

предположить его синхронистичность (протекающего параллельно), либо представить как акт творческого взаимодействия. Швейцарский психолог Карл Юнг, занимавшийся проблемой необъяснимых «значимых» совпадений, писал: «синхронистичность показывает, что существует взаимосвязь или единство явлений, не обладающих каузальной связью». Музыкальное взаимодействие в ансамбле вполне попадает в этот ряд, так как причинно-следственная связь между исполнителями отсутствует – они играют одновременно! Разумеется, встречаются эпизоды, где реплики каждого инструмента представляют собой музыкальный диалог.

Музыка, по утверждению видных теоретиков, психологов, исполнителей (С. Раппопорт, Л. Мазель, Л. Баренбойм), представляет собой особый язык, имеющий возможность в более тонких деталях и нюансах передать определенную художественно-смысловую информацию.

Пианисты, в полной мере владеющие этим языком, способны «прочсть» и понять до мельчайших деталей зашифрованную композитором в нотах информацию, и, пользуясь тем же языком, донести до слушателя «прочитанное», переведя его в форму звучащей музыкальной ткани в соответствии со своими индивидуальными художественно-выразительными возможностями. Но любой перевод, сделанный предельно идентифицировано первоначальному тексту, предполагает бесчисленное множество вариантов, в каждый из которых будет привнесена творческая часть личности переводчика, его человеческое, психологическое, мировоззренческое начало (Е. Либерман).

Отсюда следует, что целостность ансамбля не только по внешним признакам, но по внутреннему единству, художественной слитности объясняется включением механизма интуитивного восприятия между исполнителями и глубоким детальным проникновением в замысел произведения.

Если мы имеем дело с сольным исполнением, когда авторский текст не расшифрован до мельчайших подробностей, преподносится «в общем», то этот недостаток может компенсироваться артистичностью, виртуозностью, харизмой исполнителя.

Если же говорить об ансамбле, то противоречия, порождаемые незнанием исполнителями во всех тонкостях языка музыки, становятся очевидными, даже в случае ритмической синхронности исполнения.

3. Тема предыдущего раздела, касающаяся эстетики восприятия единства в ансамбле, то есть проблемы «внешней», логически связана с эстетикой музыкального взаимодействия между лицами, участвующими в ансамбле, то есть проблемы «внутренней». Вполне понятно, что какое-либо явление, сложное и неоднородное (многослойное), не может восприниматься извне как целостное, не имея внутри себя слитности, органичной взаимосвязи.

Подобная внутренняя связь в ансамбле, особая гармоническая сонатная участника на совместное исполнение, имеющая явственный гедонистический смысл, одна из наиболее сложных проблем не только в рамках концертмейстерства как теории, но и музыкальной психологии.

Эстетический интерес к невербальному общению посредством музыкального языка, возникновение кружков любителей музыки, где ансамблевое исполнение не было обращено к слушателю, а имело самостоятельную ценность для музыкантов, можно наблюдать уже в эпоху зарождения музыкальной культуры Европы.

В XVIII веке в творчестве венских классиков встречается немало примеров переложения фортепианных сонат для исполнения в ансамбле со скрипкой, что говорит в пользу сохраняющейся тенденции эстетического отношения к совместному музицированию.

Эпоха романтизма знаменуется утверждением самостоятельной профессии артиста-исполнителя, интерпретатора, что делает ещё более очевидной разницу в психологии пианиста-солиста и несолиста (концертмейстера, участника камерного ансамбля). Яркая индивидуальность, иногда перерастающая в исполнительский индивидуализм, авторитарность, когда в интерпретации главенствующим принципом становится самовыражение, самоутверждение, подчас идущее в разрез с волей композитора, совершенно не совпадает с ансамблевым принципом — соучастия, сонатной, соподчинения своих творческих устремлений с намерениями партнера по ансамблю.

Трудно представить в качестве добровольного исполнителя второго плана, как это иногда принято считать, такие яркие фигуры в истории романтического пианизма как например Г. Бюлов или Э. д'Альбер, и при этом совершенно естественно воспринимаются Ф. Шуберт и Й. Брамс, хорошие пианисты и превосходные концертмейстеры. Глубокий эстетический интерес к совместному с певцом или инструменталистом исполнению имел продолжение в их творчестве.

Примеры, где пианист сочетает в себе таланты солиста и концертмейстера, весьма не многочисленны, и причиной тому — особые внутренние свойства характера, отнюдь не музыкальные, но человеческие качества.

Подводя итоги, можно с уверенностью говорить о том, что для концертмейстера решение вышеописанных проблем стоит искать в сфере музыкальной психологии и психологии межличностного общения. Синтез этих двух видов дает высшее профессиональное качество, именуемое концертмейстерским чутьем, гибкостью, тактом.

БЕЛОЕ ПЯТНО ИЛИ ЧЕРНАЯ СТРАНИЦА (1949 ГОД В ИСТОРИИ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ)

Селицкий А.

Уже в 1946 году, едва оправившись от военных потрясений, власть с новой силой начала избивание культуры. Последовал разгром целых отраслей науки, постановления ЦК ВКП(б) о литературе, драматическом театре, кинематографе. В области музыкального искусства кульминацией чудовищного давления государственной идеологии считается 1948 год, когда все, что не вписывалось в рамки «социалистического реализма», объявлялось «формализмом». Ныне эти события описаны достаточно полно.

Антиформалистический шабаш не стихал весь год. Поэтому, вероятно, не все и не сразу заметили, что в декабре эстафету приняла новая кампания: в «Правде» появилась редакционная статья «Об одной антипатриотической группе театральных критиков». Зерна ее были посеяны ранее: еще с 1947 в статьях, докладах и постановлениях звучали выражения: «низкопоклонство перед иностранщиной», «раболепие перед современной реакционной культурой буржуазного Запада», «слепое подражание чужим образцам». Тогда же в одной из речей главного сталинского идеолога А. Жданова промелькнула формулировка «безродные космополиты», ставшая черным знаменем нового похода. Стал ясен его неприкрытый антисемитский дух. В общегосударственном масштабе важнейшие его вехи – ликвидация агентами МГБ выдающегося актера, режиссера, общественного деятеля С. Михоэлса, сфабрикованное дело по обвинению участников Еврейского антифашистского комитета в государственных преступлениях и шпионской деятельности, «дело врачей». Существует версия о готовившейся депортации советских евреев, подобной тем, которые в 1920–1940-е годы были осуществлены по отношению ко многим народам СССР.

Эти события в исторической литературе описаны менее полно, к тому же музыканты уделили им до сих пор внимания меньше, чем деятели театра и литературы. Тем не менее, материал накапливается.

Уже опубликованы многие факты (протоколы погромных собраний в учреждениях, учебных заведениях, творческих союзах, разного рода официальные документы).

Проясняются причины и цели, политический контекст «борьбы с космополитизмом». Раскручивался новый виток репрессий, главная задача которого состояла в предупреждении «неодекабризма», шире – прозападнических настроений (миллионы советских людей побывали в европейских странах, напрашивавшиеся сравнения были явно не в пользу советского образа жизни). Как писал театральный критик К. Рудницкий, власть ощутила настоятельную потребность «поставить на место целое фронтовое поколение, вышедшее из войны победившим и прозревшим»⁵. Он лишь преувеличивает широту распространения и меру прозрения; его-то государство и стремилось пода-

вить в зародыше. В ряду соответствующих мер следует упомянуть Постановление Совмина о глушении «антисоветских» радиостанций (апрель 1946) и Указ Верховного Совета «О воспреещении браков между гражданами СССР и иностранцами» (март 1947).

Поскольку «предметом заботы» оказалась сфера идей, умонастроений, удар был направлен на художественную интеллигенцию, в частности, на относительно немногочисленный слой искусствоведов и критиков, среди которых традиционно высок процент евреев. Последних следовало принудить восхвалять эстетические убогие верноподданнические произведения искусства и «разоблачать» те, где можно было усмотреть «тлетворное влияние Запада». Следовало также пресечь подлинно историческое восприятие отечественной культуры (не только советской, но и дооктябрьской) как органической части культуры мировой. Такое понимание решительно противоречило официальной доктрине: «СССР, позднее социалистический лагерь – осажденная крепость, существующая и процветающая отдельно от остального мира и вопреки ему». Режим действовал давно испытанными методами: «...охота за ведьмами во все века затевалась для того, чтобы отвлечь население от социальных бедствий и вынести напоказ живые мишени: вот кто вредит, вон на кого надо направить праведный гнев, вот кого надо вздернуть на дыбу»⁶.

Существовал в кампании и внешнеполитический подтекст. Советский Союз, поддержавший создание государства Израиль (май 1948), был сразу же разочарован его позицией в международных делах. Избиение советских евреев на четыре десятилетия стало способом мести новому Израилю, а израильские военнополитические шаги на Ближнем Востоке – поводом для очередных таких избиений.

Гораздо хуже изучены конкретные судьбы людей, попавших в «безродные космополиты», и последствия кампании, как для них, так и для советской культуры в целом. В этом видится одна из задач истории отечественного искусства.

⁵ Рудницкий К. Обманутое поколение // Театр. 1988. № 8. С. 143.

⁶ Там же.