

На правах рукописи

АНДРИЕВСКАЯ Галина Петровна

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
В ОЦЕНКЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2022

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»

- Научный руководитель:** **Андрущенко Елена Юрьевна**
доктор искусствоведения, доцент
- Официальные оппоненты:** **Зенкин Константин Владимирович**
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная
консерватория им. П. И. Чайковского,
проректор по научной работе, профессор
кафедры истории зарубежной музыки
- Скафтымова Людмила Александровна**
доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н. А. Римского-
Корсакова, профессор кафедры истории
русской музыки
- Ведущая организация:** Сибирский институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, кафедра
истории музыки

Защита состоится «16» июня 2022 года в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, д. 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и на сайте: <http://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан « » _____ 2022 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Наследие русского Серебряного века принадлежит к числу ярчайших страниц отечественной истории музыкальной культуры. Не случайно вершинные явления композиторского творчества 1900–1910-х годов (Н. Римский-Корсаков, С. Танеев, А. Глазунов, А. Лядов, А. Скрябин, С. Рахманинов, Н. Метнер, ранний И. Стравинский), крупнейшие музыкально-театральные проекты, важнейшие достижения музыкальной науки того времени привлекают к себе внимание современных исследователей. Исключительных высот на протяжении предоктябрьских десятилетий достигло и русское музыкально-исполнительское искусство.

К сожалению, лишь сравнительно немногие звуковые шедевры Серебряного века остались запечатленными в грамзаписях (большой частью весьма несовершенных). Большинство эпохальных интерпретаторских прочтений данного периода сохранилось для нас только в словесных описаниях – мемуарных, эпистолярных, музыкально-критических. Вот почему специалисты в сфере истории и теории музыкального исполнительства, стремясь воссоздать определенную трактовку или с максимальным «эффектом приближения» реконструировать звуковой «силуэт» выдающегося артиста столетней давности, чаще всего прибегают к некоему «суммированию» разнообразных «свидетельских показаний». В этом плане исключительно ценными представляются суждения профессиональных критиков. «Общеизвестны непрочность, хрупкость впечатлений от художественных образов исполнительского искусства, – справедливо указывает Ю. Кремлев. – Детали исполнения легко сглаживаются в памяти, а то и трансформируются при посредстве воображения. Тем важнее, тем необходимее быстрота критического отклика на различные явления музыкального исполнительства. Такая быстрота – одна

из важнейших гарантий достоверности и точности суждений (разумеется, при условии истинного понимания)»¹.

Следует полагать, что распространенный сегодня подход к совокупности разнообразных материалов, образующих литературное наследие авторитетного музыкального критика (или ряда критиков), как своего рода «...летописи, завещанной потомкам весьма наблюдательным, образованным, проницательным и вдумчивым современником» (В. Смирнов), может и должен быть спроецирован на исполнительское искусство Серебряного века. С одной стороны, взаимодействие разнонаправленных, крайне противоречивых, даже полярных оценок и суждений по поводу конкретных фактов и тенденций музыкального исполнительства позволяет живо и достоверно отобразить многоликий «дух эпохи», масштабы тогдашних творческих исканий в художественной сфере. С другой стороны, видимая противоречивость и дискуссионность указанного критического наследия является неопровержимым доказательством исключительной продуктивности самой «культурной почвы» характеризуемого периода. «Предоктябрьская эпоха изобиловала спорными и неоднозначными явлениями – это создавало благоприятные условия для развития критической литературы. К чести русской музыкальной критики нужно сказать, что она шла по свежим следам творимой истории, быстро отзываясь на заметные события музыкальной жизни, а иногда и пробуждая новые творческие силы», – констатирует отечественный исследователь². Исходя из этого, постижение колоссального духовного потенциала, заключенного в исполнительском искусстве Серебряного века, при деятельном «посредничестве» отечественной музыкально-критической мысли 1900–1910-х годов, представляется насущной и весьма актуальной исследовательской проблемой современности.

¹ *Кремлев Ю. А.* В. П. Коломийцов (1868–1936) // Коломийцов В. Статьи и письма. Л.: Музыка, 1971. С. 7.

² *Ступель А. М.* Русская мысль о музыке: 1895–1917: Очерк истории русской музыкальной критики. Л.: Музыка, 1980. С. 37.

Объектом исследования является отечественная мысль о музыке 1900–1910-х годов – музыкально-критические и примыкающие к ним философско-эстетические публикации Серебряного века, **предметом** – оценочные суждения и непосредственно-эмоциональные отклики русской музыкальной критики, адресованные исполнительскому искусству указанного периода.

Цель настоящей работы – многоаспектное осмысление музыкально-критического наследия русского Серебряного века в оценке исполнительского искусства.

Сформулированной целью предопределяется необходимость решения следующих **задач**:

- выявить роль и значение музыкально-критической мысли в отечественной культуре предоктябрьской эпохи;
- обозначить место, занимаемое исполнительским искусством в публикациях русской музыкальной критики данного периода;
- представить и обосновать типологию важнейших направлений отечественной музыкальной критики 1900–1910-х годов – «классического», «романтического» и «модернистского»;
- обозначить исторически перспективные устремления русской музыкальной критики Серебряного века, претворенные в ходе последующей эволюции отечественного музыкознания.

Степень изученности проблемы. Настоящая работа является первым диссертационным исследованием, посвященным исполнительскому искусству в музыкально-критическом наследии русского Серебряного века. Наряду с этим, необходимо упомянуть диссертации О. Ларченко и Н. Свиридовской, в которых подвергается аналитическому рассмотрению родственная проблематика.

В диссертационной работе О. Ларченко «Становление советской музыкально-исполнительской критики (1917–1932 гг.)» соответствующие исторические процессы характеризуются на примере индивидуальной

эволюции Б. Асафьева, В. Каратыгина и А. Луначарского. Критическая деятельность последних оценивается автором диссертации как «...выражение наиболее передовых, прогрессивных идей, свойственных молодой советской критике 1920-х годов»³. Публикации других крупнейших музыкальных критиков этого периода (например, А. Оссовского, В. Коломийцова, Ю. Энгеля, Н. Мясковского), посвященные музыкальному исполнительству, в указанной работе не рассматриваются.

Диссертация Н. Свиридовской «Музыкально-критическое наследие Серебряного века: самоинтерпретация эпохи» отличается подчеркнуто расширительным толкованием понятий «музыкальная критика» и «Серебряный век». Стремясь «...осветить проблему восприятия и оценки некоторых явлений композиторского творчества философами, литераторами, живописцами и... музыкантами того времени» в разнообразных «...документальных первоисточниках (периодике, концептуально-теоретических текстах, научных исследованиях, обширном пласте мемуарного наследия, эпистолярной, художественных произведениях и др.) <...>», цитируемый автор обстоятельно рассматривает труды И. Лапшина, Э. Метнера, А. Аврамова, Б. Шлецера, А. Лурье, датируемые не только предоктябрьским периодом, но и первой половиной XX столетия в целом. Кроме того, следует заметить, что исполнительское искусство «...в контексте феномена *самоинтерпретации* – одного из наиболее константных и универсальных признаков культуры» – в названном диссертационном исследовании не освещается⁴.

Обзорные характеристики музыкально-критической деятельности в России на протяжении 1900–1910-х годов содержатся в трудах А. Ступеля и Г. Глущенко, главах из учебных пособий, коллективных монографий и проблемных очерках (Г. Глущенко, Ю. Келдыш, А. Ступель, И. Райскин,

³ Ларченко О. А. Становление советской музыкально-исполнительской критики (1917–1932 гг.): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1986. С. 26.

⁴ Свиридовская Н. Д. Музыкально-критическое наследие Серебряного века: самоинтерпретация эпохи: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2010. С. 3–4.

Е. Орлова). При отсутствии специальных разделов, связанных с музыкальным исполнительством, перечисленные выше публикации содержат ряд ценных аналитических наблюдений по соответствующей проблематике. Вызывает несомненный интерес обзорная статья С. Лашенко, в которой обозначен ряд дискуссионных вопросов, рассматривавшихся отечественной музыкально-исполнительской критикой предоктябрьской эпохи.

Аналогичные достоинства присущи исследованиям в области музыкально-критических персоналий. Особого упоминания заслуживает подвижнический труд Ю. Кремлева, инициировавшего публикации избранных работ А. Оссовского, В. Каратыгина, В. Коломийцова и предпославший указанным публикациям весьма содержательные статьи – «творческие портреты». Помимо этого, А. Оссовскому посвящены брошюра Е. Бронфин, очерки В. Смирнова, М. Галушко; В. Каратыгину – публикации Р. Грубера, О. Данскер и О. Ларченко; В. Коломийцову – статьи Е. Томашевской, С. Хентовой, Ю. Энгелю – очерки и заметки И. Кунина и Г. Когана.

Более обстоятельно освещена музыкально-критическая деятельность Н. Мясковского, о чем свидетельствуют диссертационная работа и соответствующая монография О. Белоградова, статьи И. Райскина, Е. Долинской, С. Шлифштейна. Наиболее представительным является корпус исследовательских публикаций о Б. Асафьеве – музыкальном критике: достаточно упомянуть главы из фундаментального труда Е. Орловой, очерки и статьи 1970–2010-х годов (Ю. Келдыш, Г. Глущенко, Л. Данько, В. Калужский, В. Валькова, А. Шейн). Музыкально-критическое наследие Э. Метнера характеризуется в книге М. Юнгтрена, статьях А. Лосева, Т.левой, Н. Свиридовской, В. Коннова, К. Жабинского.

Научная новизна диссертационного исследования предопределяется несколькими магистральными положениями:

– отечественная музыкальная критика предоктябрьской эпохи впервые характеризуется исходя из приоритетных художественно-эстетических и

социокультурных тенденций («классической», «романтической» и «модернистской»), упорядочивающих и направляющих профессиональную деятельность крупнейших представителей указанной сферы;

– исполнительское искусство 1900–1910-х годов последовательно рассматривается сквозь призму многообразных суждений и оценок русской музыкальной критики Серебряного века;

– «панорамный обзор» соответствующих индивидуальных высказываний целенаправленно дифференцируется путем освещения наиболее распространенных подходов к фундаментальным проблемам исполнительского искусства, демонстрируемых «классическим», «романтическим» и «модернистским» направлениями отечественной музыкально-критической мысли предоктябрьской эпохи.

Теоретическая значимость исследования предопределяется выявлением, типологическим упорядочением и многоаспектным осмыслением важнейших тенденций отечественной музыкальной критики 1900–1910-х годов, рассмотрением приоритетных оценочных подходов к музыкальному исполнительству данного периода, характеристикой индивидуальных воззрений крупнейших представителей музыкально-критической мысли данного периода на исполнительское искусство.

Практическая значимость исследования обусловливается возможностью использования соответствующих аналитических наблюдений и выводов при освоении ряда учебных дисциплин в образовательном процессе высших учебных заведений («История музыкальной критики», «Основы музыкальной журналистики», «История русской музыки», «История музыкально-исполнительского искусства», «Интерпретация музыкальных произведений» и т. д.). Помимо этого, авторские рекомендации могут представлять интерес для современных музыкальных критиков, специализирующихся в области музыкального исполнительства.

Методы исследования определяются необходимостью многоаспектного решения поставленных задач. В частности, для выявления и

отбора музыкально-критических публикаций, прямо или косвенно характеризующих проблематику исполнительского искусства 1900–1910-х годов, привлекался источниковедческий метод. Освещением разнообразных фактов, относящихся к развитию отечественной музыкальной критики в указанный период, закономерно обуславливалось применение исторического метода. Использование сравнительного метода логически мотивировалось, с одной стороны, «параллелизмами» в освещении крупнейших явлений исполнительства Серебряного века (например, искусства Ф. Шаляпина или С. Рахманинова) сквозь призму художественно-эстетических взглядов нескольких музыкальных критиков; с другой стороны, последовательным соотнесением аналогичных толкований, обращенных к широко используемым понятиям и категориям музыкально-исполнительской критики («интерпретация», «объективность и субъективность»).

Материал исследования. Изучение и осмысление упомянутой проблемы естественно подразумевает «локализацию» и ясную очерченность круга рассматриваемых явлений, тогда как традиционное определение «русская критическая мысль о музыке» заведомо тяготеет к расширительным толкованиям перечня соответствующих жанровых сфер. В их числе фигурируют мемуарные и эпистолярные материалы, дневниковые записи, автобиографии и статьи о музыке, принадлежащие крупным отечественным композиторам и музыкантам-исполнителям, интервью и беседы с ними; здесь же присутствуют популярные лекции и доклады, вступительные слова к тематическим концертам, комментированные переводы аналогичных зарубежных источников и др. Собрания вышеперечисленных текстов – как опубликованных, так и рукописных – изучаются и цитируются наравне с критическими работами (статьями и очерками, рецензиями и заметками), увидевшими свет в периодических либо книжных изданиях.

По-видимому, научная оценка реальной значимости упомянутых разнообразных материалов для освещения приоритетных тенденций

музыкально-исполнительского искусства конкретной эпохи должна соотноситься с определенными критериями. В частности, подразумеваются:

- непосредственная или опосредованная связь конкретного источника с областью музыкального исполнительства данного периода;
- хронологическая близость или удаленность материалов, привлекаемых исследователем, по отношению к изучаемым явлениям и процессам музыкально-исполнительской деятельности;
- уровень пространственной локации излагаемых событий и фактов (от интерконтинентального до внутрорегионального и местного);
- степень фактической насыщенности необходимой информацией (от максимальной концентрированности до предельного рассредоточения);
- градации субъективности в авторских описаниях и оценочных суждениях (от незначительной до едва ли приемлемой);
- коммуникативная ориентация текста (предполагаемый адресат или аудитория, уровень его/ее компетентности, достоверно выявленные пристрастия, читательские ожидания и т. д.).

Исходя из этого, представляется уместным рассматривать в качестве репрезентанта упомянутой выше «русской критической мысли о музыке» собственно отечественную музыкально-исполнительскую критику – сферу профессиональной деятельности, характеризующую общей совокупностью журнальных и газетных публикаций предоктябрьской эпохи об исполнительском искусстве. Отмеченная «локализация» позволяет запечатлеть приоритетные направления указанной деятельности как «двойной оптики», непосредственно отражающей магистральные процессы развития музыкального исполнительства 1900–1910-х годов и фиксирующей многообразие толкований, восприятий, ассоциативных откликов на обозначенные процессы в отечественной культуре данного периода.

Учитывая вышесказанное, основным материалом исследования являются опубликованные музыкально-критические работы отечественных авторов, датируемые 1900–1910-ми годами и посвященные

исполнительскому искусству (А. Оссовский, Ю. Энгель, В. Коломийцов, В. Каратыгин, Н. Мясковский, Б. Асафьев). Помимо этого, рассматриваются примыкающие к сфере музыкально-исполнительской критики и относящиеся к названному периоду философско-эстетические очерки А. Белого, А. Лосева, Э. Метнера. Привлекаются отдельные публикации из музыкально-критического наследия второй половины XIX века, очерки по истории и теории музыкальной критики (В. Стасов, Г. Ларош, А. Серов, Ц. Кюи, Н. Кашкин, Н. Финдейзен), мемуарные и эпистолярные материалы.

На защиту выносятся следующие положения:

– русская музыкально-критическая мысль 1900–1910-х годов позиционируется как репрезентативный источник, запечатлевающий и многогранно интерпретирующий наиболее значительные явления отечественной музыкальной культуры Серебряного века;

– в ряду указанных явлений, освещаемых и оцениваемых музыкальной критикой предоктябрьской эпохи, важнейшее место принадлежит исполнительской деятельности, которая представлена в соответствующих публикациях с максимальной полнотой и разнообразием (музыкальный театр, симфоническое, вокально-оркестровое, хоровое, камерно-ансамблевое, сольное инструментальное и вокальное исполнительство академического и фольклорно-концертного направлений, опыты «исторического» музицирования);

– оценочные суждения, адресуемые отечественными критиками исполнительскому искусству того времени, в целом обуславливаются выявленными характеристиками приоритетных направлений музыкально-критической мысли Серебряного века – «классического», «романтического» и «модернистского»;

– аналитическое рассмотрение упомянутых высказываний позволяет дифференцировать основные подходы к освещению исполнительской деятельности, характерные для музыкальной критики предоктябрьской эпохи, и обозначить фундаментальные проблемы, которые пребывали в

центре внимания исполнительства того времени («композитор и исполнитель», «художественный и технологический аспекты музыкального исполнительства», «субъективное и объективное в исполнительской интерпретации», «классическая и современная музыка в концертном и музыкально-театральном репертуаре»);

– в исторической перспективе обнаруживаются весьма осязаемое воздействие музыкально-критического наследия указанной эпохи на соответствующую сферу профессиональной деятельности 1920-х – начала 1930-х годов, а также продуктивные творческие «импульсы» со стороны музыкальной критики Серебряного века, выявляемые в отечественной культуре последующих десятилетий (историческое и теоретическое музыкознание, философия и эстетика музыки, литературоведение, художественная проза и др.).

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достоверность полученных результатов обусловливается приоритетной ролью источниковедческих методов исследования, а также применением других методов гуманитарных наук – исторического и сравнительного. Излагаемые наблюдения и сделанные выводы корреспондируют с результатами, полученными при изучении музыкально-критической мысли Серебряного века другими специалистами. Это свидетельствует о несомненной достоверности представленных типологических обобщений.

Результаты исследования в процессе апробации нашли отражение в 8 опубликованных статьях; 5 из них – в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ для публикации научных результатов диссертационных исследований. Проблематика, освещаемая в данной работе, рассматривалась в докладах автора на трех всероссийских и международных конференциях 2021 года (в Краснодаре, Ростове-на-Дону и Перми).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и списка литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность выбранной темы исследования, характеризуется степень ее научной разработанности, выделяются объект и предмет исследования, формулируются его цель и задачи, определяются научная новизна, теоретическая и практическая значимость, методологические основы, освещается привлекаемый материал. Здесь же представлены положения, выносимые на защиту, дана оценка достоверности полученных результатов и краткие сведения о предварительной их апробации, обозначена структура исследования.

Глава 1 «Музыкальная критика и публицистика в контексте отечественной культуры Серебряного века» подразделяется на два параграфа. **Параграф 1.1 «Музыкально-критическая мысль в России 1900–1910-х годов: основные тенденции развития»** содержит обзорную характеристику отечественной музыкальной критики предоктябрьской эпохи, репрезентирующую важнейшие особенности эволюции данной сферы. При этом акцентируется значимость определенных факторов, сопутствующих указанному процессу в столичных и крупных провинциальных городах:

- профессионализации, подразумевающей важную роль консерваторского образования для успешной работы музыкального критика;
- активного взаимодействия с различными искусствами и гуманитарными науками, тяготения к осмыслению музыки в контексте современной культуры, способствующего вовлечению в музыкально-критическую деятельность театроведов, эстетиков, философов, литературоведов, а также поэтов и художников (среди них – К. Бальмонт, А. Белый, А. Бенуа, С. Дурьлин, Вяч. И. Иванов, А. Лосев, Э. Метнер, Эллис и др.);
- количественного роста и качественной дифференциации периодических изданий, регулярно публикующих критические статьи и заметки о музыке, – как специализированных, так и популярно-

образовательных, журналов по искусству, литературе и философии, ежедневных газет;

– целенаправленного освоения книжного рынка – свидетельства ярко выраженной самостоятельной ценности музыкально-критических работ, принадлежащих видным современным представителям указанного «цеха» (Ю. Энгель, В. Коломийцов, Б. Асафьев, Э. Метнер и др.);

– формирования нового статуса музыкального критика – «властителя дум» широкой музыкальной общественности, борца с рутинной и «безыдейным» искусством, неуклонно стремящегося к утверждению высоких идеалов отечественной художественной культуры.

Отсюда же произрастает тяготение к теоретической и исторической рефлексии, обозначившееся в недрах отечественной музыкальной критики предоктябрьской эпохи. С одной стороны, подразумевается профессиональный интерес к *теоретическому анализу* самого предназначения музыкальной критики, освещению ее исконных задач, роли и места в современной культурной жизни («Основы музыкальной критики» Н. Кашкина, «Маскарад», «О музыкальной критике» В. Каратыгина, «Критика» Э. Метнера). С другой стороны, показательны обращения к *историческим описаниям* важнейших тенденций, характерных для развития указанной сферы на протяжении XIX столетия, с оценками персонального значения крупнейших представителей музыкально-критической мысли в России и т. д.

Первопроходцами в отмеченных изысканиях выступили Н. Финдейзен, опубликовавший серию «Очерков русской музыкальной критики» (1902–1904), и Н. Кашкин, чья книга «Очерки истории русской музыки» (1908) содержала отдельную главу по соответствующей теме. Упомянутые работы явились наиболее ранними попытками исторической периодизации и типологизации отечественной музыкальной критики; вместе с тем, современный этап ее развития Н. Финдейзен и Н. Кашкиным не освещался. В дальнейшем, на протяжении 1920–1970-х годов, отмеченные

изыскания оказались фактически свернутыми. Этому способствовало доминирование идеологических схем, которые опирались на известную периодизацию «революционной и национально-освободительной борьбы» XIX – начала XX столетий, зафиксированную В. Лениным (1914). Уязвимость подобных вульгарно-социологических подходов ныне представляется очевидной. Вместе с тем позднейшие классификации внесторического характера («нормативная – субъективная», «композиторская – музыковедческая» критика и т. д.) в равной степени оказались непродуктивными по отношению к эпохе Серебряного века.

Представляется возможным определить некие исходные критерии, благоприятствующие разработке полноценной типологии музыкально-критической сферы в период 1900–1910-х годов:

1. Художественно-эстетический диапазон коллективных и индивидуальных предпочтений и оценочных механизмов, в наибольшей мере обусловленный приоритетной оппозицией *традиционализм – новаторство*.

2. Принципиальная дихотомия *субъективного и объективного*, полагаемая в основу профессиональной деятельности музыкального критика (начиная с рецепции конкретных произведений либо исполнительских трактовок и заканчивая обобщениями по поводу творчества определенного композитора в целом, художественного направления, школы и др.).

3. Ориентация на конкретную *целевую аудиторию*, подразумевающая выбор тех или иных музыкально-критических жанров, стилистики изложения, удельный вес конкретной тематики и проблемных аспектов, которые предлагаются вниманию потенциальных читателей.

4. Тяготение к преемственному развитию *профессиональных традиций* в сфере критической деятельности (либо, напротив, подчеркнутое «дистанцирование» от них), связанное с декларируемым или неявным «ученичеством», использованием определенных жанровых и/или стилевых «моделей» и т. п.

5. Общий характер взаимоотношений между *композиторским и музыкально-исполнительским творчеством*, позиционируемый исходя из приоритетной значимости какой-либо из двух взаимосвязанных составляющих в процессе художественного диалога «композитор – исполнитель», их равноправной сопряженности и т. д.

Исходя из сформулированных выше критериев, в качестве основных направлений музыкально-критической деятельности Серебряного века представлены «классическое», «романтическое» и «модернистское».

Параграф 1.2 «Исполнительское искусство в зеркале отечественной музыкальной критики» связан с рассмотрением приоритетной значимости указанной сферы музыкальной культуры в предоктябрьскую эпоху. Исследователем освещаются некоторые факторы, воздействующие на критические оценки многообразных художественных явлений музыкально-исполнительской сферы. В частности, характеризуются предпосылки и механизмы воплощения таких значимых концептов, как «мифологизация» исполнительства, постулируемая «свобода» интерпретаторских прочтений и «непредсказуемость» исполнения. Рассматриваются механизмы индивидуальных «экстраполяций» упомянутых концептов в область литературной стилистики или философско-музыкального «проектирования», соотносимого с глубинными истоками и устремлениями художественного творчества.

Во-первых, *мифологизация* внешнего облика и творческого процесса конкретного музыканта-исполнителя осмысляется как определенный *литературный* или *философский* прием, осознанно использовавшийся для успешного решения поставленной профессиональной задачи. Речь идет о намеренных стилизациях (музыкально-критических «крейслерианах», беллетризованных описаниях «в манере Калло» и т. д.) либо воспроизводимых моделях «демонизирующих» описаний творческих процессов (оппозиция «аполлоническое – дионисийское», трактовка выдающегося музыканта-исполнителя как «медиума», «пророка»,

«вестника», призванного к «служению» некими таинственными «стихиями» или «сущностями»).

Во-вторых, допускаемая *свобода* интерпретаторских толкований зачастую мотивировалась необходимостью преодоления или хотя бы «вуалирования» *ошибок и просчетов, допущенных композиторами*. Исходя из этого, исполнительские выразительные средства могли целенаправленно ориентироваться на корректировку воссоздаваемой звуковой формы (архитектонических пропорций, музыкально-драматургического развертывания), отдельных параметров изложения (громкостно-динамического баланса, темброво-регистровых соотношений) и др. Применительно к исполняемым произведениям синтетического характера (прежде всего, операм и балетам) постулировалась идея «художественного контрапункта» (В. Каратыгин), реализуемого путем «автономного» интонационного рисунка важнейших партий и сценической драматургии (режиссуры, художественного оформления, актерской игры и т. д.) – как бы «поверх» авторского концептуального замысла. Существенная роль исполнителя констатировалась и в тех случаях, когда нотный текст конкретного произведения выглядел незавершенным либо неотредактированным (что представлялось актуальным в связи с ощутимым ростом популярности доклассического репертуара, возрождением слушательского интереса к полузабытым композиторским именам минувших эпох и др.).

В-третьих, *непредсказуемость* исполнительских прочтений, согласно распространенным воззрениям критиков, допускалась в довольно ограниченных пределах, с учетом дифференцированного подхода. При этом оговаривался quasi-импровизационный стиль интерпретаторских толкований как сущностная черта некоторых композиторов-исполнителей (например, А. Скрябина и Ф. Бузони) в трактовках *собственных произведений либо транскрипций*. Остальным музыкантам, как правило, отводилось гораздо

меньшее «пространство импровизации», и превышение соответствующих «полномочий» оценивалось рецензентами весьма негативно.

Наряду с рассмотрением указанных дискуссионных проблем, в рассматриваемом параграфе излагаются предварительные характеристики важнейших принципов осмысления исполнительской деятельности, выдвигаемых «классическим», «романтическим» и «модернистским» направлениями отечественной музыкальной критики 1900–1910-х годов.

Глава 2 «“Классические” тенденции в русской музыкальной критике Серебряного века» объединяет два параграфа. В ней раскрываются основные принципы данного направления:

– безусловная (и зачастую открыто провозглашаемая) концептуальная, идейно-тематическая и стилистическая преемственность с выдающимися достижениями критической мысли предшествующих эпох;

– своеобразный «универсализм», преобладающий в критическом освещении событий и персоналий музыкальной жизни и подразумевающий доминирование хроникальности, максимальную стилевую и жанровую широту характеризуемых явлений;

– приоритетная значимость культурно-просветительских тенденций, реализуемых как посредством определенной направленности собственно публикаций, так и специфических форм профессиональной деятельности (популярные обзорные лекции-«преамбулы», аннотации к предстоящим концертам, оперным спектаклям и другим событиям);

– ярко выраженный интерес к регулярному освещению музыкально-исполнительской деятельности, не уступающему по размаху критическим отзывам о композиторском творчестве;

– устремленность к выявлению и последующему теоретическому осмыслению важнейших проблем исполнительского искусства;

– позиционирование музыкального исполнительства в неразрывной взаимосвязи с композиторским творчеством, последовательное и

целенаправленное акцентирование их взаимодополняющего единства (при изначальном главенстве композиторского художественного замысла).

Конкретизация упомянутых принципов дана в описаниях музыкально-исполнительских проблем сквозь призму индивидуальных воззрений крупнейших представителей «классического» направления.

Так, в параграфе 2.1 «Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой четверти XX столетия в критических публикациях А. Оссовского» освещаются важнейшие творческие константы исполнительства, характерные для указанного представителя музыкальной критики Петербурга. Наряду с общепринятыми антитезами «художественного» и «технического», «объективного» и «субъективного», А. Оссовский тяготел к использованию предложенных им нетривиальных характеристик исполнительского процесса. В числе этих характеристик фигурировали *интеллигентность* – своеобразный комплекс профессиональных интерпретаторских качеств, подразумевавший взаимодействие художественного вкуса, отточенного артистизма и этического самоограничения в многообразных «диалогах» с авторами исполняемых произведений; *национальное своеобразие* («отпечаток народности») как совокупность черт, определяемых происхождением и воспитанием музыканта, его принадлежностью к данной региональной школе, и др. Специфика профессионального традиционализма А. Оссовского весьма ярко запечатлелась в очерках-«стилизациях» 1905–1908 годов, ориентируемых на гофмановско-шумановские «крейслерианы» первой половины XIX века и обнаруживающих несомненную игровую или дидактическую направленность (таковы, в частности, рецензии указанного периода на концерты П. Казальса, Г. Малера, И. Гофмана, Л. Годовского и др.).

Параграф 2.2 «Ракурсы музыкального исполнительства в критических работах Ю. Энгеля» посвящен рассмотрению приоритетных особенностей индивидуального толкования музыкально-исполнительского

процесса в наследии крупнейшего московского критика описываемой предоктябрьской эпохи. Отмечается преимущественный интерес Ю. Энгеля к фундаментальной проблеме гармонической сопряженности *эмоциональных* и *рациональных* аспектов интерпретаторского процесса («аналитического» или «стихийно-непосредственного» типа высказывания, «эмоционализма» и «рационализма», в образном плане – «живой и мертвой воды»). При этом изначальное пристрастие Ю. Энгеля к «стихийности» как условному фактору содержательного плана в дальнейшем уступает место главенству утонченной интеллектуальной составляющей исполнения при деятельной поддержке «вдумчивой общемузыкальной культуры» (публикации предоктябрьских лет о камерных концертах Ф. Шаляпина, Н. Райского, Н. Кошиц и т. д.).

В Главе 3 «“Романтические” тенденции в отечественной музыкальной критике 1900–1910-х годов», объединяющей два параграфа, рассматриваются пути реализации магистральных принципов соответствующего направления музыкально-критической деятельности. По мнению исследователя, к числу этих принципов относятся:

– важнейшая роль многообразно трактуемых преемственных связей с духовной атмосферой эпохи романтизма – от универсальных постулатов философии искусства и эстетики до традиций музыкально-критической деятельности (жанровых «моделей», стилистики и др.); тяготение к поиску и выявлению черт «романтического» в различных мировоззренческих и художественно-творческих исканиях современности;

– фундаментальное значение музыкально-исполнительской деятельности, рассматриваемой в художественном аспекте как полноценное творчество (сопоставимое с композиторским, а порой даже превосходящее его), в социокультурном плане – как важнейший фактор художественного воспитания и просвещения широкой аудитории, в религиозно-философском – как «вестничество», «пророчествование», «мистериальный» феномен и т. д.;

– главенство субъективного начала в соответствующей интерпретации музыкального произведения, обусловленное трактовкой исполнителя в

качестве своеобразного «медиума» (контактирующего не только с определенным замыслом композитора, но и с «внеземными» духовными сущностями – «хаотическими безднами», «звездными мирами» и др.);

– специфическое предназначение музыкальной критики, устремленной по преимуществу к непосредственному «созерцанию» и художественно-метафорическому («мифологическому») запечатлению концертного или музыкально-театрального исполнения (в его «моментальном» и «процессуальном» ракурсах), которое уподобляется некоему сокровенному таинству, сценическому действию и т. д.

Параграф 3.1 «Исполнительское искусство Серебряного века в музыкально-критических работах В. Коломийцова» освещает специфику преломления «романтических» тенденций в наследии одного из авторитетных русских «вагнерианцев» предоктябрьской эпохи. При этом динамичный и многогранный облик указанного автора воссоздается посредством нескольких оппозиций: *моментальное – процессуальное, традиционное – новаторское, субъективное – объективное*. Первая из них соотносится с приверженностью В. Коломийцова к «моментальному портретированию» современных музыкантов-исполнителей, запечатлеваемых в откликах-рецензиях посредством ярких, рельефных характеристических штрихов. Со временем из подобных «запечатленных мгновений» естественно формировались циклы музыкально-критических «миниатюр», отображающих творческую эволюцию конкретного инструменталиста, певца или дирижера. Кроме того, обнаруживается некая устремленность в будущее, позволяющая рассматривать многие публикации В. Коломийцова в ракурсе своеобразного прогнозирования репертуарных склонностей и артистических перспектив талантливых музыкантов-исполнителей (статьи и рецензии о В. Ландовской, Л. Собинове, И. Ершове, В. Андрееве, В. Софроницком и др.).

Вторая оппозиция (*традиционное – новаторское*) характеризуется подчеркнуто сдержанным (хотя и не категорически отрицательным)

восприятием «модернистских» экспериментов, которому сопутствуют заинтересованные поиски нового и оригинального в «давно позабытом». Так, «романтик» В. Коломийцов, скептически отзывающийся о «необахианстве» М. Регера, с неподдельным увлечением рассуждает о современных исполнительских опытах возрождения старинной музыки или реконструкции полузабытого народно-оркестрового инструментария в России. Наконец, традиционное противопоставление *субъективного* и *объективного* фактически оборачивается их взаимопроникновением, поскольку *объективное* трактуется критиком в контексте последовательного и органичного развития авторского замысла исполнительскими средствами.

В параграфе 3.2 «Отзвуки романтических “фантазий об исполнительстве” в философско-музыкальной эссеистике предоктябрьских десятилетий» рассматриваются характерные образцы соответствующих критических публикаций Серебряного века, выдержанные в духе «фантазий об исполнительстве» позднего романтизма и ницшеанского «постромантизма». Отмечается, что в статьях А. Белого «Маска» и «Окно в будущее» (обе – 1904), посвященных А. Никишу и М. Олениной-д’Альгейм соответственно, реальные впечатления и наблюдения, почерпнутые в ходе концертных выступлений и репетиционной работы названных артистов, становятся исходным материалом для авторского «мифотворчества». Так, в моменты, не связанные с публичным сценическим выступлением, внешний облик исполнителей описывается критиком подчеркнуто сдержанно и лаконично, с преобладанием объективного тона. Концертная атмосфера, напротив, выступает своеобразным «катализатором» для их преображения, что обуславливается конкретной сферой исполнительства и соответствующим репертуаром. В частности, камерная певица М. Оленина-д’Альгейм олицетворяет собой «пророчественное» начало, присущее вокальному искусству и реализуемое благодаря «древним песням» (обработкам архаического фольклора). Дирижер-симфонист А. Никиш,

интерпретируя европейскую романтическую музыку, выступает в качестве дионисийского «заклинателя стихий».

В статье А. Лосева «Два мироощущения: Из впечатлений после “Травиаты”» (1916) также фигурируют «мифологические» фрагменты: посвящение-эпиграф А. Неждановой, прославленной исполнительнице главной партии в упомянутой опере Дж. Верди, и развернутая «кода» с упоминанием соответствующей интерпретации. Эти фрагменты служат композиционным обрамлением для философских рассуждений в ницшеанском духе о собственно «двух мироощущениях» («аполлоническом» и «дионисийском»), запечатлевшихся, по мнению автора, в творчестве целого ряда зарубежных и отечественных композиторов XIX – начала XX столетия – от Л. Бетховена до А. Скрябина. Таким образом, исполнительская деятельность воспринимается А. Лосевым в духе своеобразного «вестничества», побуждающего современных мыслителей к «вопрошанию» о сокровенных глубинах Бытия.

Глава 4 «“Модернистские” тенденции в отечественной музыкально-исполнительской критике Серебряного века», объединяющая три параграфа, призвана раскрыть характерные особенности упомянутого направления 1900–1910-х годов на примере публикаций В. Каратыгина, Н. Мяковского и Б. Асафьева. Подчеркивается, что в предоктябрьскую эпоху названных авторов, при всех неизбежных различиях, закономерно сближали определенные магистральные принципы:

– безусловное доминирование широко трактуемой новизны (как новаторства и актуальности, «прогрессивности» и «познавательности») над художественными универсалиями, объективными закономерностями творческого процесса, исторической преемственностью, традиционализмом;

– столь же бесспорное главенство композиторского творчества – квинтэссенции нового и движущей силы музыкального «прогресса» – над исполнительской деятельностью и слушательским восприятием;

– преимущественная ориентация музыкального исполнительства на постижение и всестороннее раскрытие композиторского замысла, начиная с общей художественной концепции и заканчивая материальным ее воплощением – соответствующей исполнительской «звуковой формой»;

– допустимость определенного сотворчества интерпретатора и композитора в сфере продуктивного диалога со слушателем (привлечение образно-ассоциативного ряда и приемов эмоциональной инспирации), а также в целях исполнительского «вуалирования» отдельных изъянов предзаданного авторского текста – композиционно-процессуальных, архитектурных, фактурных, тембровых, громкостно-динамических и т. д.

Наряду с этим, индивидуальные толкования приоритетных черт музыкально-исполнительской деятельности в работах названных критиков существенно различались, что наглядно подтверждается аналитическим рассмотрением соответствующих репрезентативных публикаций.

Так, в **параграфе 4.1 «“Модернизм” как доминанта музыкально-критической деятельности В. Каратыгина»** характеризуется «контрапунктический» подход, декларируемый авторитетным критиком и подразумевающий неизбежную многоуровневость процесса и результата художественной интерпретации. В любой исполнительской трактовке, по мнению В. Каратыгина, присутствует «зазор» между идеальным композиторским замыслом и фактическим его воплощением. Этот «зазор» мотивируется самой природой музыкального произведения, фактически существующего в непрерывном творческом «диалоге» композитора и сменяющих друг друга интерпретаторов. Даже композитор, успешно исполняющий собственную музыку, преодолевает упомянутую нетождественность лишь в отдельные моменты, интерпретируя только что созданные произведения. Кроме того, в указанном двуединстве композиторское дарование зачастую сталкивается с препятствием – ограниченностью исполнительского потенциала, и наоборот.

По мнению В. Каратыгина, приблизиться к заветному совершенству интерпретаторского воплощения можно путем формирования «художественного контрапункта», целенаправленно придающего отмеченному взаимодействию различных элементов концептуальный характер. Отбираемый репертуар «высокой пробы» и соответствующее ему профессиональное мастерство исполнителя, идеальный замысел композитора и его реальное звуковое воплощение, интеллектуальный и эмоциональный аспекты интерпретации, – все вышперечисленное быть должно объединено в многогранное и вполне органичное целое. Разумеется, такого рода множественность в наибольшей степени присуща музыкальному театру, синтетическому по сути, и не удивительно, что образцами предельного совершенства исполнительского «художественного контрапункта» для критика становятся оперные партии в исполнении великого певца и драматического актера Ф. Шаляпина («Дон Кихот» Ж. Массне, «Борис Годунов» М. Мусоргского).

В параграфе 4.2 «Н. Мясковский – музыкальный критик об исполнительском искусстве предоктябрьской эпохи» освещается концептуальная характеристика исполнительства, принадлежащая названному автору. Изначально констатируется определенная близость его критических высказываний освещаемому выше «принципу контрапунктирования» В. Каратыгина. Речь идет о взыскательном отборе исполняемого репертуара, содружестве интеллекта и эмоций в процессе интерпретаторского толкования, значимой роли исполнительского мастерства и др. Вместе с тем, Н. Мясковский, будучи выдающимся композитором-симфонистом, подходит к организации данного процесса во многом иначе. Умышленно формируемый и развертываемый исполнителем «театрализованный контрапункт», по мнению критика, лишь вредит образцовому воплощению авторского замысла, дезориентируя исполнителя и слушателя своей неупорядоченностью и стихийностью. Вполне чужд Н. Мясковскому и релятивизм, исповедуемый В. Каратыгиным.

Конгениальная интерпретация предстает в работах Н. Мясковского вполне достижимой реальностью при условии предельной самоотдачи исполнителей и скрупулезной вдумчивой работы с нотным текстом. Исходя из этого, выявляется главенство интеллектуального фактора, тогда как приоритетная роль эмоциональности выявляется только на заключительном этапе концертно-сценической репрезентации сочинения, когда авторский художественно-концептуальный замысел постепенно обогащается личностным эмоциональным содержанием, «вкладываемым... от себя» интерпретатором. Вот почему Н. Мясковский весьма позитивно оценивает исполнительскую деятельность композиторов (А. Скрябина, Н. Метнера, С. Прокофьева), привносящих безусловную «подлинность» в звуковое воплощение собственных произведений, вдохновляя партнеров и координируя их усилия.

Параграф 4.3 «Отражения “модернистских” идей в ранних критических публикациях Б. Асафьева о музыкальном исполнительстве (1914–1917 гг.)» содержит характеристику соответствующего этапа деятельности крупнейшего отечественного музыковеда. Отмечается, что ярко выраженная преемственность его исполнительских воззрений и основополагающих установок Н. Мясковского-критика не исключает различий, обусловленных профессиональной «специализацией»: Б. Асафьев уделял преимущественное внимание музыкально-театральному процессу, и благодаря этому обнаруживались некие точки соприкосновения молодого критика с В. Каратыгиным. Так, Б. Асафьев, подобно В. Каратыгину, восхищался творчеством великих оперных певцов Ф. Шаляпина и И. Ершова, рассматривая их интерпретаторские прочтения авторских замыслов как глубоко «жизненные» явления, преодолевающие условность музыкального театра (в процессе исполнения «схема становится бытием»). Привнесение элементов «оперности» в концертно-сценическую практику (например, тем же Ф. Шаляпиным или Н. Кошиц) равным образом приветствовалось

критиком с позиций «внутренне действенной драматической основы», присущей русскому романсу, и т. д.

Однако в целом указанная тенденция рассматривалась Б. Асафьевым не как воплощение идеи «художественного контрапункта», но как средство, благоприятствующее убедительной и последовательной реализации композиторского замысла в «симфоническом» духе вслед Н. Мясковскому. Вот почему именно дирижер выступал для Б. Асафьева безусловным центром («нервом») оперного спектакля, а гениальные творческие достижения певцов, способных успешно осуществлять подобную функцию, пребывая на сцене, характеризовались молодым критиком в качестве заведомо вынужденных решений, мотивируемых общей слабостью и формальностью постановочного процесса. Не случайно и особо пристальное внимание, уделяемое Б. Асафьевым концертным и музыкально-театральным выступлениям С. Рахманинова – пианиста и дирижера: он оценивался критиком в качестве универсального художника-интерпретатора, явно тяготеющего к органичному синтезу «театрализации» и «симфонических» устремлений в обеих ипостасях своей исполнительской деятельности.

В **Заключении** кратко подводятся итоги настоящего исследования, обозначаются перспективы дальнейших изысканий, связанных с развитием его важнейших концептуальных положений и достигнутых научных результатов. Так, в связи с выдвигаемой типологией приоритетных направлений музыкально-критической мысли Серебряного века представляется актуальной проблема идентификации некоторых персоналий, тяготеющих к мировоззренческому и художественному эклектизму. Характерными образцами подобного смешения выступают, в частности, Э. Метнер, чьи публикации балансировали на грани «классического» и «романтического» направлений, или А. Коптяев, своеобразно преломлявший воздействия «романтических» и «модернистских» тенденций указанного периода.

Кроме того, рассматриваются позднейшие отражения музыкально-критической мысли предоктябрьской эпохи в XX столетии. Речь идет, прежде всего, о непосредственном влиянии соответствующего наследия на указанную сферу профессиональной деятельности в 1920-х и начале 1930-х годов), а также неявных (опосредованных) импульсах со стороны музыкальной критики Серебряного века, обнаруживаемых в отечественной культуре последующих десятилетий (композиторское творчество Н. Мясковского и Ю. Энгеля, музыковедческие изыскания А. Оссовского и Б. Асафьева, философско-музыкальная эссеистика и художественная проза А. Белого и А. Лосева, литературно-теоретические труды В. Коломийцова и т. д.).

Публикации по теме диссертационного исследования

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных

ВАК Минобрнауки РФ

1. Андриевская, Г. П. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX столетия в критико-публицистическом наследии А. Оссовского [Текст] / Г. П. Андриевская // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 1 (38). – С. 91–95 [0,65 п. л.].

2. Андриевская, Г. П. Исполнительское искусство Серебряного века в музыкально-критических работах В. Коломийцова [Текст] / Г. П. Андриевская // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 3 (40). – С. 85–90 [0,75 п. л.].

3. Андриевская, Г. П. Н. Я. Мясковский – музыкальный критик об исполнительском искусстве [Текст] / Г. П. Андриевская // Научный вестник Московской консерватории. – 2021. – № 2 (45). – С. 34–47 [1,2 п. л.].

4. Андриевская, Г. П. Исполнительское искусство Марии Гай (по страницам отечественной музыкальной критики и мемуаристики) [Текст] /

Е. Ю. Андрущенко, Г. П. Андриевская // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 2 (43). – С. 170–181 [1,5 п. л.].

5. Андриевская, Г. П. Музыкальное исполнительство в ранних критических публикациях Б. Асафьева (1914–1917 гг.) [Текст] / Г. П. Андриевская // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – № 1 (46). – С. 5–13 [1,15 п. л.].

Другие публикации

6. Андриевская, Г. П. Проблемы исполнительского искусства 1900–1910-х годов в зеркале мнений петербургской музыкальной критики [Текст] / Г. П. Андриевская // Музыкальная летопись: сб. ст. / ред.-сост. С. И. Хватова. – Краснодар: Изд-во КГИК, 2021. – Вып. 11. – С. 12–19 [1 п. л.].

7. Андриевская, Г. П. Отечественная музыкально-исполнительская критика 1900–1910-х годов в современных вузовских курсах [Электронный ресурс] / Г. П. Андриевская // Музыкальное и культурологическое образование в реалиях современного социума: материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием: в 2 т. / ред. Н. А. Егошин, П. П. Останин и др. – Пермь: ПГГПУ, 2021. – Т. 1. – С. 142–149 [0,75 п. л.].

8. Андриевская, Г. П. Аспекты музыкального исполнительства Серебряного века в критических публикациях Ю. Энгеля [Текст] / Г. П. Андриевская // Музыказнание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития: материалы III Всерос. науч. конф. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. – С. 279–289 [0,7 п. л.].