

Юрий Дикий

Музыковед для музыки. Или музыка для музыковедов?

Памяти Александра Ивановича Ровенко – к 75-летию со дня рождения

«Поиск истины важнее, чем обладание истиной».

Альберт Эйнштейн

«Музыковеды почти не интересуются серьезнейшими процессами музыкального становления в исторической действительности».

Академик Б. Асафьев.

«Александр Ровенко стал первым в Одессе музыковедом, удостоенным ученой степени доктора искусствоведения».

Википедия

В 2002 году в газете «Вечерняя Одесса» (20 июля, № 110-111) была опубликована статья «Искусствовед для искусства или искусство для искусствоведа», вызвавшая серию полемических публикаций. 3 октября 2002 года эта тема вновь возникла в независимой газете «Юг» в связи с августовским переименованием Одесской консерватории им. А.В. Неждановой в музыкальную академию.

В октябре 2004 года сходные проблемы были подняты в национальном еженедельнике «Зеркало недели» под названием «Полунаука и ее музыкальный успех» (https://gazeta.zn.ua/culture/polunauka_i_ee_muzykalnyy_uspeh.html).

В этих, как и в целом ряде других публикаций, мною были приведены ссылки на выдающегося, не побоюсь этого утверждения, одесского музыковеда, доктора искусствоведения, проректора по науке Одесской консерватории Александра Ивановича Ровен-



ко. Его взгляды на музыкальную науку в системе музыкального образования нашли отражение в его пространном итоговом докладе на ученом совете (тогда еще) консерватории в 2000 году перед уходом из родного вуза и выездом за рубеж.

Читаем выдержку из его доклада на совете: «Обидно за нашу науку. Ее качественный уровень понижался за последнее десятилетие пропорционально количеству новых кандидатов и докторов. В независимой Украине их было выдано на-гора больше, чем

за все годы советской власти. (...) Сегодня в нашей сфере нет отбоя от соискателей, берущихся за диссертации, не владея самыми элементарными навыками научно-исследовательской работы, не получившими необходимого минимума базовых знаний в этой совершенно новой для них сфере деятельности. С их попытками получить научную степень кандидата наук я бы сопоставил попытки теоретиков получить почетное звание заслуженного артиста, не умея ни петь, ни играть на инструменте. Но на сцене не спрячешься, а за научным руководителем можно спрятаться. Вот так и порождаются иждивенческие псевдонаучные исследования вокалисток, бандуристок и прочих инструменталисток...».

Доклад на 20 страницах, зачитанный А.И. Ровенко на заседании ученого совета Одесской консерватории восемнадцать лет назад, странным образом исчез из архива документов ученого совета консерватории, а скорее – умышленно изъят, по словам А. И., который перед отъездом в ФРГ передал мне его полный текст со своей подписью.

Господствующая ныне в понятии «актуальность» сиюминутная злободневность подменяет ее глубинное значение. Обратимся

к мнению выдающегося филолога и философа Ю.М. Лотмана, различавшего эти понятия применительно к развитию техники, экономики (особенно политики. – Ю. Д.) и культуры, писавшего: «В культуре особенно заметно, если мы ради представляющихся нам злободневных задач разрушаем или наносим ущерб далеко идущим культурным целям и нашим культурным богатствам. Нам порою кажется: мы знаем, что сейчас актуально».

Сегодня можно оценить не только актуальность доклада А.И. Ровенко в толковании Ю.М. Лотмана, а и то, что же было сделано в академии и музыкальном образовании в целом, чтобы притормозить эти негативные кризисные течения.

Александр Иванович Ровенко принадлежал к тем «призванным» личностям, воспринимавшим свою профессию в контексте классических противоречий творчества и гелертерства*, гениально высмеянного И. Гете.

Живой предмет желая изучить,
Чтоб ясное о нем познание получить,
Ученый прежде душу изгоняет,
Затем предмет на части расчленяет
И видит их, да жаль: духовная их связь
Тем временем исчезла, унеслась!

И. Гете. Фауст

Интеллигентнейший, абсолютно неконфликтный, в какой-то мере робкий человек, всецело погруженный в исследовательскую работу, вынужден был совершить смелый шаг и произвести вскрытие весьма неблагоприятных явлений, саркастически подмеченных М. Жванецким: «что-то подправить в консерватории», – и понятно, что именно в одесской.

Отъезд Ровенко из Одессы в немалой степени был обусловлен не только бесперспективностью, а скорее безнадежностью его работы в сложившихся условиях. Это подтвердилось всем даль-

* Гелертер (нем. Gelehrter, ученый) – человек, обладающий книжной ученостью, оторванный от жизни, практической деятельности; схоласт, начетчик (Новый словарь иностранных слов. – by EdwART, 2009).

нейшим ростом «диссертационного бума» в Украине, уровнем плагиата, а как следствие, низким качеством образовательных услуг. При всей неразберихе попыток реформирования высшего образования в течение почти двух десятилетий поиск выхода из безвыходного положения пока, кроме глубочайшего кризиса, не дал никаких результатов.

Предвидение А.И. Ровенко относительно того, что «у нас наметилась тенденция перехода власти из рук выдающихся музыкантов-исполнителей к теоретикам», подтвердилось абсурдной местной явью. Процесс имитации успехов, текучка диссертационного карьеризма и наградного самодовольства демонстрируют неутешительный диагноз высшему образованию.

И вновь читаем у М. Жванецкого в его новейшей публикации «Не верим»:

Пусть со стороны придут учить нас?

Мы говорим – нет.

Чего бы хотели вы?

Пусть скажут нам, чего мы хотим.

Пусть люди, которым мы не доверяем, объяснят и ведут нас.

А.И. Ровенко видел, понимал и анализировал генезис сложнейших процессов «музыкального становления» (цитируемый в эпиграфе Б. Асафьев) не в субъективистском произволе карьерных притязаний, не в имитации творческой и научной деятельности – моральная сторона дела, а в профессионализме исследователя, коим он был. Его главный принцип – моральный долг музыканта-профессионала, как любого истинного творца – поэта, режиссера, актера, композитора...

«Истинное искусство должно учить, как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества. Определить сверхзадачу словами можно только приблизительно, потому что в целом она непереводаима с языка образов на язык понятий», – утверждал К.С. Станиславский.

Так уж сложилось: кумирами в музыкальной истории Одессы были в первую очередь знаменитые исполнители – скрипачи,

пианисты, вокалисты. Благодаря им обретали известность и их педагоги. В значительно меньшей степени получили признание одесские композиторы. В послевоенный период композиторы в Одесской консерватории получили свое учебное отделение. Правда, свершилось это лишь в 1966 году, хотя филиал Союза композиторов Украины в Одессе существовал издавна. Еще до революции первый ректор Одесской консерватории Витольд Малишевский (выпускник Петербургской консерватории и известный ученик Н.А. Римского-Корсакова) был автором нескольких симфоний и многих музыкальных опусов, преподавая теоретические дисциплины. После вынужденного отъезда в Польшу (1921) композиторский и дирижерский таланты первого ректора Одесской консерватории обрели международный масштаб. Его организаторская деятельность в Польше известна открытием Шопеновского общества и руководством жюри Первого Международного конкурса пианистов им. Фредерика Шопена в Варшаве.

Первый прием на композиторское отделение в 1966 году не осуществлялся. Зачислены были студенты других факультетов (теоретического и фортепианного), самостоятельно проявившие свои композиторские способности.

Среди первого набора композиторов-студентов (Ю. Успенский и В. Кузубов) оказалась моя персона, что позволило мне поближе присмотреться к «музыкальным ученым» консерватории, у которых мы обучались. Поскольку курсы теоретических и исторических дисциплин концентрировались на одной теоретической кафедре, обслуживающей весь студенческий контингент вуза, ее состав был в основном творческим благодаря работавшим на ней композиторам. Выделялись С.Д. Орфеев (экс-ректор), Т.С. Сидоренко-Малюкова (многие годы председатель Одесского отделения Союза композиторов, мой педагог по композиции), а также А.А. Красотов, И.М. Асеев, И.Я. Митрохин... Примыкающий к композиторам отряд музыкальных ученых-музыковедов зачастую обретался в тени, за исключением талантливого, но так и не остепененного известного музыковеда Г.Н. Вирановского, учителя А.И. Ровенко и многих других одесских музыковедов.

Для меня – молодого пианиста, тяготеющего к исполнительской практике, теоретическая углубленность, отличавшая специ-

фику обучения студентов-теоретиков, была внове, да и не столь привлекательной, но, безусловно, дисциплинирующей творческое мышление. Именно здесь, на композиторском отделении, среди теоретиков заметно выделялся Саша Ровенко, также совмещавший две специальности – исполнительскую (народные инструменты) и теоретическую. Его исследовательская активность и неординарность сразу ярко отличались творческим анализом происходящего в жизни вуза.

Здесь следует несколько отвлечься в этическую сторону взаимоотношений музыкальных теоретиков и исполнителей-практиков.

Не секрет, что студенческое пополнение теоретического отделения консерватории происходило в основном хилыми исполнителями, не имевшими перспектив поступления в вуз. Эта сложившаяся за многие годы практика была не только в Одесской консерватории и не только в высших музыкальных учебных заведениях. Общемировая тенденция: не умеешь играть, петь или сочинять – *вынуждает* направиться в теоретики или историки. Само появление консерваторий в музыкальной культуре европейской профессиональной традиции было обусловлено потребностями музыкальной практики.

Серьезная музыкальная наука в значительной мере была сосредоточена на различных факультетах западноевропейских университетов (вплоть до медицинских), а ее прикладные свойства использовались как дисциплины для обучения музыкантов. История насчитывает единицы выдающихся музыковедов, как и музыкальных критиков, а их популярность значительно ниже предмета их изучения и оценок. Среди множества «ведающих» музыку академик Борис Асафьев (превосходный пианист и композитор, автор 23 балетов) в начале прошлого века не без иронии писал: «Музыковеды правы, когда обходятся сами и студентам намекают обходиться без музыки и выкидывать из истории музыки «слуховой балласт», то есть музыку».

Грандиозные фигуры XIX века, Ф. Лист, Ф. Шопен, Р. Шуман, вели непримиримый публицистический бой творцов с музыкальными схоластами, не стесняясь в эпитетах в их адрес, а их «научно-критический» инструментарий сравнивая с «топорами и пилами»

(Ф. Лист). Как тут не вспомнить Ильфа и Петрова словами Паниковского о полицейском в Киеве: «...хороший был человек. Фамилия ему была Небаба, Семен Васильевич. Я его недавно встретил. Он теперь *музыкальный критик*» (выделено мной. – Ю. Д.).

Сражения между музыкантами-практиками и представителями музыкальной науки и критики длились не одно столетие, меняя формы и способы их ведения, о чем каждая эпоха повествует в своих множественных источниках. Ближе к XX веку демократически выросший интерес к профессиональному музыкальному творчеству показал заметный перевес мнений музыкальной общественности в сторону музыкантов-практиков, в первую очередь композиторов, как владеющих исполнительским инструментарием, так и преподающих музыкально-теоретические дисциплины, авторитетно подавляя музыкальное гелертерство.

Однако профессиональный универсализм П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, С.И. Танеева все же не устранял общераспространенные противоречия исключительности творчества и распространенной схоластики. Характерным примером может послужить оцененная на «тройку» гармоническая задача, решенная С.В. Рахманиновым для своей племянницы, поставленная великому музыканту теоретиком-гелертером.

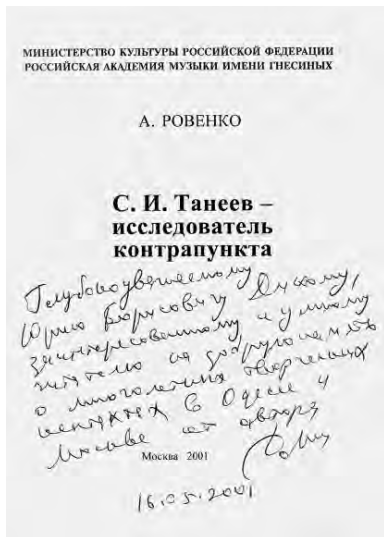
Взаимосвязь времен, проявленная в противоречиях текущих процессов музыкальной жизни и их исторической причинности, была основным предметом наших бесед и споров с А.И. Ровенко со времен дружбы и сотрудничества на факультете повышения квалификации при Московской консерватории им. П.И. Чайковского в 1978 г., перед защитой им докторской диссертации. Заметим: первой диссертации в анналах кафедры истории и теории музыки Одесской консерватории. Однако вопрос не просто в первенстве защиты Александра Ивановича на фоне нынешних массовых защит диссертаций всеми правдами и неправдами. Сущностной стороной в направлении его исследований, главной мотивацией защит (как кандидата и как доктора наук) был творческий поиск подлинного музыканта-ученого, начавшийся со студенческой скамьи и продолжавшийся всю его жизнь в контексте принципиальнейших профессиональных проблем. Важно заметить, что для защиты докторской диссертации с музыкальной периферии в Москву допуска-

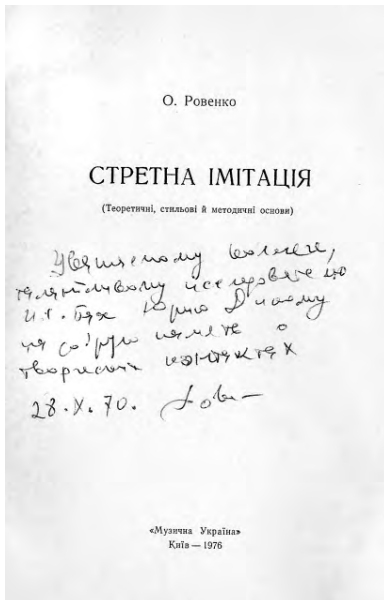
лись единицы в тот сконцентрированный столицей период профессиональной централизации музыкальной науки вокруг Московской консерватории и Гнесинского института. После защиты А.И. Ровенко в Московской консерватории им. П.И. Чайковского проректор по науке Гнесинки Ф.Г. Арзаманов в его адрес сказал: «Специалист такого уровня может украсить любую столичную консерваторию».

И это была не просто декларация успеха молодого одесита, это был обоснованный вывод известнейшего музыковеда по избранной диссертантом сложнейшей теме в отечественном музыкознании – *«Танеевские принципы в современной теории контрапункта и имитации»* (1990).

Впоследствии Александр Иванович мне как-то сказал: «Ты единственный в нашей консерватории, кто не только взял почитать, но и читал мою докторскую». У А. И. были основания так утверждать, поскольку он стойчески выдерживал мою настойчивость в необходимости издания его новой книги по этой грандиозной танеевской работе. Да ведь и тема первого раздела докторской диссертации была сверхактуальной: *«О взаимосвязях художественной и научной деятельности Танеева»* – тема противоречий научного творчества и гелертерства!

А. И. сконцентрировал свое исследовательское внимание именно на противоречиях, связанных с творчески-научной областью в отечественной музыкальной культуре на примере известного спора П.И. Чайковского с С.И. Танеевым, добавляя, что «спор этот во многом и в наши дни не утратил своей остроты и злободневности», ссылаясь на серию сборников, в том числе и «Музыкальное искусство и наука» под редакцией составителя





Е.В. Назайкинского (стр. 16 докторской диссертации).

А.И. Ровенко активно комментировал противопоставление Чайковским научного и художественного в таланте Танеева, делая свой вывод: «Лишая научное вдохновенности, Чайковский, естественно, не мог видеть в нем творческого начала».

Внешне А.И. Ровенко, безусловно, был прав, указывая на противопоставление П.И. Чайковским творческого начала научному. Но предметом наших дальнейших дискуссий были попытки уточнения понятий творческого и научного, ибо понятно, что далеко не все научное – творческое, как, впрочем,

якобы «творческое» есть «творческое». Автор диссертации свидетельствовал об этом письмом Чайковского Танееву: «Если Вам суждено быть творцом, то Вы им и будете, а если нет, то в другой сфере принесете свет и пользу... Теперь в Ваших *скучных* произведениях я вижу *превосходного* ученого музыканта (вот вам и творческая оценка ученого, а не композитора. – Ю. Д.), но в этом океане имитаций, канонов и всяких фокусов нет ни искры живого вдохновения...».

Вывод А. И. о субъективности и объективности в творческом процессе – модно-актуальная тема периода защиты его докторской, позволившая ему утверждать: «...Взаимосвязанность в творческой деятельности Танеева художественных и научных принципов обуславливает необходимость различать творчество как выражение индивидуально-личностного переживания мира и творчество как выражение объективно-истинностного (?! – Ю. Д.) знания о мире, что ставит перед нами вопрос о том, что индивидуально-личностное переживание мира (то есть художе-

ственное) лишено объективно-истинной сущности, а объективно-истинное знание им обладает».

И этот посыл А. И. служил нам предметом последующих длительных споров. Однако все наше общение с А. И. носило характер дружеской полемики, проистекающей из спора Чайковского с Танеевым.

Неприязнь к геллертерскому музыковедению у гениальных музыкантов небезосновательна, ибо их богатейший опыт дает массу оснований для серьезных претензий к музыковедам, и это прекрасно понимал А.И. Ровенко.

Творчеству в искусстве и науке научить очень сложно, гораздо проще учить имитировать искусство и науку. Этим и занимаются остепененные методисты, которых, к сожалению, было и есть немало в консерваториях и академиях.

К.С. Станиславский отрицал сугубо научный характер своей знаменитой системы, несмотря на множество имеющих именно искусствоведческих изысканий. Тем более это должна учитывать творческая наука о музыке. Любимый А.И. Ровенко гениальный философ XX века А.Ф. Лосев утверждал, что «не ухо воспринимает музыку, а человеческое «Я», при посредстве уха...».

«...Физики, физиологи и психологи (я бы добавил музыковедов, не умеющих играть) в музыке, – писал А.Ф. Лосев, – найдя кое-какие свои «законы», они прямо представляют их в качестве каких-то фактов и вещей, гипостазирова понятия материи, воздуха, воли, переживания и т. д. и не видя за этим подлинного живого лика музыки».

Поиск объективных закономерностей в музыкальном процессе различных эпох наполнял подлинную музыкальную науку



в ее самых передовых рубежах выдающимися именами: Б. Асафьева, Б. Яворского – последователей С.И. Танеева, сочетающих в себе обе ипостаси творчества, практическую (пианисты, композиторы) и исследовательски-научную.

Авторитетнейший музыковед XX века Болеслав Яворский, ученик С.И. Танеева, в работе, посвященной художественному сознанию, писал: «Наука об искусстве старается установить принципы и приемы художественного творческого мышления. (...) Творчество есть единство развивающейся науки и становящейся практики, только такое творчество участвует в развитии человеческой культуры».

Александр Иванович Ровенко принадлежал к творческой категории следующего поколения ученых-музыковедов, продолжающих эту сложную и вместе с тем созидательную сторону музыкальной науки, внося свой выдающийся вклад в ее развитие в нашем городе, в Украине, в музыкознании в целом.

Особенно проявились творческие качества А.И. Ровенко в композиции и местной музыкальной критике. В начале 80-х по моему предложению А.И. Ровенко возглавил профессиональнейший отряд по музыкальной публицистике в различных изданиях. К сожалению, большой альбом собранных им публикаций за тот период у нас не сохранился.

Остается поставить вопрос, кто и как воспримет юбилейную дату нашего соотечественника, выдающегося *«музыковеда для музыки»*?

Ответ гелертеров неутешителен по сей день: исповедующих *«музыку для себя – музыковедов!»*.

«Чем абстрактней истина, которую собираешься преподавать, тем ревностнее следует совращать к ней *чувства*», – «зломудрствовал» Фридрих Ницше.

