

после каждой фразы, соответственно структуре вербального текста. В гармонии до самого конца наблюдается ладовая переменность — на тонике *d* встречается и *f*, и *fis*, но последний мажорный аккорд подчеркивает текст: «Как Бог и предвещал, смерть будет для меня отдыхом».

Итак, Брамс, зная многовековую историю развития жанра, опирается на барочную школу немецких композиторов-протестантов. Об этом свидетельствует его обращение к лютеровскому переводу Библии и старинной духовной поэзии, свободное сопоставление библейских цитат, частое использование канонических мелодий, разнообразие обработок протестантского хора.

Рассмотрев избранные тексты и образно-драматургическую линию, выстроенную композитором в них, можно обнаружить особый «брамсовский» метод работы с текстами. Как и в «Немецком реквиеме», и в «Четырех строгих напевах», в мотетах Брамс «раздумывает о жизни как протестант и в центре его внимания не видения Страшного суда (как в католической траурной мессе), а мысль об утешении» [2, с. 187]. Несмотря на различные варианты решения форм, Брамс строит свои мотеты согласно единой концепции, отраженной и в текстовом, и в музыкальном плане. Начинаясь взволнованно, скорбно или даже драматично, все они заканчиваются просветленным спокойствием, в качестве чего часто используется хорал. Важно отметить, что каждый из семи мотетов включает жанр хора, который либо начинает, либо завершает произведение. Умело komponуя тексты разных эпох и тысячелетий, фрагменты из Ветхого и Нового Завета, а также авторский текст Лютера, Брамс воспроизводит присущую протестантскому мотету модель «музыкальной проповеди».

Духовная сфера была одной из основных в творчестве Иоганнеса Брамса. От детских лет в крепкой протестантской семье и до последних одиноких дней вера

и духовность стали его неотъемлемыми спутницами. Это не проявлялось во внешней религиозности — духовное богатство и величие его души и сегодня открывается миллионам поклонников гениальной, глубокой музыки композитора. Лучшей иллюстрацией этому служат его мотеты.

Список литературы

1. *Захарова П.В.* «Небесная псалтирь» в музыке И. Брамса: об особенностях религиозных воззрений композитора // Искусство глазами молодых: материалы I Междунар. (V Всеросс.) науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых, 23—24 апр. 2009. — Красноярск: Красноярск. гос. акад. музыки и театра, 2009.
2. *Каверина Л.К.* Брамс и Библия. Четыре строгие напева? // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Вип. 4: Музика і Біблія. — Київ, 2001.
3. *Царева Е.М.* Иоганнес Брамс: монография. — М.: Музыка, 1986.
4. *Грасбергер Ф.* Иоганнес Брамс / пер. с нем. В.Г. Шнитке. — М.: Музыка, 1980.
5. *Симакова Н.* Вокальные жанры эпохи Возрождения: учеб. пособие. — М.: Музыка, 1985.
6. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. — М.: Музыка, 1964.
7. *Захарова О.* Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца // Из истории зарубежной музыки: сб. ст. / сост. Р. Ширинян — М., 1980. — Вып. 4.
8. *Колдаева А.Н.* Роль сочинений И.С. Баха в формировании немецкой жанровой модели мотета [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. — 2013. — № 4. — Режим доступа: www.science-education.ru/110-9936
9. *Роговой С.* Письма Иоганнеса Брамса. — М.: Композитор, 2003.
10. *Панкратова А.* о библейских и поэтических текстах в вокально-симфонических сочинениях Брамса // Музыковедение. — 2009. — № 1.

УДК 7.078:78(470+571)"18/19"
ББК 85.313(2=411.2)53

О.А. ГАРМАШ

ИСТОКИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТА: НЕИЗУЧЕННЫЕ СТРАНИЦЫ

Тема организации музыкальной жизни в России в эпоху «до менеджмента» рассмотрена автором через призму предыдущего музыкального опыта на основе изучения исторических источников конца XIX — начала XX века. Магистральной линией распространения в обществе академической музыки в тот период стала просветительская деятельность отечественных композиторов.

Ключевые слова: композитор, концертное дело, магистральная линия, музыкальный деятель, музыкальный менеджмент.

Музыкальный менеджмент занимает сегодня особое место в системе менеджмента культуры. Социально-экономические изменения в стране поставили вопрос о формировании современного рыночного управленческого мышления. Соответственно в профессиональном пространстве обозначилась необходимость в подготовке кадров, способных реализовывать подобную деятельность.

Теперь можно с полным основанием констатировать: организация музыкальной жизни в данном направлении, вопреки инновационным веяниям времени, сохраняет свои традиции, корнями уходящие во вторую половину XIX века. Во всяком случае, изучение истории концертного дела в дореволюционной России, тому яркое свидетельство. Правда, в настоящее время — в отличие от предшествующего опыта — не всегда прослеживается грамотное соотношение между творчеством и администрированием, что обусловлено не только экономическими, но и нравственно-эстетическими мотивациями.

Противоречие состоит и в том, что вопрос о специалистах, которые смогли бы осуществлять менеджерскую деятельность в сфере культуры и искусства не в ущерб духовным потребностям широкой аудитории, хотя и поставлен, но не решен. В связи с этим обращение к историческому опыту отечественного «музыкального делания» представляется особенно актуальным. Именно от его постижения зависит грамотное истолкование новейших процессов, их адекватное осмысление академической наукой в контексте конкретных эпох. Это во многом поможет расставить правильные акценты в деле продолжения традиции, понять качество возникающих новаций и, если нужно, развенчать некоторые сложившиеся стереотипы и мифы.

Исследование источников организации концертного дела в России свидетельствует, что у отечественного музыкального менеджмента было плодотворное начало, которое совпало по времени с эпохой продвижения высокой музыки. Известно, что в конце XIX века в России появились профессиональные музыкальные учебные заведения, а идеи музыкального просветительства, развитые усилиями Императорского русского музыкального общества (ИРМО) и русскими композиторами, в сравнительно небольшой срок поставили Россию в один ряд с ведущими европейскими музыкальными державами. По мнению Н.И. Ефимовой, именно «проектное» понимание «музыкального делания» в ИРМО, «под сенью которого росла, расширялась и крепла музыкальная культура и музыкальное образование в Российском Отечестве, обеспечило к началу XX столетия ИРМО место влиятельного культурно-музыкального центра в мире» [1, с. 7]. Специальное изучение материалов той эпохи позволяет сделать вывод, что у отечественного концертного дела есть замечательный опыт, который пока не был изучен музыковедением, но потребность в осмыслении которого становится остро необходимой.

Не секрет, что сегодня в условиях рыночных отношений главными признаются прагматические цели, упорно ассоциирующие продвижение искусства с воспроизведением разных механизмов и форм функционирования рынка в социуме без учета значения для современности практики прошлого. Так, С.М. Корнеева пишет: «Понятие “менеджмент” определяется в научной литературе как особый вид управления, реализуемый в рыночных условиях, направленный на рациональное использование материальных, трудовых и других ресурсов с применением принципов, функций и методов данного института для достижения намеченных целей организации. <...> в любом случае необходимыми компонентами являются знание рынка, стремление к максимизации прибыли, эффективное управление персоналом» [2, с. 8].

Вместе с тем акцент на рыночных условиях, на стремлении к «максимизации прибыли» ставит сегодня любую стратегию организации успешного управления и продвижения высокой музыки в проблемную плоскость. Этимологическое же толкование английского *to manage*, предложенное М.В. Воротным в его учебном пособии «Менеджмент музыкального искусства», может, пожалуй, вызвать улыбку в академических музыкальных кругах, однако сути стратегического решения насущной проблемы не раскроет¹.

В Русской музыкальной газете (далее в тексте РМГ)² за 1898 год написано: «В последние 15—18 лет на музыкальных рынках (курсив мой. — О.Г.) начали все более и более появляться всевозможные библиотеки, выборы, классные библиотеки, собрания пьес и т. п. репертуары под самыми заманчивыми названиями, доказывая этим большой спрос со стороны публики и безусловную ее потребность в таковых...»³. Статья «О национальных особенностях русской музыки»⁴ прямо говорит о российском «нотном рынке» и его «музыкальных продуктах», что не может не свидетельствовать, с точки зрения спроса и предложения, о наличии неких рыночных отношений в музыкальной культуре России того периода. Как известно, это ориентированное на сближение с европейской культурой становление по времени совпало с эпохой активного формирования национальной композиторской школы. И хотя содержание понятия музыкального рынка сегодня гораздо шире и объемнее, исторический ракурс обсуждения позволяет обратить внимание на их соотношение. Другое дело, что сейчас данное понятие напрямую связано с оформлением отечественного музыкального рынка как рынка экономического. Опуская

¹ У Воротнова буквально сказано, что глагол *to manage* «означает не просто управлять, но ухитряться, не просто руководить, но умудряться. Иными словами, не “вкатывать” в поте лица, а ловчить, ловить удачу, укрощать или усмирять других» [3, с. 9].

² Ссылки на РМГ содержат указание года, номера (№), столбцов (стлб.): а или б. Этот же принцип цитирования применен в отношении цитат из «Нувеллиста».

³ РМГ. 1898. № 12. Стб. 1036 а.

⁴ РМГ. 1913. № 13. Стб. 323 а.

духовно-нравственную составляющую прежней эпохи, оно позволяет оценивать текущую ситуацию исключительно в категориях экономических. Последние, в их прагматической части, открывают возможность констатировать, что с наступлением в России экономических реформ вопрос о высокой музыке как о товаре стал «краеугольным». Обсуждение его с точки зрения таких реформ подвело современную культуру к опасному рубежу. Неслучайно, в оценках культурологов имеются высказывания, согласно которым давление со стороны рынка «ведет к сужению автономного бытия культуры, а следовательно, к деградации человеческого духа» [4, с. 5]. «Мир культурных ценностей в принципе не может существовать как товар. <...> Введение культурной реальности в режим рыночной экономики неизбежно повлечет за собой гибель культуры» [4, с. 50].

Применительно к обсуждаемой в данной статье проблематике представляется, что онтологизация прежней системообразующей универсальности дореволюционного опыта помогла бы актуализировать те апробированные ориентиры, которые тогда позволили за «полустолетие» обеспечить успешное «начало развития русской художественной музыки» [5, с. 45], а сегодня — минимизировать товарно-денежную зависимость.

Известно, что эпоха, в которую развивалась русская профессиональная музыкальная школа, характеризуется не только обилием талантливых композиторов, созданием музыкальных шедевров, появлением двух консерваторий и другими достижениями. Процесс становления композиторской традиции происходил, в том числе, в деле организации концертов, гастролей, постановки опер. В 1860 году «в тогдашней Москве концертными артистами-одиночками, изредка давались концерты с участием оркестра... <...> а симфоническая музыка знакома была некоторым “аматерам” понаслышке. Достаточно сказать, что ни Бетховен, ни Шуман не были близко известны!»⁵. Однако к 80-м годам XIX века ситуация в этой сфере кардинально изменилась. Спустя 20 лет музыкальная жизнь Москвы и Петербурга не только была насыщена концертами, но сопровождалась определенными организационными процессами, известными теперь под названием «музыкальный менеджмент». Все это нашло отражение в музыкальной прессе изучаемого периода, где наряду с вопросами музыкального образования и просветительства, проблемами исполнительства, регулярно освещались гастролы и концерты музыкантов в России и за ее пределами. Можно с уверенностью сказать, что в течение 70—80-х годов XIX века возникает целый ряд частных концертных предприятий, способствуя еще более широкому развертыванию концертной практики и являя собой прототип той системы, которая сегодня, в XXI веке, превратилась в институт музыкального менеджмента.

Основными печатными источниками, освещавшими музыкальную жизнь России того времени, являлись:

Русская музыкальная газета под редакцией Н. Финдейзена, музыкально-театральный журнал с приложением «Нувеллист», где главным редактором состоял Н. Бернгард, ежемесячный журнал «Музыка и пение», музыкально-театральный журнал «Рампа и жизнь», музыкальный календарь-альманах «Вся театральная музыкальная Россия». Грамотно составленные и регулярно пополнявшиеся рубрики этих изданий дают представление об общей картине активной и во многом успешной музыкальной жизни страны.

Насколько полно те или иные издания ставили своей целью освещать музыкальную тему, видно из вступительного слова главного редактора «Нувеллиста» Н. Бернгарда к читателям: «Музыкальное образование в русском обществе увеличивается с каждым годом. Не говоря уже о консерваториях Музыкального Общества, деятельность которого, под высоким покровительством Его Императорского Высочества Великого Князя Константина Николаевича, постепенно расширяется на всю Россию. <...> Мне как издателю легко следить за музыкальным движением нашего общества, и я пришел к убеждению, что в настоящее время каждому любителю музыки не только приятно разыграть музыкальную новинку, но и необходимо знать, что вообще делается в музыкальном и театральном мирах»⁶.

Между Россией и Европой постоянно шел музыкально-информационный обмен. Приходившие из-за границы известия возбуждали «чувство зависти», а также погружали в реалии сделанного: «Вагнер продолжает царить; новые композиторы приносят новые плоды; французы знакомят Германию со своими артистами; русские артисты бегут туда же; венцы веселятся, мюнхенцы пророчествуют; дирижеры и артисты спешат из города в город — повсюду привлекая, повсюду показывая свои таланты. В одном месте празднуют юбилей, в другом устраивают фестивали. Все кипит, шумит, блещит; жизнь движется — апатия ощущение ей незнакомое...»⁷

В Германии, Австрии и Польше издавался журнал «Przegląd Muzyczny» (далее «РМ»), где были напечатаны статьи «о новой русской школе: А.К. Глазунове, С.В. Рахманинове, А.Н. Скрябине, А.К. Лядове и С.И. Танееве, которые были иллюстрированы портретами всех этих композиторов»⁸. РМГ отмечает, что во главе сотрудников РМ стоят такие выдающиеся польские писатели о музыке, как Ром. Хойнацкий, д-р Ад. Хыбинский, проф. Фил. Либерман (печатающий одновременно в РМ и в РМГ свое интересное исследование о недоразумениях в области фортепианной педагогики) и другие авторы. В результате в России были организованы концерты, посвященные польской музыке: «Общество друзей музыки» устроило «камерное собрание польской музыки в Павловском вокзале, в наступающем летнем сезоне предполагается

⁵ РМГ. 1899. № 6. Стб. 187 а.

⁶ Нувеллист. 1878. № 1. Стб. 10 а.

⁷ РМГ. 1898. № 2. Стб. 217 а.

⁸ РМГ. 1913. № 1. Стб. 25 а.

посвятить современной польской музыке программу целого симфонического концерта. Несомненно, эти факты не останутся единичными», — заключает упомянутая публикация⁹.

«Нувеллист» пишет: «Вообще русским композиторам теперь везет за границей. Их достоинство признают всюду. N. Zeitschrift für Musik, разбирая сочинения г. Чайковского, говорит: “Между молодыми русскими музыкантами внимание музыкального света особенно привлечено г. Чайковским — и по праву. Все его сочинения <...> показывают композитора самостоятельного, оригинального, — русского, но проникнувшегося выдающимися художественными явлениями Запада, образовавшегося на них. Его сочинения имеют двойной интерес — замечательно национального композитора и вместе с тем универсально образованного автора”»¹⁰.

Все, что происходило в отечественном музыкальном мире, получало профессиональную оценку в концертных обзорах, статьях, посвященных разборам опер и оперных постановок, деятельности композиторов, известиям из провинции и из-за рубежа. Каждый номер содержал сведения о деятельности ИРМО и его провинциальных отделений, регулярно можно было прочитать о русской музыке, сыгранной в Европе, и русских музыкантах, выступавших там с концертами. Не оставалось без внимания ни одно мало-мальски значимое музыкальное событие Франции, Германии, Италии, Англии и даже Америки. Публиковались сведения о вышедшей из печати музыкальной литературе, в том числе был опубликован «Старинный трактат по теории музыки 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилецким»¹¹; ноты, заметки на тему, как хорошо играть на фортепиано, «в форме этюдов по фортепиано и методологии»¹², некрологи и прочие материалы.

Интерес России к европейской музыке не был односторонним. В Европе знали русскую музыку и русских композиторов. Причем, география распространения русской музыки за пределами России достаточно обширна. В 1898 году в Лондоне и Вене прозвучала оркестровая сюита «Шехеразада» Римского-Корсакова, тогда же в Лондоне исполнена фортепианная фантазия «Исламей» Балакирева, в Париже — «Патетическая симфония» Чайковского, во Франкфурте-на-Майне сыгран С-dur-ный Квартет Танеева — таков неполный список произведений, вошедших в публикацию только одного номера Русской музыкальной газеты¹³.

Однако проникновение русской музыки в Европу началось, как известно, значительно раньше и поначалу имело эпизодический характер. Так, уже Глинка был знаком с Берлиозом, который первым в своих критических статьях поведал парижанам о том, что происхо-

дит в музыкальной жизни России¹⁴. Кроме того, в свое время Даргомыжский познакомил бельгийскую публику с некоторыми из своих произведений. В 1862 году П.Л. Ваксель¹⁵ (впоследствии музыкальный критик и писатель) в возрасте 18 лет написал по-французски биографию Глинки, которая затем была переведена на португальский язык. Живя на Мадейре, вдали от Родины, Платон Львович серьезно и своеобразно популяризировал русскую музыку: обладая красивым голосом, в своих концертах он исполнял романсы Глинки так вдохновенно, что «даже уличные мальчишки на Мадере насвистывали в свое время “Победителя” и “Не искушай меня без нужды”!»¹⁶. Позднее, также на Мадейре на португальском языке был издан еще один труд Вакселя о литературе, науке и искусстве в России. Платон Львович Ваксель также написал «Историю музыки в Португалии», материалы для которой он начал собирать в Лиссабоне в 1865 году. Таким образом, первую историю музыки Португалии написал русский музыкант! Труды Платона Львовича обратили на себя внимание многих ученых обществ Португалии, и в 1877 году ему был пожалован португальский орден Христа. Современным историкам искусства еще предстоит в полной мере открыть эту малоизвестную страницу в истории русской музыки и по достоинству оценить вклад П.Л. Вакселя, неустанно работавшего на благо отечественной культуры. «Нувеллист» публикует следующее сообщение: «На днях некто Лоран де Рильэ читал в Сорбонне, в присутствии многотысячной аудитории, публичную лекцию о русской музыке. Лектор в беглых но ясных словах охарактеризовал главные черты нашей музыки — религиозной, народной, драматической и симфонической. Главным образом, его заняли Бортнянский, Дегтярев и Львов, далее основатели нашей оперы — Глинка, Даргомыжский и Серов и, наконец, новейшие композиторы...»¹⁷

Изучение материалов того времени помогает составить историческую ретроспективу самой организации концертной деятельности в период формирования отечественной профессиональной композиторской школы. Это, в определенном смысле, может служить основой для изучения истории отечественного менеджмента сквозь призму конкретных событий.

¹⁴ Из переписки: «Для меня мало исполнять Вашу музыку и говорить многим, что она свежа, полна жизни, восхитительна, вдохновенна и оригинальна; — я хочу еще доставить себе удовольствие написать несколько столбцов о ней, тем более, что считаю это своею обязанностью. <...> Не будете ли Вы так добры, не дадите ли мне несколько сведений о Вас, о Ваших первых занятиях, о музыкальных учреждениях в России, о Ваших произведениях?» (РМГ. — 1898. — № 11. — С. 971. Неизданная переписка Г. Берлиоза).

¹⁵ Платон Львович Ваксель, родился в 1844 году в Стрельне, близ Петербурга; музыкальный критик и писатель. С 1883 года, будучи чиновником Министерства иностранных дел, сотрудничал с «Музыкальным и театральным вестником» [6, с. 396].

¹⁶ РМГ. 1909. № 45. Стб 1031 а. Орфография названия острова сохранена по первоисточнику.

¹⁷ Нувеллист. 1879. № 8. Стб. 6 а.

⁹ РМГ. 1913. № 1. Стб. 26 б.

¹⁰ Нувеллист. 1879. № 8. Стб. 11 а.

¹¹ РМГ. 1897. № 12. Стб. 1728—1762 а-б; подпись: священник В. Металлов.

¹² РМГ. 1899. № 1. Стб. 10 б.

¹³ РМГ. 1898. №2. Стб. 218 б.

Первое наблюдение позволяет выявить одну из магистральных линий организации концертной деятельности — композиторско-просветительскую, направленную прежде всего на развитие «музыкального образования и вкуса к музыке в России», как было записано в § 1 Первого Устава ИРМО (РМО, 1859). Масштаб и успех этой деятельности, возможно, объясняется как раз интегрированным сочетанием здесь, как минимум, двух начал: собственно композиторского и музыкально-просветительского (подразумевающего как общественную деятельность в сфере музыкального искусства, так и исполнительство). Об эффективности этой линии напоминает одна из многочисленных заметок: «Музыкальное дело Москвы развивается и крепнет чрезвычайно быстро. Очевидно, музыка делается настоятельной потребностью все большего и большего количества лиц. Собственно говоря, ничего в том нет удивительного, так как прогресс рано или поздно все равно возьмет свое. Но ведь приятно отметить и то, что музыканты не бездействуют и начинают яснее сознавать необходимость ускорять течение времени...»¹⁸

Одним из первых музыкантов, кто ускорил течение музыкального времени, был выдающийся пианист, композитор и общественный деятель Антон Григорьевич Рубинштейн. Такая гигантская по своим масштабам личность способна сама по себе на многие начинания даже в одиночку. Но вот другой пример служения музыкальному искусству: Николай Иванович Казанли, композитор, дирижер и музыкальный деятель, имя которого теперь мало кому знакомо. А между тем деятельность его на ниве музыкального искусства России вполне сопоставима по масштабам с рубинштейновской¹⁹. «Одним из своеобразнейших и отраднейших концертов этого сезона был безусловно концерт, устроенный молодым русским композитором и дирижером г. Казанли, посвященный исключительно памяти Глинки...», — пишет РМГ в 1899 году со ссылкой на немецкий журнал *Münchener Freie Presse*²⁰. Это одно из редчайших и потому ценнейших прямых указаний на самого организатора концерта. В деле исследования генезиса отечественного музыкального менеджмента оно приобретает особую значимость. Здесь же сообщается: «Г-н Николай Казанли усердно продолжает пропагандировать русскую музыку. Неоднократно доставив нам возможность, при содействии Каймского оркестра, познакомиться со многими интересными произведениями современных музыкальных авторов своей родины. Он, в устроенном им вчера концерте, поставил себе целью доставить Михаилу Глинке, осно-

вателю русской музыкальной оперы, подобающие ему лавры и почет...»²¹

Известно, что стараниями Н. Казанли в Германии была поставлена опера «Руслан и Людмила». Об этом в РМГ написано: «Мюнхен. 29-го января. Заботящийся так ревностно о распространении русской музыки в Германии, молодой композитор Николай Казанли, не раз уже знакомивший нас с собственными своими произведениями и с сочинениями своих соотечественников, дал в пятницу в зале Кайма при участии солистов, Каймского хора и оркестра большой концерт, посвященный музыкальному деятелю Михаилу Глинке...»²² Статья посвящена Глинке и его музыке, однако здесь в первую очередь интересно, что русская опера была поставлена в Германии стараниями другого русского композитора.

Случай с Н. Казанли не единственный. Известно, что Ц. Кюи сам добился постановки своей оперы «Le Flibustier» («Морской разбойник») в парижской «Opera Comique». Кроме того, Кюи пропагандировал творчество Берлиоза в России. Примеры с Казанли и Кюи можно продолжить. Пианист Н.Г. Рубинштейн (брат А.Г. Рубинштейна), дирижер А.Н. Виноградский, композитор Н.А. Римский-Корсаков также занимались подобной просветительской деятельностью.

Еще один факт, позволяющий наблюдать неразрывное единство композиторского и музыкально-общественного начал в сфере музыкального просветительства. В заметке о готовившихся к публикации «Материалах для музыкально-энциклопедического словаря» указывалось, что «он (словарь. — О.Г.) одинаково должен служить собранием библиографических справок о русских композиторах и музыкальных деятелях, совершенно не вошедших в словарь Римана...»²³. В этом Словаре действительно акцентируется внимание не только на творчестве русских композиторов, но и на их музыкальной деятельности на ниве просветительства и по организации концертов.

Отдельного внимания заслуживает деятельность Анатолия Александровича Эрарского, музыканта-педагога, посвятившего свою жизнь реализации одной важнейшей идеи, связанной с массовым детским музыкальным воспитанием. РМГ в одном из своих номеров пишет: «Отличная мысль А. Эрарского, уже доказанная опытом, блестяще осуществленная беззаветными трудами покойного, — мысль свежая, проникнутая умом, знанием и самою сущюю любовью к детям. <...> Мысль эта — “Детский оркестр Анатолия Александровича Эрарского” — то есть способ массового музыкального воспитания детей в школах с помощью совершенно легкого обучения, свободной дисциплины и с помощью знакомства с истинно-изящными музыкальными произведениями»²⁴. Из документов эпохи становится

¹⁸ РМГ. 1897. № 12. Стб. 1801 а.

¹⁹ Казанли Николай Иванович (1869—1916) — русский композитор, дирижер. Ученик Н.А. Римского-Корсакова и Ю.И. Иогансена (композиция). Дирижировал в России и за рубежом. Среди сочинений Казанли опера «Миранда» («Последняя борьба», 1910, Петербург), произведения для оркестра, баллада «Русалка» для голоса с оркестром, романсы [7, с. 672].

²⁰ РМГ. 1899. № 9. Стб. 276 б.

²¹ РМГ. 1899. № 9. Стб. 274 а.

²² РМГ. 1899. № 12. Стб. 370 б.

²³ РМГ. 1913. № 1. Стб. 16 б.

²⁴ РМГ. 1897. № 12. Стб. 1655 а.

известным, что А. Эрарский был убежден: неправильное музыкальное воспитание детей не способствует художественному росту молодежи. В этой связи он позднее сделал любопытное замечание: «Став юношами, они совершенно бросают музыку и любят посещать только оперетку»²⁵. Высокая планка и требовательность педагога естественным образом выразили «дух своей эпохи», выветив ключевую константу художественного воспитания. Для отечественной музыкальной педагогики должна быть интересна методика Эрарского, которая воспитывала в ребенке «не пособника к исполнению чего-либо показного, не неблагодарного ученика, а человека, способного насладиться чистым искусством»²⁶. Любопытно, но именно эта методика до сих пор не получила своего научного осмысления. А ведь она в свете сегодняшних образовательных реформ имеет непреходящую ценность, поскольку обращена к массовому детскому воспитанию. РМГ удивительно точно характеризует ее отличительные черты: «Ребенок, воспитанный по этому способу, не проходя одуряющее мытарство “корень учения горек”, остается все время веселым и наслаждавшимся, проникается любовью к своим занятиям и делается разумно понимающим музыкальное искусство. Ребенок этот у Эрарского не понимает огорчения в труде, не знает насилия над своей волей, не знает оскорбления своей личности; — он чувствует себя вполне свободным, не подозревая того, что связан волею учителя в каждой своей мысли и в каждом движении; — он сам изощряется в изящном и разумном, только и думая об общем интересе, который для него доступен во всех подробностях. <...> Этому ребенку досталось все не большим трудом, но шутя, рядом удовольствий, без помехи латинским вокабулам, без пальцеломного Шмидта, или Ганона. <...> Правда, он не играет так бойко на фортепиано, как другой, но зато другой не наслаждается так, как наслаждается каждый ученик Эрарского»²⁷. Эрарский понял, что детскому оркестру необходимы были новые инструменты — «легкие, безвредные и хорошие сами по себе; — что тех же детей нужно было занять действительно изящными сочинениями; — что жизненная и строгая дисциплина в оркестре должна быть установлена не извне, а изнутри, самими детьми, их уважением к своим занятиям, только служением чистому искусству»²⁸.

Известно, что Эрарский сам занимался инструментальной подготовкой произведений для «детского оркестра». о методе Эрарского писали как о деле «вполне законченном для художников и поучительном для педагогов. <...> Придя к хорошей мысли, осуществил ее, доказал ее и оставил нам возможность пользоваться его мыслью на благо наших детей»²⁹.

Таким образом, в деле продвижения высокой музыки русскими композиторами XIX века четко осозна-

вались ключевые аспекты этого продвижения — качество устраиваемых концертов (то есть репертуар), общедоступность, музыкальная образованность публики. Коммерциализация дела не имела здесь первостепенного значения. Видимо поэтому, отстаивая высокие в духовном смысле формы культуры, музыкальные деятели дореволюционной России в процессе воспитания «вкуса к музыке» стремились оградить общество от простых и легковоспринимаемых образцов. Статья «О национальных особенностях русской музыки» в оценочной терминологии газеты прямо говорит о существовавших тогда на музыкальном рынке продуктах «музыкальной порнографии»³⁰. Вопросы же репертуарной политики в деле воспитания публики приобретали особую полемичность и значимость.

В № 3 РМГ за 1894 год сообщалось: «Нам дают “Паяцев”, оставляя в стороне “Бориса Годунова”, возобновляют “Черное Домино” и не возобновляют “Снегурочку”, ставят “Фальстафа” и не ставят “Псковитянки”, дают “Риголетто” и забывают, что “Русалка” — очень хорошая опера, которую тоже можно играть, дают “Сельскую честь” и не дают “Ратклиффа” и т. д. И т. д. <...> Решили совершенно запрятать сокровища родного искусства...»³¹. И еще: «У нас оперное дело обстоит плохо не потому, что нет желания у публики слушать оперу, а потому что ей преподносят слишком избитый репертуар. Все те же Фаусты, Трубадуры, Травиаты, и нет Руслана, Игоря, Снегурочки, Бориса Годунова, — опер, где сюжет и его поэтический текст не идут в разрез с музыкой. Отчего дают нашей публике “Паяцев”, “Сельскую честь”? — оперы, мало имеющие музыкальных достоинств. Почему эти оперы нравятся публике и имеют успех? Потому что для них не нужно иметь публике никакого художественного критерия, потому что оперные антрепренеры и оперные артисты сумели своим безразличным отношением к выбору музыкальных произведений понизить уровень музыкального чутья публики, или льстят ей и ея извращенному вкусу...»³²

Реклама как двигатель продвижения высокой музыки имела в структуре дела безусловную ценность. Более того, разным ее способам давалась беспристрастная оценка. Так, в РМГ № 15—16 за 1913 год написано: «Новый и дешевый способ *рекламы* (курсив мой. — О.Г.). <...> Ф.И. Шаляпин посетил вербный торг на Конногвардейском бульваре; артист был, конечно, центром внимания и, накупив массу воздушных шаров, пускал их на воздух, вызывая этим шумные восторги толпы!»³³ Подобный PR-ход, безусловно, оказался не только успешным для певца, но и полезным для публики, указав ей на кумира-исполнителя музыки высокого художественного содержания.

Среди новаций ушедшей эпохи стоит упомянуть об интересных *опытах лечения музыкой*. РМГ сообщала:

²⁵ РМГ. 1897. № 12. Стб. 1657 а.

²⁶ Там же.

²⁷ РМГ. 1897. № 12. Стб. 1655 а.

²⁸ РМГ. 1897. № 12. Стб. 1657 а.

²⁹ Там же.

³⁰ РМГ. 1913. № 13. Стб. 323 а.

³¹ РМГ. 1894. № 3. Стб. 60 а.

³² РМГ. 1897. № 5—6. Стб. 728 б.

³³ РМГ. 1913. № 15—16. Стб. 430 б.

«По инициативе академика В.М. Бехтерева образована комиссия, в которую вошли врачи-психиатры, педагоги и музыканты для выяснения вопроса о возможности лечения нервно и душевно больных музыкой. Комиссия пришла к тому заключению, что для приведения в жизнь результатов своих работ необходимо теперь же приступить к разработке проекта особого музыкально лечящего института, при чем из доклада [доктора] Михайлова выяснилось, что концертный зал этого института должен иметь особое приспособление, приводящее звуки в отдельные камеры для больных, при чем необходимо регулировать как силу звуков, так и вообще исключать из репертуара для каждой данной группы больных те или иные пьесы. Рядом с этими камерами должны быть устроены различные лаборатории для исследования происходящих во время музыкального исполнения перемен как в физиологическом, так и в психическом состоянии больного. Первые опыты были произведены <...> во время концерта гр. Шереметева, посвященного Чайковскому. Больные были изолированы от остальных слушателей концерта и были размещены по различным уголкам, где над ними д-ром Михайловым производились наблюдения. Состояние, в каком находились больные под влиянием музыки Чайковского, заносилось доктором на таблицы и обозначалось различными знаками <...>»³⁴ Известно, что данные опыты были продолжены. Однако, к большому сожалению, ценнейшее начинание того времени не получило достойного развития. И сейчас, через 100 лет, музыкальную терапию все еще представляют как нечто новое.

Культурологи утверждают, что каждый век «имеет свое антропологическое лицо, свой способ актуализации и культивирования человеческого в человеке» [4, с. 39]. Сегодня появилось понятие «музыкальный менеджмент», изменилось само содержание понятия «композитор» (оно больше не предполагает роли музыкально-общественного деятеля³⁵), в обществе изменилось и само отношение к высокой музыке. Благодаря экспансии мас-

совых форм искусства изменилось эстетическое чувство, а вместе с ним — каноны красоты и критерии прекрасного. В эпоху безудержного господства «массовой культуры», как пишет Ф. Лазарев [4, с. 13], «культура либо должна притвориться товаром для продажи себя <...> либо культуру должны унижить до товара, растоптать, превратить в средство для достижения конечных целей» [4, с. 51]. Удивительно, но предостережения о победе дурного вкуса высказанные еще в 1894 году, похоже, сбываются: «Публика льнет лишь к тем, которые потакают ей вкусам, не противоречат ей, не стараются убедить и доказать, что пошлость, в какой костюм ее не наряди, всегда останется пошлостью»³⁶. Поэтому говоря о главной задаче современного отечественного музыкального менеджмента, хочется вспомнить строки из статьи, посвященной памяти А.Г. Рубинштейна, у которого «была одна великая черта: это строгая и просвещенная разборчивость в составлении программ концертов; места для плоскостей, пошлостей и фальши в них не было <...> Он смело вел публику за собою к вершинам искусства, не заискивая у нее и не бросая ей лакомых кусков»³⁷.

Список литературы

1. *Ефимова Н.И.* Императорское русское музыкальное общество: история и современность. — М.; Берн, 2013.
2. *Корнеева С.М.* Музыкальный менеджмент. — М., 2006.
3. *Воротной М.В.* Менеджмент музыкального искусства: учеб. пособие. — СПб., 2013.
4. *Лазарев Ф., Брюс А. Литтл.* Вселенная культуры: стратегия и ценности. — Симферополь, 2005.
5. *Пузыревский А.И.* Императорское русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности [1859—1909]. — СПб, 1909.
6. Музыкальный словарь. Энциклопедический справочный сборник / сост. П.Д. Перепелицын. — М.: Изд. П. Юргенсона, 1884.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1990.

³⁴ РМГ. 1913. № 18—19. — Стб. 483 а.

³⁵ Композитор (от лат. *compositor* — составитель, сочинитель) — музыкант, сочиняющий музыку; автор музыкальных произведений. Профессия композитора предполагает наличие музыкально-твор-

ческого дарования и требует специального обучения композиции [7, с. 264].

³⁶ РМГ. 1894. № 4. Стб. 97 б.

³⁷ РМГ. 1894. № 12. Стб. 253 б.