**Три подхода к музыкальному наследию**

Г.И.Ганзбург

Если живущее поколение не владеет всем массивом когда-либо добытых (созданных) человечеством знаний, то теряется главное преимущество каждого следующего поколения по сравнению с предыдущим: прирост опыта. Казалось бы, владеть всем знанием одновременно нельзя: его объем превышает возможности человеческого сознания и памяти. Да, но — только индивидуального сознания. Сознание же коллективное (“сетевое”) могло бы оперировать всей информацией, если бы связанные с этим процедуры были в обществе правильно налажены. В ином случае интеллектуальные накопления прошлого теряются или существуют лишь в потенциальной форме (в книгах, рукописях и т.д.), не актуализируясь, не отражаясь в чьем-либо живом сознании. Тогда цель, встающая всякий раз перед каждым новым поколением — овладеть всем существующим запасом знаний — остается недостижимой.

Чтобы решить эту общую проблему применительно к музыке, нужно понять механизм действия тех факторов, которые всегда мешали и ныне мешают овладевать музыкальным наследием.

Первый из таких факторов — дефект хронологической ретроспективы. Этот интеллектуальный “недуг” не только одолевал большое число людей, но в определенные эпохи даже доминировал в обществе в целом. Названный дефект мог проявляться в двух вариантах: 1) в отсутствии либо 2) в сужении хронологической ретроспективы.

Отсутствием хронологической ретроспективы можно назвать такой тип отношения к музыкальному искусству, когда человек (или общество в целом) имеет обыкновение интересоваться лишь новыми, только что сочиненными произведениями, полагая, что сочиненные ранее — устарели. Подобное отношение к музыке (В.П.Коломийцов называл его “торопливой передовитостью”) доминировало в светской культуре вплоть до первой четверти ХIХ века (в отличие от стереотипов мышления, действовавших в сфере традиционного фольклорного обряда и церковного ритуала, где, наоборот, отторгалось всякое новшество). Как известно, отношение к музыкальному наследию коренным образом изменил Ф.Мендельсон, который на практике доказал (прежде всего исполнениями произведений И.С.Баха), что музыка прошлого может жить на концертной эстраде наравне с новой музыкой. Эта историческая заслуга Мендельсона, который смог переломить общественные привычки и внес в концертную жизнь элемент хронологической ретроспективы, — неоценима. Кажущийся нам сегодня совершенно естественным, интерес Мендельсона к музыкальному прошлому немало удивил его современников. Это была новость для публики, которая привыкла интересоваться лишь новой, модной музыкой. Берлиоз, иронизируя по поводу, как тогда казалось, “чудачества” Мендельсона, сказал даже, что тот “слишком уж преклоняется перед покойниками”. Вопреки непониманию и насмешкам Мендельсон упорно внедрял в концертный репертуар неправедно забытые произведения Баха, Генделя, Бетховена, Шуберта... Он раскрыл для публики возможность слышать и ценить контраст стилей музыки разных времен. Тем самым он начал новую эру в европейском концертном исполнительстве, привнеся необычный для тех времен принцип, который действует и поныне, принцип, позволяющий сосуществовать на концертной эстраде музыке прошлого с музыкой современной. На основе такого подхода Мендельсон осуществил идею “исторических концертов”, где стили предстали перед слушателем в хронологической последовательности. От этой новации Мендельсона берут начало и знаменитые “Исторические концерты” Антона Рубинштейна в Петербурге, и многообразная практика филармонических абонементов, концертов и фестивалей классической музыки.

Другое проявление указанного дефекта состоит в сужении хронологической ретроспективы чаще всего до пределов 200-летнего периода. Такую особенность общественного сознания с удивлением и иронией описала в начале ХХ века Ванда Ландовска в книге “Старинная музыка”. Она говорит о людях разных веков, которым казалось будто музыкальное искусство именно при них переживает “триумф как якобы результат великолепного прогресса двух последних столетий” (Такую мысль Ландовска последовательно находит у Венсана д'Энди, Берлиоза, Вольтера, авторов ХVIII века, потом ХVII, и т.д. вплоть до Сенеки.) “Надо полагать, — пишет она, — что в каждую эпоху имеются кое-какие смутные сведения о музыке нескольких предшествовавших поколений; а там, где этих сведений не хватает, ставят колыбель и наудачу берут кого-нибудь в отцы. Когда-то Жоскен де-Пре считался отцом музыкального искусства. Жак Модюи тоже носил название "отца музыки". Генрих Шютц считался отцом немецкой музыки. "Могучий Палестрина, старый маэстро, старый гений,/ Привет тебе, отец гармонии! [...] — пишет Виктор Гюго. Баха тоже часто называют отцом музыки.”

В ХХ веке удалось преодолеть 200-летний барьер восприимчивости к музыкальному наследию, хронологическая ретроспектива расширилась, благодаря чему в поле нашего внимания не только продолжают оставаться мастера эпохи барокко, жившие свыше 200 лет назад, но и стили более ранние не отвергаются. Сегодня никому не пришло бы в голову объявить родоначальником музыки, например, Моцарта, а стиль венского классицизма, от которого нас уже отделяют около 200 лет, не мыслится как самый ранний из тех, что достойны внимания. И в этом одна из психологических особенностей, отличающих людей ХХ века от людей предшествующих эпох.

Таким образом, факторы, связанные с дефектом хронологической ретроспективы, которые еще в ХIX веке были главной помехой для полномасштабного освоения музыкального наследия, ныне отошли в прошлое, они преодолены в основном благодаря концертной реформе Мендельсона, довершенной в начале ХХ века широким освоением старинной музыки.

Теперешняя же ситуация, связанная с освоением музыкального наследия подошла к кризису в результате действия совершенно иных факторов. Чтобы их увидеть, постараемся вначале разграничить два типичных подхода к наследию, две ведущие тенденции, которые постоянно действуют в обществе, чередуясь и сложно сочетаясь.

Эти два подхода можно условно обозначить как “джентльменский набор” и “дон-жуанский список”. Под такими названиями принято понимать некие перечни, в основе составления которых лежат два противоположных принципа. Чтобы составить джентльменский набор, стремятся выбрать из некоторого множества (знаний, идей, произведений и т.д.) самые главные, самые лучшие, самые нужные, те, которые должен знать каждый. И наоборот, чтобы создать дон-жуанский список, стремятся не к избирательности, а к полноте, действуют так, чтобы включить в перечень как можно больше единиц данного вида (в идеале — охватить все существующие и получить полный, исчерпывающий регистр).

По принципу джентльменского набора составляются, например, всякого рода “золотые списки” (100 золотых книг, 100 опер и т.п.), для этого учитывают мнения авторитетов, проводят рейтинговое анкетирование и пр. На этой же основе базируется и так называемая рекомендательная библиография (которая по существу исключает из оборота большую часть источников) и учебные программы школ и вузов, имеющие целью не только выбрать лучшее, но и сделать этот выбор единым и обязательным для всех.

Второй принцип — собирательный — проявляется в формировании всякого рода коллекций, в издании полных собраний сочинений и писем, в абонементных филармонических программах типа “32 сонаты Бетховена”, “Все клавирные концерты Моцарта”, “Все симфонии Малера”...

Поскольку оба принципа действуют как тенденции (то есть постоянно), легко понять, почему количество материала в перечнях типа джентльменского набора неуклонно стремится к нулю (из 100 “золотых” книг всегда можно выбрать 10 самых важных, а из них — одну совершенно необходимую, а из этой одной — самые обязательные главы, а из этих глав — самые основные формулировки, а из них — самое значимое слово... Или так: из 32 сонат Бетховена для учебной программы по музыкальной литературе выбирают шесть образцовых: I, V, VIII, XIV, XVII, XXIII, — но из-за недостатка времени изучают три “самых-самых”: “Патетическую”, “Лунную” и “Апассионата”, прослушивают из них только одну — разумеется, “Апассионата”, поскольку именно ее любил Ленин, а из этой одной только первую часть, а из этой части нужно научиться узнавать только первую тему, а из темы только начальные звуки...). Наоборот, в перечнях типа дон-жуанского списка количество материала стремится к бесконечности: скажем, тот, кто задался целью собрать в грамзаписи комплект всех симфоний Моцарта, потом захочет иметь все симфонии венских классиков, потом — все симфонии австро-немецкой традиции и т.д.

Б.Кац в одной из своих блестящих рецензий, приводя характерные случаи отношения к икусству прошлого, показал, что факты проявления избирательного и собирательного подходов не случайны, не беспорядочны, а выстраиваются в совершенно очевидную, четко направленную цепь событий. Б.Кац высказал мнение о том, что “избирательный подход к классическому наследию, типичный для XIX века, в веке ХХ сменился собирательным”. Действительно, в ХХ веке многие люди стали ценить именно полноту наследия авторов прошлого. Иначе для кого бы издавались огромными тиражами академические полные собрания? Даже в советском книгоиздании (при общеизвестной склонности тоталитарного режима к дозированию и урезанию информации) проявилась тяга к полноте и комплектности публикуемых текстов. Тяга эта стала настолько влиятельным в культуре фактором, что дело не ограничилось полными собраниями сочинений поэтов и прозаиков: такой же тип издания был применен и к публикации, например, наследия некоторых музыкальных критиков. Примерами такого рода собирательных изданий могут служить “Статьи о музыке” В.Стасова и А.Серова, вышедшие под редакцией Вл.Протопопова в серии “Русская классическая музыкальная критика”. Если мы учтем, на какой далекой периферии общественного внимания пребывает ныне музыкальная критика, то станет понятно, сколь далеко зашел в ХХ веке процесс внедрения в умы собирательного принципа, раз оказалась затронутой даже эта сфера!

Однако, каждая из описанных тенденций — тупиковая. Перспектива нулевого знания в результате последовательного применения избирательного принципа не лучше и не хуже перспективы “дурной бесконечности”, которой пугает собирательный принцип. Но если есть природный механизм постоянного увеличения информации, объем которой не укладывается в сознании человека, значит, есть и природный, естественный механизм, способный отрегулировать это несоответствие. Две противоположные тенденции сами себя уравновешивают и регулируют. Совершенно очевидно, что такой механизм пока не срабатывает, а это значит, что существует некий искусственный фактор, который мешает. Этим роковым фактором, уродующим интеллектуальную жизнь общества, стал принцип единообразия в обучении. Желание тоталитарных режимов централизованно управлять всем и вся привело к такой бюрократизации системы образования, которая реально смогла многое в этой сфере унифицировать. Чиновники всех рангов пуще всего боятся “разнобоя” в обучении, и правильно делают, что боятся: в нормальной системе обучения нет места чиновнику, начальнику, командиру. Вот почему всяческие бесконечные инспекции следят именно за тем, чтобы всех учили одинаково одному и тому же. Но каждый человек может владеть только фрагментом всей информации. В естественных условиях (то есть вне бюрократической системы) у разных людей эти фрагменты не могут совпадать. У каждого складывается уникальная комбинация освоенных источников, прочитанных текстов. Состав знаний одного человека всегда не совпадает с составом знаний другого. И если степень такого несовпадения достаточна, то в совокупном сознании всех живущих людей циркулирует одновременно весь массив информации. Стихийным образом складывается так, что вся совокупность существующих текстов (то есть культурное целое) рассредоточенно, мозаично существует в коллективном разуме поколения. Наоборот, в результате искусственно насаждаемого единообразия у многих людей в сознании оказывается повторенным один и тот же фрагмент целого. Все мы как бы столпились на узком крошечном участке, тогда как другие, обширные области информационного поля оголены, совершенно безлюдны.

Должно быть по-другому. Чем глубже специализация (несовпадение с другими) индивидуального сознания, тем выше универсализм нашего совместного знания. И когда неблагоприятные факторы (такие как единообразие обучения) будут сняты, естественным, стихийным образом произойдет мозаичный охват всего культурно-информационного поля. Тогда живущее поколение сможет владеть всем массивом знаний человечества, в том числе всем музыкальным наследием.

Если верно утверждение Б.Каца, что XIX век был по преимуществу веком избирательного подхода, а ХХ век — собирательного, то следует ожидать в XXI веке торжества нового подхода, основанного на принципе “живой мозаики”.

**Список литературы**

1 В.П.Коломийцов. Статьи и письма /Сост.Е.В.Томашевская.-Л.,1971.-С.135.

2 Г.Х.Ворбс. Феликс Мендельсон-Бартольди: Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. М.,1966.-С.33.

3 В.Ландовска. О музыке. М.,1991.-С.37.

4 В.Ландовска. Старинная музыка. М.,1913.-С.4.

5 Б.Кац. Все симфонии Моцарта //Музыкальная жизнь.-1983.-№11.-С.20.