другие. Но, в принципе, это тоже была музыкальная критика в каком-то философском воплощении?*

К. З.: Это была именно такая музыкальная критика высокого философского уровня, которую было очень интересно читать, которая ставила какие-то проблемы. Конечно, среди критики очень много рутины, собственно, как и среди всего остального тоже. Шедевров всегда ничтожное количество на фоне общей массы. Но вот эти самые шедевры, они иной раз могут привлекать внимание даже независимо от того повода, по которому были написаны.

А. А.: *А что сейчас? Как вы думаете, имеет ли сегодня музыкальная критика ту значимость, которая была у нее в XIX веке?*

К. З.: Нет, сейчас она не играет ту роль в музыкальной жизни, что раньше, и тому причин несколько. Прежде всего, дело в специфике современной культуры. Начнем с того, что сегодня мнение пусть даже самого выдающегося профессионала ни для кого не является

обязательным и даже авторитетным. Сейчас мы видим сплошь и рядом обилие самых разных мнений.

Я начал говорить об увлеченности, о причастности к творческому процессу музыкальной критики XIX века. Так же как нет у нас сейчас домашнего музицирования, нет непосредственной причастности к процессу музыкального звукоизвлечения, так же нет непосредственной и заинтересованной причастности к мысли о музыке.

Не отрицаю, что есть очень хорошие критики. Но в основной массе критики сейчас — это должностные лица, которые по обязанности вынуждены что-то писать, к тому же, к сожалению, в силу целого ряда обстоятельств, недостаточно профессионально.

Понятно, специально этому не учат, но раньше была заинтересованность и увлеченность. В этом-то вся и разница. И на композиторов не учили, не было консерваторий в России, но был Глинка, творческой энергии которого хватило на то, чтобы стать гениальным творцом.

В конце концов результат определяется тем, что человек хочет. В области критики сейчас, по большому счету, никто ничего не хочет, кроме продвижения себя и каких-то своих, говоря условно, клановых, партийных интересов.

А. А.: Вы говорите, что никто не заинтересован. Но существует армия блогеров. Они откровенно выражают свои мысли и делают это, может быть, на своем каком-то игровом поле, но достаточно увлеченно.

К. З.: Честно говоря, я сам не блогер и сравнительно недавно познакомился с этим родом деятельности. И надо сказать, что это какой-то совершенно специфический тип коммуникативной личности, и мне трудно судить, какая там заинтересованность. Я говорю не об отсутствии заинтересованности вообще, а об отсутствии бескорыстной заинтересованности — желании понять и почувствовать музыку. А у блогеров и у тех критиков современных, которые пишут, у них, конечно, своя заинтересованность есть — получить гонорар, продвинуться и вообще засветиться, наверное.

Мне кажется, что это как бы продолжение той эстетики XX века, в которой искусство, не сопровождаемое скандалом и эпатажем, расценивалось как что-то ненастоящее. К сожалению, с этим приходится жить, очень многие подвержены подобной позиции. Но настоящее не кричит о себе. И если композиторы по поводу каких-то явлений устраивали скандалы, то не потому, что сами этого хотели, а потому, что они слишком резко ломали какие-то привычные представления. Это возникало совершенно естественно. А сегодня причина и следствие словно поменялись местами, и даже наоборот, люди стали средство возводить в цель.

А. А.: Вы говорили о том, что критиков никто не учил. А чему же сейчас учат в консерватории? Вот есть кафедры журналистики, на которых тоже чему-то учат. И почему на выходе это все-таки не дает основания говорить, что мы получим плеяду каких-то талантливых критиков?

К. З.: Дело в том, что кафедры журналистики как раз в Московской консерватории нет на данный момент. У нас предполагается, что в приложении к диплому, в том спектре музыковедческих специальностей, который отражен во вкладыше, музыкально-критическая практика тоже присутствует. Но на фоне музыковедческих дисциплин критика — это все же периферия сейчас. Считается, что высший вид музыковедения — это научная деятельность, педагогическая. А критика и менеджмент относятся к так называемому «прикладному музыковедению». Но когда говорим «прикладное», это значит, что не фундаментальное. Одна эта характеристика уже отражает ситуацию. И критиков, конечно, надо учить во многом по-другому, чем, скажем, педагогов.

В [нашем] учебном курсе существует простое разделение: есть направление подготовки «музыкальная журналистика» — на бакалавриате. Понятно, что это не самый высокий уровень квалификации. Журналистская деятельность, конечно, по идее должна была бы предполагать какое-то умение и владение навыками критики. А что же это еще такое, если не критика?

В XIX веке критика по форме была прикладная, но по сути, по статусу, по тому, какие были критики, что они говорили, вся эта деятельность никак не была прикладной, она была самостоятельной и очень серьезной, хотя и выполняла какие-то конкретные социокультурные задачи.

А теперь сложилась точка зрения, что в деятельности музыковеда самое высокое и почетное — это научная сфера как таковая или, может быть, педагогика, то есть преподавание тех же самых научных дисциплин. Тут не только критика оказалась в положении падчерицы, но и другие виды деятельности: источниковедение, архивное дело, редакторская работа, которая требует тоже очень серьезных навыков, высочайшего профессионализма.

Понятно, что все инспирирует ВАК: за какие-то виды деятельности можно получить ученую степень, за какие-то — нет. Критик обречен на то, что, замыкаясь на своей собственной деятельности, он не может никогда стать ни кандидатом наук, ни доктором. С одной стороны, это наверное, и правильно, с другой — это ориентирует кадры на то, как дальше себя позиционировать и какой род деятельности выбирать.

В учебных курсах критика занимает такое же второстепенное место, какое она занимает и в нашем сознании. Конечно, это еще одна общая проблема, помимо постмодернистского релятивизма... Но это проблема действительно серьезная, о ней можно говорить, но ее трудно исправить. Это проблема, которую мы породили невниманием к нашему историческому наследию и к тому, каким общекультурным потенциалом должен обладать музыкант вообще: музыкант-исследователь, музыкант-исполнитель и, конечно же, музыкант-критик. А музыкант-критик, на мой взгляд, должен быть самым эрудированным специалистом.

Могу привести несколько примеров такого падения «нравов» в этом отношении. Например, выпускники Консерватории, поступая в аспирантуру или ассистентуру-стажировку, зачастую не знают самых элементарных вещей не только по истории живописи или литературы, но даже и по истории музыки. Создается впечатление, что они как будто бы непрофессионалы в этой области.

А недавно я был свидетелем такого курьезного случая на радио «Орфей». Была передача об Анри Матиссе. Но в качестве музыкального фона шел финал из симфонии Хиндемита «Художник Матис». Сильное подозрение, что редакторы умышленно так, видимо, подобрали, решив, что это один и тот же художник. Если уж на радиостанции «Орфей» такие редакторы работают, то это многое говорит о ситуации в музыкальной критике. Да, и в целом вот из года в год слушаю эту радиостанцию, и все время вижу постоянное «диминуэндо» в ее деятельности, к сожалению. И одни и те же исполнители повторяющиеся, буквально набор из пяти-семи имен. И очень большая доля каких-то непонятных разговоров о музыке...

А. А.: Сравним критику Советского Союза и нынешнюю. Это дело было достаточно управляемым, несмотря на идеологию, провозглашавшую объективность?

К. З.: Специфика советской культуры заключалась в том, что тогда фактически сложилась государственная система заказной критики. Она действовала как бы неофициально, но фактически была специально выстроенной, потому что мы все знаем, что такое редакторская статья в газете партийного органа. Если надо было кого-то раскритиковать в пух и прах, это делалось очень просто. И мы знаем хорошо — как. На этот

счет и воспоминаний много опубликовано. Это было проявление именно государственной системы заказной критики.

А сейчас беды наши в том, что то худшее, что было в Советском Союзе, к сожалению, никуда не ушло, а просто трансформировалось, обрело совершенно другие формы и стало служить другим целям, конечно, коммерческим. Заказная коммерческая критика убивает живой процесс и мысли, и музыки, и творчества. Это просто слова, слова, слова, которые никому не нужны... макулатура. И журналы такие — тоже макулатура.

А. А.: Константин Владимирович, не кажется ли Вам, что именно специфика ситуации, сложившейся в науке сегодняшнего дня, во многом провоцирует «падение нравов» в музыкальной критике?

К. З.: А что вы имеете в виду под «спецификой ситуации» в науке сегодняшнего дня?

А. А.: Мне кажется, люди, которые занимаются наукой, несколько свысока смотрят на музыкальную критику.

К. З.: Правильно. Но это явилось следствием именно государственной системы заказной критики, которая укоренилась не в самой науке, конечно, но в общественном сознании, именно в социокультурной среде.

А. А.: И в то же время есть и техническая сторона вопроса. Допустим, научный дискурс все-таки отличается от критического, хотя бы тем, что он может быть «хуже» написан, как ни парадоксально это звучит. Я имею в виду установку в научных исследованиях на смысл, а не на стиль «высказывания».

К. З.: Да, он имеет более узкий радиус действия.

А. А.: А есть ли в учебных курсах консерватории какой-то предмет, который стимулировал бы музыковедов писать не так, как требует научный дискурс, а в художественном каком-то смысле свободно?

К. З.: Свобода и художественность — это качества близкие очень. Понятно, что художественность требует большой свободы. Но я бы не сказал, что научный текст обязательно должен быть каким-то занудным. Нет, он просто должен следовать определенным требованиям. И, наоборот, есть авторы, которые пишут научные труды, как приключенческие увлекательные романы. Именно это является идеалом, а не какой-то там сухой вымученный текст, который скучно читать.

Дело в том, что сейчас студенты,ходящие на историко-теоретический факультет, наоборот, настолько «свободно» в плохом смысле излагают свои мысли... Прежде всего, это дефицит логики, нарушение причинно-следственных связей, диалектики частного и общего и т. д., и, конечно, немотивированная (то есть бесцельная) описательность. Так что, наоборот, приходится всеми силами их направлять в рамки именно научной стилистики и более строгого мышления. Я еще раз подчеркиваю: строгим должно быть мышление, а не стиль, не характер текста. Текст может при этом сверкать всеми красками. А вот мышление должно быть, конечно, строгим.

Мы работаем над этим все пять лет основного курса, а нередко позже, при написании диссертации. И не всегда достигаем результатов на этом пути. Часто и в диссертациях остается этот ненужный балласт. Поэтому стимулировать что-то такое «ненаучное», мы, естественно, не стремимся. Другой вопрос, что когда пишут люди критические статьи, то там все это, возможно, поощряется.

А. А.: А навыка нет?

К. З.: Навыка... Да как вам сказать? В конце концов, у тех, кто регулярно пишет, вырабатывается определенный навык. Но, опять-таки, стиль не сам по себе существует, он проявляется как результат целенаправленной творческой деятельности и отражение богатого внутреннего мира. Ведь если просто употреблять красивые слова и какие-то свободные квазихудожественные выражения, то это еще ни к чему не приведет. Сама личность должна быть очень яркой: критик сам должен быть человеком с глубочайшей интуицией.

Кто может критиковать гениального автора? Критиковать какую-то серую ремесленную работу — во многом самоочевидно и малоинтересно. А вот беседовать на равных с автором, как это делали многие из великих критиков, указывать на какие-то недостатки, скажем, Вагнеру, Верди или Чайковскому — это очень интересно и как раз это-то и остается в истории. По таким диалогам критика и композитора мы можем судить о каких-то нюансах интерпретации, даже о традициях восприятия. Не говоря о том, что в свое время они были чрезвычайно нужны публике, они были нужны авторам, а сейчас это бесценные исторические документы. То есть прежде всего должна быть, конечно, личность. И воспитание личности — это краеугольный камень и главная проблема нашего образования.

А. А.: В чем заключается специфика научной критики?

К. З.: Специфика научной критики — в объективной оценке именно научного текста, будь то диссертация, дипломная работа или статья. Тут нет задачи привлечь к себе внимание, нет необходимости в том, чтобы это было написано ярким журнальным стилем. Тут самое главное — точная фиксация достоинств и недостатков исследуемого материала и какие-то пожелания. Надо сказать, что в нашей консерватории, да и не только в нашей, существуют хорошие традиции: у нас очень много талантливых критиков, хотя и тут, конечно, есть свои проблемы.

Иной раз приходится сталкиваться с человеческим фактором, когда критику не всегда удобно до конца прямо и честно высказать свою позицию. Если, допустим, автор или научный руководитель автора — его друг, приятель, и он видит, что работа слабая и ничего не стоит, он будет завуалированно как-то об этом писать. Это мы видим сплошь и рядом, и по-человечески это понятно, сам не всегда мог устоять. Вот такая ложно понимаемая коллегиальность. Как однажды сказал один достаточно высокий чиновник Минобра на публичном собрании, «российскую науку погубит даже не коррупция, а кумовство».

А с другой стороны, существует очень серьезная проблема, о которой я, можно сказать, кричу постоянно. Качество критики зависит от качества подготовки музыковедов, которое резко падает, потому что эта профессия вообще как бы вымывается постепенно. Например, в Казанской консерватории на сегодняшний день два места для музыковедов. Это вообще никуда не годится.

О чем это говорит? Это просто бедствие, катастрофа, которую мало кто понимает. (Слава Богу, в Московской консерватории цифры приема не такие. У нас в аспирантуре в два раза больше людей, чем на специалитете в поволжских городах.) Это значит, скоро у нас не будет не только научной критики, но вообще науки музыкальной. В результате мы резко просядем и по всем исполнительским специальностям. Ведь в современных условиях требуется солидная научная база для исполнения новейшей музыки и исполнения старинной музыки, а теперь даже и исполнения музыки XIX века, в интерпретации которой уже не достаточно только «чувства» и виртуозности.

А. А.: Константин Владимирович, и еще один вопрос. Известно, что научная критика занимает большое место в жизнедеятельности музыкальной науки вообще,

потому что мы пишем отзывы на диссертации и монографии, рецензии на статьи, существует система оппонирования. И это подводная часть айсберга, которая никому не видна, но которая в то же время очень многое говорит о профессионализме музыковедов. Как вы думаете, что можно сделать в этом направлении, чтобы увеличить не значимость (внутреннюю), а значение — общественное — именно этого рода деятельности — научной критики?

К. З.: Надо, прежде всего, создать нормальные условия для журнальных публикаций. Сейчас идет погоня за количеством публикаций в РИНЦевских базах, в «Scopus», в «Web of Science», которые проплачиваются специально. Ведь в некоторых изданиях бешеные деньги берут с аспирантов за возможность публикации. Вот это и есть начало конца, потому что это значит, что качество публикаций и качество журнала будет определяться денежными возможностями авторов.

А. А.: *В принципе, может быть, этим и спровоцирована такая позиция, что в двух журналах, которые имеют отношение к консерватории, — я имею в виду и «Научный вестник Московской консерватории» и «Журнал Общества теории музыки» — публикации бесплатные?*

К. З.: Да, конечно. Это очень важный момент. Хотя мы имеем право брать плату, и, может быть, даже придем к этому в силу обстоятельств, но, конечно, мы никогда не будем брать со своих сотрудников и даже и со студентов, и аспирантов тоже.

Конечно, коммерция — это, к сожалению, неустранимый момент сейчас в любой деятельности. Но если коммерция будет определяющей позицией, то тут вот уже всё, это конец настоящей культуре.

Ни для кого не секрет, что уже идет вал писем с предложениями быстро (за неделю) опубликоваться в каком-нибудь скопусовском издании. Что это значит? Это значит, фактически без рецензирования, хотя рецензирование там по правилам обязательно. Как одно с другим совмещается, я не знаю. Это просто коррупция.

А. А.: *Подытоживая все то, о чем мы говорили, можно сделать вывод, что сама ситуация, которая складывается в науке сегодняшнего дня, не способствует тому, чтобы молодые одаренные ребята, студенты, аспиранты шли в музыкальную критику.*

К. З.: Вопрос гораздо шире. Дело не только в науке. Ведь наука — это отражение общей ситуации, которая складывается в современной культуре. Я не знаю, может, так было всегда, хотя мне кажется, что в XX веке — вот все-таки мы с вами прожили значительную часть жизни в XX веке — такого не было. Не знаю, как в других странах, не могу судить, — но я не ощущаю, что сейчас в России существует какое-то более или менее единое культурное пространство. Я его просто не вижу. Есть отдельные локальные явления, но каждый при этом пребывает в своем замкнутом каком-то кружке, более или менее развернутом. Но культуры как чего-то единого и чтобы она сама себя ощущала как именно культура России — этого нет. У нас нет ощущения непрерывности традиций, причем традиции, которая не позиционирует свое поклонение прошлому, а традиции, которая развивается и устремлена в будущее из прошлого. И это пугает.

И даже такие новейшие средства массовой коммуникации, как те же блоги, Интернет, «Фейсбук» и прочие, — они не спасают дело, а, наоборот, как бы еще больше дробят эту самую в разной степени культурную публику на какие-то кланы, подгруппы, сообщества. И, кстати, они ее и структурируют по-своему, по своим законам.

Но проблема-то вся в том, что на всех этих нерегулируемых «нецензурных» площадках тоже ведь критика как таковая уже присутствует. Она могла бы, конечно, существовать стихийно. Но там же все превращается в помойку, хотя при достаточно

высоком уровне грамотности и культуры можно было бы представить небезыңтересные критические диалоги, совершенно независимые от периодических изданий.

А. А.: Кстати, независимость от периодических изданий уже стала фактом реальности, потому что сегодня уже мнение каких-то блогеров иногда играет более весомую роль, чем статья в солидном журнале. Есть такие из них, которых читают все, в отличие от статей музыкальных критиков, активно публикующихся в прессе. Существует даже такая точка зрения, что это один из главнейших признаков общества пост-постмодернизма...

К. З.: И это верно в условиях, когда вся жизнь стремится стать виртуальной.

А. А.: Как же в этой ситуации не потеряться музыкальной критике?

К. З.: Быть честной и конструктивной.

**«Я эту среду создаю»
(Р. А. Насонов о музыкальной критике)**

А. А.: Роман Александрович, как Вы думаете, почему музыкальная критика стала не тем, чем она была в XIX веке?

Р. Н.: Видите ли, я не в восторге от музыкальной критики XIX века. Прямо скажу, что бедные композиторы, особенно русские, пострадали от ее апломба, от ее непрофессионализма, от ее партийности, от ее влиятельности, а главное — от желания критиков поучать бедных творцов и композиторов, что им надо делать.

А. А.: А с другой стороны, ведь мы прошли через горнило культурной политики Советского Союза, когда, в общем-то, не то что критиковать, вообще писать о чем-либо стало неинтересно, потому что нужно было писать или «хорошо», а если уж «плохо», то просто уже на уничтожение...

Р. Н.: На уничтожение и соответствующие санкции.

А. А.: А что же сейчас?

Р. Н.: Сейчас все неплохо на самом деле. Самое главное — это умение и желание говорить о музыке, обсуждать свои впечатления. Не столько критиковать, сколько произносить эти самые слова, которые звучат заинтересованно, произносятся от чистого сердца. И в этом плане происходит очень много интересного, при всем при том, что, конечно, много пены мы читаем в социальных сетях. Какие-то мои знакомые просто посещают концерт и излагают свои впечатления, иногда в широком формате, даже в «Живом журнале», и некоторые «Живые журналы» безумно интересны. Мы знаем «Живой журнал» Ларисы Валентиновны Кириллиной, который все читают с огромным интересом и в котором появляется огромная масса критических материалов самой высокой пробы, при всем при том, что Лариса Валентиновна только изредка что-то публикует в этом жанре, допустим, в каких-то официальных изданиях, на официальных площадках. Но тем не менее для меня она одна из главных представителей музыкальной критики в современной России, при всем при том, что я гораздо чаще соглашаюсь, но иногда и не соглашаюсь с теми критическими оценками, которые она дает, и с теми впечатлениями, которые она излагает. И очень часто я с огромной заинтересованностью читаю материалы, опубликованные моими друзьями, просто меломанами, не музыкантами, но представителями каких-нибудь соседних профессий, часто искусствоведами, допустим, или теми, кто преподает языки, филологами и так далее. Вот они чрезвычайно интересно пишут, и, не имея специального музыкального образования, порой лучше разбираются в каких-то исполнительских вопросах, чем делают это профессиональные музыковеды. В критике ведь очень важна категория вкуса, а этому очень трудно научиться...

Как возникает вкус? Человек пробует, у него есть некая природная склонность к изыскам, к изысканному кушанью. То есть кто-то ест, как сейчас говорят, «снеково» — фастфуд, общепит — и очень довольны, и основная масса так и питается. А кто-то ходит в дорогие рестораны, любит хорошие итальянские вина, и не только итальянские, впрочем. И так же как они любят путешествовать по Европе, ходить в хорошие рестораны, так же они любят приходить и слушать концерты, действительно качественные, классической музыки. И их отзывы настолько хороши, настолько увлекательны, вызывают такую живую дискуссию, что какая нам еще критика вообще нужна? То, что делает профессиональная критика, часто гораздо менее интересно, потому что это либо какие-то еще молодые люди, которые хотят утвердить себя и стучатся во все издания (может быть, при этом их мнение не представляет того интереса, который публикации в этих изданиях должны были бы

представлять), либо это разновидность пиара, какой-то рекламы («я тебя похвалю — ты меня похвалишь», «я тебя похвалю — ты меня на какой-нибудь фестиваль пригласишь»), или целые издания, в которых можно как-то полюбовно договориться о публикации с определенными фотографиями, на определенном количестве полос. Ну что это читать? Это определенная сфера обслуживания, она существует, она по-своему интересна, ее можно было бы, наверно, тоже изучать с чисто исследовательским интересом, но как читателя она меня просто мало привлекает. Но музыкальная-то жизнь идет, и есть замечательные коллеги-слушатели, которых читать чрезвычайно интересно. И среди музыкальных критиков встречаются люди талантливые, хорошо, красиво пишущие. Так что даже из удовольствия прочитать какой-то хорошо написанный текст, берешь, читаешь и знакомишься с их мнением. То есть я бы сказал, что мне всего хватает, может быть, потому, что я не «рассерженный читатель», а привык всегда быть всем довольным, просто нахожу поводы для того, чтобы получить удовольствие. Поэтому мне-то кажется, что ничто ничему не мешает. Той же Ларисе Валентиновне, которая пишет много чего, ничто не мешает публиковать свои замечательные критические заметки.

А. А.: Вопрос к Вам как к преподавателю консерватории. Как Вы думаете, существует разница между научным дискурсом, овладевать которым Вы, наверно, учите своих студентов, — и критическим, который не предполагает, может быть, какого-то серьезного терминологического аппарата, но, тем не менее, иногда бывают лучше «написаны», чем научный текст?

Р. Н.: Одно другому не мешает: можно быть ученым и писать прекрасные критические тексты, а можно быть не ученым и писать прекрасные критические тексты.

А. А.: А можно быть ученым и писать плохо...

Р. Н.: ...Или вообще не писать. Это все может пересекаться даже в одном лице, но какой-то прямой связи нет. Другое дело, что даже непрофессионалы, пишущие о музыке, делают это интересно и все равно многое знают. И конечно же, источником знаний является наука и прежде всего музыкальная историческая наука, которая отвечает за точность фактов, за точность интерпретаций тех или иных явлений исполнительской практики прошлого, на которые мы сегодня часто ориентируемся. Ведь историчность стиля в исполнении является одним из неизбежных требований к сегодняшней концертной, музыкальной и театральной жизни. Безусловно, от науки здесь многое зависит, и миссия науки очень велика и в этих областях. В общем, ты можешь быть ученым, не писать критических материалов и все равно быть очень полезным для этой самой сферы. Мы все равно работаем и занимаемся просветительской деятельностью.

А. А.: Педагоги-то — да, но..?

Р. Н.: Ну а кто ей не занимается сегодня? Тот, кто ленив, тот и не занимается, или тот, кому нечего сказать.

А. А.: Просто если проводить параллель, в XIX веке музыкальная критика...

Р. Н.: Она носила несколько одиозный характер, на мой субъективный взгляд.

А. А.: Да, но у них в руках было знамя просветительства, если можно выразиться метафорически.

Р. Н.: Это было сомнительное просветительство. Скорее, пропаганда идеологии. Если бы я писал историю музыкальной критики, я бы, конечно, не стал бы писать ее целиком в черных красках. Безусловно, однотонность неверна. Но такая разгромная критика, продвигающая какие-то свои идеи (что чем должно быть), в XIX веке, видимо, была нужна, — по всей вероятности, в связи с очень большой вовлеченностью музыкального искусства в решение каких-то идеологических и общественных вопросов, которые тогда стояли очень остро. Идеология (социальная, национальная) была центром общественной жизни. Следовательно критики создавали некий мостик между искусством как таковым и этим порой вульгарным, националистическим и социалистическим дискурсом. Поэтому спасибо им, что они были, ведь кто-то, видимо, должен был это на себя взять. Но уже на примере советского прошлого становится ясно, что это стремление продолжать в XX веке привязывать к той или иной идеологии культурную жизнь становится все более и более одиозным. И это некое обесценивание института критики, происходившее в советское время, абсолютно закономерно, потому что пора XIX века, по счастью, ушла.

Может быть, пришла еще какая-нибудь худшая пора, мы этого не знаем. Точнее, знаем, конечно, что сегодня происходят процессы культурного упадка и вот этой массовой культуры, которая разрушает подлинную культуру. И здесь тоже, кстати, конечно, роль, я бы сказал, не критики, а обсуждений. Обсуждение — оно действительно нужно, и это есть некая естественная среда. Мы должны двигаться к естественности, будь это [даже] в жанре традиционного критического очерка, но он не может быть тем, чем он был в XIX веке. Это все равно должен быть некий разговор, некая наша беседа о каких-то явлениях, а оценка происходит на разных уровнях, и на уровне законченных художественных текстов, и на уровне «лайков», которые мы ставим в социальных сетях, или просто каких-то репостов, страшно сказать, или просто рекламы каких-то мероприятий типа «я пойду», «я не пойду», «я подумаю — пойти, не пойти» — это тоже какое-то наше участие в событиях. Я могу не написать большого текста, но, если я кликаю левой кнопкой мыши, что я собираюсь идти на такое мероприятие, даже если я не собираюсь идти, это некая моя оценка, это некая моя рекомендация, и вполне возможно, что кто-то, увидев, что я иду, пойдет туда, куда я не пошел. Я не знаю, это критическая деятельность? Или какая это деятельность?

А. А.: Вероятно, это перерождение того, чем раньше была критика, потому что в таких новых формах проявляется именно оценочная деятельность. Мы же забыли упомянуть главную функцию критики — это всегда оценка, это всегда некий субъективный фактор, и в наше время он уже тиражирован так, что можно уже ничего не писать, а, как Вы сказали, лайк поставить, и все.

Р. Н.: Но это смотря кто лайк поставит.

А. А.: Критика, как было Вами сказано, во многом зависит от вкуса. А что Вы делаете как педагог консерватории для того, чтобы у Ваших студентов этот самый вкус развился?

Р. Н.: Если не развился, то появился; если не появился, то развился. Для того чтобы человека к чему-то приучить, он должен это распробовать. Мы своих детей приучаем есть сыр с плесенью. Мы его сами едим, они поначалу смотрят, потом они просят попробовать, и мы немножечко даем им что-то попробовать. Смотрим на их реакцию, ищем вместе с ними, что им интересно, какие вкусы им интересны.

Точно так же я занимаюсь и со студентами: я даю им попробовать разное исполнение, иногда даже какого-то одного и того же фрагмента произведения. Но редко, конечно, особенно сейчас, когда у нас и занятия-то не такие протяженные, удается большое произведение послушать в нескольких разных записях. К сожалению, такой роскоши я себе

позволить не могу. Но хотя, кстати, потом очень часто где-нибудь, в тех же самых социальных сетях студенты меня спрашивают: «Мы сами чего-то ищем, чего-то слушаем, а вот что бы Вы посоветовали? А что Вы думаете?» То есть все равно провоцирую на то, чтобы слушать разные исполнения в тех временных параметрах, рамках, которые у меня есть. Я не боюсь высказывать свои суждения, я даю слушать и то, что мне нравится, и то, что мне не нравится, но обсудить все равно бывает поучительно. Я стараюсь не только излагать какие-то факты и данные, тем более к фактам и данным можно отослать, часто посоветовав какой-то качественный учебник (такие у нас есть, и их становится все больше и больше), или можно отослать к какому-то источнику информации, заслуживающему доверие собранию фактов. И уж как-то они их освоят, по крайней мере, к экзамену или к промежуточному зачету, который бывает перед экзаменом. А это действительно бесценно, потому что мы понимаем музыку, только когда она звучит, только через ее исполнение. А исполнение вызывает, кстати, неоднозначные оценки. Любой общепризнанный шедевр, когда он даже очень хорошо исполняется, не может вызвать совершенно однозначный, стопроцентный «плюс». Все равно есть какие-то нюансы, которые можно обсуждать. Поэтому можно, конечно, произносить пламенные речи с призывом любить шедевры классической музыки, но это все впустую.

Когда мы говорим, что это надо любить, любите композитора, любите его музыку, любите то-то, любите сё-то — это всё хорошо (и можно даже этими заклинаниями действительно вызвать ощущение у ребенка, особенно доверчивого и думающего, что педагог сильно их умнее, что он это любит, но на самом деле не любит), как хлопья всухомятку съесть — это для желудка не полезно, хотя может создать ощущение того, что это сытость. Точно так же на самом деле никакой вот этой стопроцентной любви быть не может, как и в человеческих отношениях, нельзя любить человека на сто процентов, такого не бывает, хотя бы 99,9. В звучании, в каком-то непосредственном исполнении, в спорном преподнесении, вскрывающем какие-то неоднозначные аспекты этого произведения, мы только и завязываем живые, подлинные отношения с ним. Следовательно просто преподавать историю музыки и одновременно прививать вот этот вкус — это, по сути, одно и то же, [как] если мы действительно занимаемся этим живым делом и хотим, чтобы дети от нас ушли и что-то такое вынесли на всю жизнь. По сути, этой критической, оценочной, говоря шире — герменевтической деятельностью мы занимаемся очень много помимо того, что, конечно, просто информируем, просвещаем и даем какую-то историческую картину. Все это одно другому не мешает, одно другое не заменяет, и это очень важная часть педагогической деятельности.

А. А.: Хотелось бы перевести нашу беседу в русло «другой» критики — научной. Сталкивались ли Вы с тем, что рецензент некомпетентен?

Р. Н.: Это проблема не рецензента, а тех, кто отправляет материал на рецензию. Вы же прекрасно понимаете, кому вы отправляете статью и что вы можете ожидать от человека. Мы все некомпетентны в той или иной мере, в той или иной области. В любом рецензировании важна не только компетентность, но и научная культура. Ты можешь не понимать какие-то частности, но общий научный уровень и какие-то общие проблемы этого научного материала ты можешь оценить, даже если он вообще никак не связан со сферой твоих интересов. Другое дело, в чем я убеждаюсь постоянно, что есть замечательные рецензенты-универсалы, которые действительно обладают этой научной культурой в полной мере и которые могут давать отзывы на самые разные статьи и диссертации, но все равно, когда человек разбирается в этой теме детально, то польза от его рецензирования бывает несравненно больше, и одной научной культурой дело все-таки не ограничивается. То есть, может быть, очень часто наличия одной научной культуры бывает достаточно. Гораздо хуже вариант, когда человек в теме вроде разбирается, но общей культуры не имеет. Вот это вариант едва ли не самый худший, потому что человек просто начинает

навязывать что-то свое, совершенно не понимая сути и не имея каких-то талантов, навыков оценить то, что ему прислали, отстранившись от этого своего. Это, пожалуй, худший вариант. Лучше уж, когда человек, может быть, не всё до конца может оценить и не все полезные замечания высказать, потому что, в конце концов, мы не печатаем безупречные материалы. То есть хотелось бы [иметь таковые], но это невозможно, потому что идеала не бывает.

А. А.: И потом, наша среда настолько локальна, что обычно посылаешь на рецензирование статьи людям, которые каким-то крылом касаются этой тематики, и получается часто, что анонимность мнимая, потому что...

Р. Н.: ...Люди догадываются, кто писал, кто рецензировал.

А. А.: Догадываются. И у меня даже был один случай, что человек написал, что «к этому мнению такого-то рецензента я прислушиваться не буду, и не считаю своим долгом обращать внимание на эту ересь». Такие случаи тоже бывают. Хотя уважаемые люди оба.

Р. Н.: Естественно, это очень понятно, это очень по-человечески. Поэтому даже если мы говорим не о музыкальной критике, а о научной критике, то это вещь чрезвычайно полезная, и вместе с тем совершенно понятно, что она требует от редактора журнала большой мудрости в том, кому послать, а главное — в том, как учесть эти полученные мнения.

А. А.: И еще одна сфера научной критической деятельности — это оппонирование на защитах диссертаций. Может быть, у Вас есть какие-то размышления по поводу того, насколько нам нужно совершенствовать этот институт?

Р. Н.: Совершенствовать, конечно, надо, потому что очень часто оппонирование бывает формальным или каким-то не вполне чистосердечным. Это бывает сплошь и рядом.

А. А.: Бывает описательным, когда пересказывается содержание диссертации...

Р. Н.: Это да, но сейчас есть некие критерии, по которым надо оценивать, и, хотя эти критерии сами по себе формальны, они, тем не менее, все-таки степень этой описательности, пересказа диссертации ограничивают. По крайней мере, если у человека есть интеллект, то он понимает, что этими критериями ему поставлены некие флажки, чтобы ограничить себя в определенных отношениях и написать отзыв оппонента по-деловому. Мне кажется, что в последнее время все-таки благодаря и нашим скромным усилиям оппонирование становится более проблемным, более вменяемым. Другое дело, что здесь есть над чем подумать. Поймите меня правильно, я сейчас совершенно не призываю к переходу на западный опыт, но защиты диссертаций, на которых мне приходилось бывать в Западной Европе, очень часто ограничиваются тем, что здесь нет заранее написанных отзывов от оппонентов, а есть просто два человека, один из которых, кстати, может быть, научный руководитель, который просто начинает вести беседу с тобой, импровизационно обсуждая текст того, что ты представил. И в этой ситуации скрыться некуда, если человек плохо владеет научной проблематикой в силу разных причин. Он может даже сам написать этот текст, но плохо ею владеть, а может и не сам написать этот текст, а с чьей-то помощью.

А. А.: И все это тоже вылезает наружу.

Р. Н.: Но там просто до этого обычно не доходит. То есть там настолько прозрачно и понятно, что до защиты диссертации людьми на самом деле негодными и некомпетентными дело просто не доходит. Может быть, то, что я видел, соответствует высоким немецким и прочим стандартам, но, тем не менее, это так. И, кстати, очень часто научный руководитель бывает более агрессивен и более придирчив к написанной под его руководством диссертации, чем сторонний оппонент. Это разговор коллег, которые обсуждают научные проблемы, не дают формализованную оценку по каким бы то ни было золотым критериям, а действительно ведут научную дискуссию. И видно по человеку — он действительно готов защищать свои тезисы. То есть диссертация — это тезисы. Это так и называется на всех языках — тезисы, которые должны быть как-то осмыслены и которые должны порождать дальнейшую полемику. Ведь дело не только в том, чтобы, образно говоря, залезть на гору и написать «здесь был Вася», чему можно уподобить создание хорошего канцелярского вида диссертации, или многократного подтверждения, что нечто исследуется впервые или в каком-то глобальном аспекте и еще что-то в этом роде. В действительности тезисы порождают новые вопросы, потому что наука устроена так, что ее главное достижение не в получении истины в последней инстанции, а в обновлении научной повестки дня. Это непрерывный процесс, это непрерывное развитие. И следовательно эти самые тексты, которые мы стараемся написать на века (это естественное свойство дилеммы «автор — текст»), только фиксируют определенную стадию развития и дальнейшего течения науки. И ты остаешься ученым в той мере, в которой ты плывешь по течению или против течения этой реки, или пытаешься как-то повернуть русло этого течения, потому что ты можешь им управлять, в отличие от простой бытовой ситуации. Без понимания этого процесса защита уподобляется раздаче слонов, знаков отличия и прочих вещей, которые потом обмениваются на определенные блага. Эта процедура к развитию науки не имеет никакого отношения. Развитие науки происходит в одном месте, а эти самые значки, символы и знаки отличия находятся в другом.

А. А.: О развитии науки. Существует система оценок, которая сейчас культивируется ВАКом: наличие публикаций в определенных изданиях, индексы цитирования и так далее, и тому подобное. Насколько, на Ваш взгляд, эта система отражает личность ученого, его профессиональную востребованность?

Р. Н.: Конечной оценкой все равно является здоровая научная среда. Если она существует, то человека уважают вне зависимости от всех критериев. Это точно так же, как слушание музыки. Публика — это всегда сообщество, и ты в этом сообществе либо занимаешь свое место, либо ты этого места не занимаешь, как бы ты ни старался. Критерии все равно полезны. Я не то чтобы сторонник того, чтобы отказаться от всякого формализма. Формализм нужен, но он должен учитывать какие-то реальные вещи. Скажем, когда научная среда нездорова, то, соответственно, все эти индексы цитирования тут же превращаются в коммерцию. Если не в денежную коммерцию, то в коммерцию «ты — мне, я — тебе»: «Я тебе три раза процитировал, а ты мне — ни одного. Ах ты...» — и ты чувствуешь себя негодяем, потому что человек тебя облагодетельствовал, а ты неблагодарный. Подобные явления происходят в нездоровой научной среде, там, где все заформализовано, то есть там, где рисуется некая картина научной жизни без заинтересованности в том, чтобы эта научная жизнь была. Как мы приходим к врачу, и врач должен написать красивую историю, как он нас лечил, и с него спрашивают за эту историю, не за то, выздоровели мы или померли, — это совершенно неважно, важно предоставить некую отчетность. Есть такой уклон в нашей жизни, что от всего требуется некая красивая картинка. Когда нас приходят проверять, ведь никто не приходит ко мне на урок, а все требуют неких бумаг, где я отчитываюсь за то, как я вел эти уроки. Или не я отчитываюсь, а уже идет глубокая переработка моего отчета. Таковы реалии нашей жизни. С точки зрения неких бюрократических структур, есть ли живой процесс — это неважно. Но, тем не менее,

процесс-то есть! Мы же все равно учим, у нас же все равно здоровое педагогическое сообщество, у нас все равно есть здоровое музыковедческое сообщество, и это сообщество, на мой взгляд, одно из самых здоровых в нашей многоотраслевой науке. Это очень важно подчеркнуть: нам очень везет, что мы находимся в одной из самых здоровых областей и педагогического, и научного сообщества. Поэтому мне так легко рассуждать и критиковать: меня это касается в гораздо меньшей степени, чем это касается историков, социологов, экономистов, юриспруденции и прочих вещей, где просто превращение ученых достижений в некие почетные грамоты и значки поставлено на конвейер и является совершенно неотъемлемой частью научной жизни.

А. А.: Очень хорошо было бы закончить беседу этим панегириком нашему музыковедческому сообществу, но я все-таки задам последний вопрос. Научная деятельность многогранна, но даже с тем уровнем формализации, который на сегодняшний день в ней присутствует, мы не всегда имеем возможность по достоинству оценить поле деятельности ученых экспертов. Посудите сами: отзывы на диссертации, анонимное рецензирование — на это у музыковедов уходит масса времени, масса чисто интеллектуальных затрат, и все это распыляется, нигде никакого учета не ведется, как, что и кем это было написано.

Р. Н.: Написание любого экспертного заключения — это огромная научная работа, и она относится к одной из тех отраслей нашей деятельности, которые недооцениваются, как написание энциклопедических статей — безумно трудный жанр. Мне приходилось писать для различных энциклопедий, особенно много для «Православной энциклопедии», — я и сейчас продолжаю эту деятельность, — и я понимаю, насколько это трудно. Есть другие отрасли, которые вроде бы не так на виду, и они не так почетны и не создают имя ученому, но они требуют огромной выкладки, огромного проникновения в научную проблематику и абсолютной компетентности, которую ты достигаешь даже где-то развивая себя и совершенствуя. С одной стороны, это благодарный труд, потому что он дает отдачу. С другой — конечно же досадно, что ты тратишь время, которое мог бы потратить на те жанры, которые принесут тебе больше успеха, больше славы, если угодно, просто лучше отразятся на твоём реноме. Понятное дело, что монографии или научные статьи и больше учитываются формально, и в общественном мнении стоят выше. Но даже если произойдет переоценка ценностей и некое изменение общественного мнения и изменение критериев оценки деятельности ученого, то все равно абсолютной справедливости мы здесь никогда не достигнем, все равно будет некое принижение этих очень важных областей нашей деятельности. Что тут поделать? Точно так же как надо иногда прибираться в доме или выносить мусор и заниматься какой-то бытовой деятельностью, а ты за это время мог бы сделать что-то великое, допустим. Но ведь это же надо делать, потому что это некая экология, это некая чистота, это чистота научной среды, в которой мы живем. И если мы не будем заботиться о том, чтобы вокруг нас было чисто, то мы просто задохнемся. Поэтому наша экспертная деятельность — это деятельность человека, который создает эту здоровую окружающую среду. Это экологическая деятельность прежде всего. И в этом плане я понимаю, что я эту среду создаю и для себя тоже.

**«Образование и еще раз образование!»
(интервью с Т. А. Курьшевой)**

А. А.: Татьяна Александровна, в беседах с коллегами — редакторами музыкальных изданий — мы очертили круг основных проблем, и тех вызовов, которые встали перед музыкальной критикой в XXI веке. К Вам, как человеку, стоявшему у истоков преподавания музыкальной журналистики в Московской консерватории, я пришла за ответом на многие возникшие вопросы. Скажите, пожалуйста, какое место занимает сейчас музыкальная критика в культурном пространстве? Сопоставима ли значимость современной критики, допустим, с функциями музыкальной критики в России XIX века? В чём разница?

Т. К.: Сопоставлять можно всегда, сравнение — самый удобный оценочный прием. В данном случае тоже. Тем более, что основополагающие цели музыкальной критики в культуре постоянны и неизменны с момента ее появления: помочь общественности (участникам все более усложняющегося музыкального процесса) получать информацию о происходящем, оценивать творческие явления, расставлять приоритеты, анализировать...

Однако, важно понимать, что посетители концертных залов и музыкальных театров, как и читатели музыкальных газет, в позапрошлом веке — это достаточно узкий круг людей по сравнению с нашим временем. Сегодня вал непрерывно, поступающей по разным каналам информации, в том числе художественной, принципиально изменил культурное пространство — оно, по сути, имеет глобальный, всемирный характер. Ярчайший наглядный пример, который люблю вспоминать, — художественная программа на открытии Олимпийских игр 1998 года в Нагано, когда финал Девятой симфонии Бетховена одновременно исполняли хоры и оркестры на разных континентах, а дирижировал всеми одновременно прославленный Сейджи Озава, находясь в Японии. И «все человечество», благодаря японским технологиям, не просто слушало единую «Оду к радости» — за этим, естественно, следовали «всемирные» осмысление и оценка. А это было уже 20 лет назад!

Сегодня идет непрерывный обмен информацией в огромном диапазоне — и количественном, и качественном. Политика, история, медицина, искусство, спорт... Множатся каналы выхода информации в социум, и каждый «потребитель» этой информации скользит по ее «верхам», считая себя человеком Информационного века, всем интересующимся и жаждущим разбираться во всем. А значит, растет и потребность в посредниках — журналистах. На таком фоне значимость отдельного критического высказывания по какому-то одному художественному поводу оказывается каплей в бушующем море. Но в целом усложнение самого музыкального процесса повышает значимость музыкальной журналистики, направляющей свой взгляд на все сферы функционирования музыки в современном обществе. Она востребована и, как мне кажется, ему необходима, включая, естественно, и музыкальную критику.

А. А.: Как изменились в новейших условиях исконные свойства музыкальной критики — сиюминутность отклика, просветительство, установка на объективность интерпретации?

Т. К.: Думаю, оперативность отклика — необходимое условие критической деятельности и в прошлом, и сейчас. Рецензия важна, пока «в воздухе» разлит интерес к объекту внимания, к событию. Тогда есть для нее читатель. Но это может быть и день, и месяц, и даже более (например, рецензия на спектакль, который идет с успехом, о котором продолжаются разговоры). В этом случае материал может размещаться в специальных газетах и журналах с длительной периодичностью. А для «сиюминутных» информативных сообщений более уместен Интернет, радио и телевидение — более «скорые» электронные СМИ.

Просветительство — также объективная составляющая музыкальной критики. Информировав о прошедшем художественном событии, рассказывая об особенностях музыкального произведения, исполнения, постановки, разбирая и оценивая детали, возможно, углубляясь в историю того или иного попутно возникающего вопроса, рецензент волей-неволей просвещает своего читателя. Поэтому эрудиция не пустое требование для успешного критика, иначе читатель быстро определит, что «король-то — голый!».

С «объективностью интерпретации» все много сложнее. Во-первых, критическая мысль в искусстве субъективна по своей природе и этим интересна. Она исходит от личности, индивида, пропускающего художественное впечатление через себя, и нужны специальные средства — убедительная аргументация, — чтобы ее по возможности «объективизировать», то есть сблизить с пониманием читателя. Во-вторых, *интерпретация* (что означает «истолкование», «трактовка») тем более субъективна, причем не только исполнительская, но и слушательская (критик — тоже слушатель, но наиболее «продвинутой»). Исполнитель — в своей интерпретации, *в звуках*, с позиции своего времени и личного мироощущения раскрывает смысл избранной им музыки. Писатель-критик — *в словах* передает свое восприятие предложенной исполнителем трактовки художественного замысла автора... Взаимодействует целый букет индивидуальностей, каждый раз с неповторимым результатом! Так что никакой «объективности интерпретации» не может быть в принципе. И слава Богу! В противном случае искусство, особенно в своих нетленных образцах, в шедеврах, не смогло бы быть духовной пищей столь разных людей во времени и пространстве...

А. А.: Какими качествами в настоящее время должен обладать критик? Кто он: просветитель, идеолог, вольнодумец, ученый профессионал или заинтересованный представитель «из народа»?

Т. К.: Критики, к мнению которых прислушивались во все времена — должны быть (и были) образованными людьми. В частности, в музыке за их «плечами» должен быть значительный слуховой багаж музыкальных ценностей разных эпох. Объективно для музыкального критика важны несколько обязательных составляющих: талант художественного (музыкального, музыкально-театрального...) восприятия, способность оценить результат (прежде всего в сравнении с неким «идеалом», исходя из личностной ценностной шкалы) и, разумеется, литературное мастерство, способность вербализовать и свои ощущения, и саму музыкальную данность, о которой идет речь. И тогда есть надежда, что доводы критика могут стать убедительными для читателя, если... между ними есть «общий знаменатель» ценностных установок и пониманий. Как музыканту нужен «свой» слушатель, так и критику — «свой» читатель. Одним словом, образование и еще раз образование! К сожалению, это в идеале. На практике все сложнее и нередко от идеала далеко.

А. А.: Что изменилось в современном читателе? Прислушиваемся ли мы (ныне) к мнению критиков?

Т. К.: Думаю, что «впрямую» — нет. Сейчас вокруг — в СМИ печатных и электронных, в Интернете, в соцсетях — такое множество позиций, рассуждений по любому поводу, столько апломба и зачастую безапелляционных, даже непрофессиональных мнений, что «на веру» мало что принимается. Но интересное, увлекательное высказывание и убедительная аргументация, конечно, оставляют свой след в эстетическом сознании читателя-слушателя, а значит, влияют на формирование его собственных художественных оценок. Особенно, если объект внимания ему уже известен и мнение профессионального критика соотносится с его собственными ощущениями, уточняет их.

А. А.: Вы в своей книге даете исчерпывающую характеристику и музыкальной критике, и журналистике. Дифференцируете ли Вы также разные подходы к преподаванию этих подвидов одного рода деятельности? Иными словами, можно ли научить хорошо писать?

Т. К.: Музыкальная журналистика и музыкальная критика — понятия не однородные. Деятельностью является именно журналистика — публичная писательская (или разговорная) творческая работа на разные общественно значимые темы в области музыкальной культуры, выходящая к читателю (слушателю) посредством СМИ (газеты, журналы, радио- и телепрограммы, интернет-издания, порталы, блоги и прочее). А музыкальная критика как оценочная мысль, направленная на творческий «продукт» и словесно оформленная в законченном тексте, входит в сферу этой же деятельности со своей специфической тематикой. Для нее предлагается понятие *музыкально-критическая журналистика*. Хотя в обиходе исторически укоренилось обозначение этого рода деятельности как «музыкальной критики» — как бы второе значение этого словосочетания.

А как научить хорошо писать? Это — литературная, филологическая учеба. Но с прицелом — для музыканта. Обе ипостаси — музыкантская и писательская — в равной степени необходимые условия удачи в данной профессии. Да, мы разбираем смысловые составляющие разных журналистских жанров (для критики — прежде всего, рецензий), занимаемся проблемами экспрессивного высказывания, лексическими богатствами языка, логикой изложения, композицией текста и многим другим... Но будет ли результат? В авторском «вступительном слове» учебника «Музыкальная журналистика и музыкальная критика», вышедшего в 2007 году, я позволила себе процитировать написанное мною еще в 1992. Не буду придумывать другие слова, повторю еще раз сказанное. Теперь уже четверть века спустя:

«Можно ли научить музыкальной критике и музыкальной журналистике? Положительный ответ допустим настолько, насколько он мог бы быть таковым, если аналогично был бы поставлен, например, в отношении музыкального или литературного сочинительства. Подлинный успех, оставляющий след Мастера в истории, как всегда — великая тайна творчества. Но можно раскрыть механизм действия всех составляющих данной творческой деятельности, можно преподать историю художественных образцов, наконец можно и нужно учить приемам ремесла в высоком смысле слова, необходимым для музыканта, избирающего данную стезю. Профессионал, в отличие от дилетанта, должен знать оптимальные пути достижения искомого художественного результата»²⁴.

²⁴ Курьшьева Т. А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика. М.: Владос-пресс, 2007. С. 7.
— Прим. авт.