

Любовь Абрамовна Купец – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры
истории музыки, заведующая кафедрой музыки
финно-угорских народов Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
lyubov.kupets@glazunovcons.ru

Lyubov A. Kupets – musicologist,
Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the History of Music
Department, Head of the Finno-Ugric Music Department
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
lyubov.kupets@glazunovcons.ru

УДК 78.072

ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ ПОСТСОВЕТСКОЙ ПУБЛИКИ:
АВТОРСКАЯ ТЕЛЕВЕРСИЯ А. ВАРГАФТИКА В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА¹

HISTORY OF ENGLISH MUSIC FOR POST-SOVIET PUBLIC:
TELEVISION VERSION OF A. VARGAFTIK AT THE BEGINNING
OF THE TWENTY-FIRST CENTURY

Аннотация

В статье анализируется мини-цикл телепередач об английской музыке, вышедших в рамках авторского проекта А. Варгафтика «Партитуры не горят» на канале «Культура» в 2000-е годы. Предложена гипотеза о формировании в этот период новой музыкальной тележурналистики и «новой» истории английской музыки в рамках направления *public history*. На примере выбранных передач демонстрируются жанровые и стилистические особенности новой модели музыкальной тележурналистики.

Abstract

The report analyzes the mini-cycle of TV shows about English music, released by the project "Musical scores do not burn" by A. Vargaftik on the "Culture" channel in the 2000s. The hypothesis on the formation of new musical television journalism and a "new" history of English music within the "Public history" direction during this

¹ Статья подготовлена при поддержке РНФ (проект № 19–18–00414).

period is proposed. The selected shows demonstrate genre and stylistic features of a new model of musical television journalism.

Ключевые слова: английская музыка, А. Варгафтик, телепередачи, постсоветская публика

Keywords: English music, A. Vargaftik, TV programs, post-Soviet public

Не секрет, что основным достижением XX века называют визуализацию культуры и, соответственно, мышления современного человека, которая стала прямым следствием завоевания кинематографом (а затем и телевидением) ведущего места как в повседневности, так и в культурных практиках. Для России XX века этот тезис ещё более актуален ввиду особенностей историко-политического развития и провозглашения кино главным видом искусства ещё в 1920-е годы. Тогда оно выступало, прежде всего, как важная помощь в ликвидации неграмотности. А затем с 1930-х – как доминирующее средство идеологического воздействия государства (и правящей партии) на советского человека. Фактически именно кинематограф конструировал канон «советского человека». Следует заметить, что практически все советские композиторы, так или иначе, соприкасались с кинематографом, часто активно сотрудничая и создавая тот золотой фонд советского кино, который сейчас не вызывает сомнений в своём качестве. Именно советский кинематограф, а затем и телевидение, формировали умы, мысли, мнения и музыкальный / слуховой канон среди огромного массива публики самого разного социального статуса и интеллектуальных предпочтений. Его изменения на протяжении всего XX века можно считать символическими: они показывали трансформацию концепта «советское» в рамках всей страны.

Распад СССР и последнее десятилетие XX – начало XXI столетия – это время появления постсоветского телевидения, которое в абсолютно новых для него условиях пыталось конструировать иную культурную картину мира для

своей публики. Это время характеризуется своеобразным русским европеизмом, когда телевидение пытается приспособить западные модели телевещания к российской действительности. И телеканал «Культура» становится в этот момент олицетворением нового понимания академической музыкальной культуры, в которой есть место самой разной публике, и в первую очередь неофитам, то есть тем, кто впервые знакомится с академической музыкой. Вероятно, в этом случае подразумевается молодёжь и молодая аудитория до 30–35 лет. На них делается ставка в музыкальных передачах, на конструирование их музыкального тезауруса направлена сетка программ канала.

«Властителем дум» первого десятилетия XX века для этих неофитов, безусловно, становится фигура Артёма Варгафтика с его авторской программой «Партитуры не горят», которая начинается с 2001 года и продолжается вплоть до 2012. Выходя с частотой раз в месяц, эти почти получасовые передачи не только резко выделяются в сравнении с предыдущими канонами рассказов об академической музыке. Они создают новую музыкальную тележурналистику вслед за новой русской музыкальной критикой², которая была сформирована в 1993–2003 годы усилиями П. Поспелова и его коллег. Этот тип музыкальной газетной журналистики напрямую ориентировался на нового потребителя культуры. Об этом свидетельствуют и печатные издания, в которых выходят материалы. Ведущими становятся универсальные издания «Афиша», «Коммерсантъ», рассчитанные на новую интеллектуальную элиту: людей, которых можно причислить к новым русским европейцам – как по образованию, по взглядам, так и по интересам³. Для новой русской музыкальной критики нормативными становятся ряд особенностей: эпатажность стилистики и заголовков, демифологизация композиторских персон и произведений, использование массовых жанров, форм и сравнений в

² О новой русской музыкальной критике см.: [1].

рассказах о музыке, ироничный подтекст, трактовка музыки всегда как неотъемлемой части культуры и истории⁴.

Эти особенности новой русской музыкальной критики становятся неотъемлемой частью и программ А. Варгафтика, который олицетворял собой это поколение и по возрасту, и по образованию, и по сфере интересов⁵. Показательно, что в эти годы мнения о его программе колебались от уничижительных рецензий до восхищения зрителей⁶. Так в 2003 году К. Пульсон писала: «Телеведущий, радиожурналист и практикующий виолончелист Артём Варгафтик упорно борется с принудительным уважением, которое должна вызывать классическая музыка. За что и имеет по полной программе. Кое-кто называет его “околomuзыкальным сплетником” и “террористом”, а то, что он делает на канале “Культура” в программе “Партитуры не горят”, – “ёрничеством” и “наглым глумлением над святынями»» [7]. Тем не менее, этот проект стал лауреатом российской телевизионной премии «ТЭФИ» (2004).

Можно с определенной долей уверенности утверждать, что А. Варгафтик в своих 147 передачах создаёт новую историю академической музыки для самого широкого круга зрителей⁷. И особая роль здесь принадлежит английской музыке, потому как именно через английский язык подавляющее большинство российской молодёжи приобщалось к достижениям западного

³ О влиянии духа времени на новую русскую музыкальную критику и её нового читателя см.: [2].

⁴ Подробнее о стиле П. Поспелова 1990-х см.: [5].

⁵ В 2001 году А. Варгафтику исполнилось 30 лет. Он профессиональный музыкант, выпускник училища при Московской консерватории, РАМ им. Гнесиных и Московской консерватории (см. справку о нём: URL: <http://muzkarta.info/zhurnalist/artem-vargaftik/glavnaya>).

⁶ См., например, «ВКонтакте» обсуждение передач о А. Бородине и А. Скрябине в группе «Партитуры не горят». (URL: <https://vk.com/board16057100>).

⁷ На это ориентирует и аннотация цикла: «Рассказ о жизни и творчестве композиторов без академических штампов. Это попытка взглянуть на музыканта глазами его друзей, недоброжелателей и глазами современного человека. Телезритель может сам составить мнение о композиторе, побывав в местах, где он жил, услышав его музыку». (URL: https://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/20688).

мира. И если американскую и английскую массовую культуру, джаз и рок российские неофиты знали весьма неплохо, то английская академическая музыка была практически *terra incognita* не только для них, но и для их сверстников-профессиональных музыкантов. Поэтому шесть передач о пяти английских композиторах (Б. Бриттене, Г. Пёрселле, Г. Холсте, У. Уолтоне и Э. Элгаре) в совокупности с тремя передачами, связанными со значением Англии в жизни и творчестве Г. Генделя и Й. Гайдна, можно считать «новым» каноном истории английской музыки (или музыки в Великобритании). В чём же его особенности?

Варгафтик приспособливает модель новой музыкальной журналистики к телевидению, и в первую очередь, изменяя жанр передачи. Он использует три типа: музыкально-историческое расследование, музыкальный детектив и экскурсия⁸. Все они не только родом из массовой литературы, но и изначально провоцируют на «непристойные» вопросы к академическим артефактам, подозревая, что они что-то скрывают. И это вместо того, чтобы привычно и традиционно восхищаться и умиляться музыкальными шедеврами и композиторами-гениями. Применяя эти жанры, Варгафтик заставляет зрителя-слушателя думать о музыке, используя логику, причинно-следственные связи, дедуктивный метод и иные логические приёмы, снимающие с музыкальных феноменов уже достаточно формализованный набор эпитетов-выражений-взглядов. Попробовать объяснить смысл музыки, поступков композиторов при написании своих произведений или исполнении, выдвинуть гипотезу и аргументы в поддержку того или иного мнения (*pro et contra*), – всё это является движущей драматургией в передачах А. Варгафтика. Можно сказать, что автор воспитывает у молодых неофитов музыкальный интеллект, поверяя алгеброй гармонию (если можно так трактовать слова Пушкина).

Ещё одним ярким изменением в этих жанрах стала явная визуализация передач. Она выполнена многофакторно. Это и собственно экскурсии по

⁸ Возможную классификацию передач подробнее см.: [4].

Англии, и не только по Лондону, что придаёт достоверность словам и мнению автора передач, с одной стороны. А с другой, позволяет зрителю развлечься, разглядывая городские виды и природные ландшафты, архитектуру и домашние интерьеры жизни композиторов, современных людей в кадре – их повседневную жизнь и даже реакцию на самого Варгафтика на экране. Таким способом зрители сближаются с собственно предметом передачи, и музыка неизвестных ранее английских композиторов становится как бы частью их собственной повседневной практики, своеобразным «и мы там тоже были».

Другим визуальным фактором выступает сам ведущий, нарратор⁹, который на протяжении десяти лет (первый фильм этого своеобразного мини-цикла появился в 2002 году, последний – в 2012) изменяется вместе со своей аудиторией. В начале 2000-х – это молодой человек в классическом «оркестровом» фраке с бабочкой, который держит в руках карманную нотную симфоническую партитуру. В конце 2000-х мы видим уже солидного мужчину в элегантном пальто с красным кашне. А в начале 2010-х перед нами предстаёт импозантный европейский житель с обязательным шейным платком, зонтиком-тростью (призванным, вероятно, подчеркнуть и дождливый островной климат как часть английского стиля) и уже электронным планшетом, где могут быть и ноты, и обращение к интернет-ресурсам, и всякое иное, что есть у каждого из зрителей передачи.

Каков же выбор персон в истории музыки Великобритании сделал Варгафтик? Эта история у него начинается со второй половины XVII века – с «британского Орфея» Г. Пёрселла (как он его называет в передаче) и его культовой оперы «Дидона и Эней». Затем она продолжается в XVIII веке: в первой половине – в творчестве Г. Генделя в Англии и его оратории «Мессия», а во второй – в симфонии «Оксфорд» Й. Гайдна. Викторианская эпоха представлена фигурой «имперского композитора» Э. Элгара (по определению Варгафтика) и его младшего современника композитора-«астролога» Г. Холста

⁹ Об авторе в нарратологическом аспекте см.: [6, с. 30–35].

с его «Планетами» (слово «астрология» занимает большое место в тексте этой передачи). А XX век слышится через «шекспировского музыкального дизайнера» У. Уолтона (эпитет Варгафтика) и композитора-пацифиста Б. Бриттена (именно это качество композитора подчёркивается в обеих передачах). В этой новой истории музыки, предложенной Варгафтиком, нет исторических обрывов и зияний. Более того, в неё естественным образом вписаны две крупнейшие фигуры мирового уровня эпохи барокко и венского классицизма, что сразу ставит английскую музыкальную культуру на самые высокие позиции в неофициальном рейтинге европейских стран. Введение этих композиторских персон позволяет автору ненавязчиво зафиксировать и влияние иностранных традиций на музыкальную Великобританию. При этом ведущими явлениями в такой телевизионной истории музыки стали трое: Пёрселл, Гендель и Бриттен. Про первого автор говорит как о начале английской музыки, двум другим уделено наибольшее количество фильмов – по два¹⁰ (в отличие от остальных).

Интересна хронология появления фильмов и фигур композиторов. В 2002 году выходят программы об Элгаре, Уолтоне и «Военном реквиеме» Бриттена. В 2009 году появляется сюжет о Генделе в Англии. Спустя три года, в 2011 году следующий английский блок – о Пёрселле, Холсте, Бриттене (про «Путеводитель по оркестру» и оперу «Питер Граймс») и симфонии Гайдна. Этот мини-сериал в 2012 году завершается рассказом об оратории Генделя. Со стороны вся эта английская серия видится как своеобразная спираль, где исторически витки разворачиваются вглубь и вширь, взяв за точку отсчёта викторианскую эпоху.

¹⁰ Из трёх фильмов о Генделе два напрямую связаны с Англией. Отчасти, следует упомянуть и английский след в интерпретации творчества Гайдна: из пяти фильмов (кроме передачи об Оксфордской симфонии) две также посвящены сочинениям, написанным композитором под влиянием поездки в Англию: оратория «Сотворение мира» и «Нельсон-месса». Так что возможно и расширенное толкование этого английского мини-цикла, в составе которого уже не девять, а одиннадцать передач.

Что же объединяет английскую историю музыки в интерпретации Варгафтика? Несмотря на разнообразие веков, жанров и персон, основной темой в музыкальных расследованиях становятся взаимоотношения музыки и политики, а жизнь и творчество подавляющего большинства выбранных композиторов теснейшим образом оказываются связанными с королевской властью и двором. И этот ракурс тоже можно считать признаком новой музыкальной критики и духом постсоветской эпохи (особенно рубежа веков), когда политические маркеры активно используются в текстах об искусстве. Кроме этой доминирующей линии, автор цикла создаёт некий теле-канон музыкальной Англии. Среди его устойчивых элементов: виды Лондона, английские замки, сады и море, всеми узнаваемые символы английской культуры – Шерлок Холмс, Вестминстерский замок, дождь, омнибусы, а также неотъемлемое соединение старого и нового в Лондоне.

Можно говорить, что в этом мини-цикле виден и собственный журналистский стиль Варгафтика, которому свойственны:

– визуализация слов нарратора при помощи табличек мест, улиц, архитектурных сооружений, домов музыкантов, фото- и видеоматериалов о композиторах;

– использование английских названий и выражений в оригинале, даже произношение фамилий композиторов;

– показ своих героев-композиторов как реальных людей, с их странностями, сложностями, отношение к ним с уважением, но без подобострастия или же возвышенного благолепного восхищения;

– построение самого текста передачи по риторическому канону, в структуре которого есть многочисленные вопросы и виртуальное приглашение зрителей к квазидискуссии.

Итак, через канал «Культура» и авторскую рефлексию А. Варгафтика в первое десятилетие XXI века постсоветской аудитории была предложена отчасти новая музыкальная картина мира, в которой английский сериал занял

важное место. Будучи значимой частью публичного пространства и выполняя во многом просветительские функции, эти передачи целиком укладываются в определение *public history*¹¹, столь популярное для западных масс-медиа с 1990-х годов и активно продвигаемое в России, особенно в 2010-е годы, уже в интернет-ресурсах.

Литература

1. [Аннотация] // Новая русская музыкальная критика. 1993–2003: в 3 т. Т. 1: Опера: сб. ст. / авт.-сост. О. Манулкина, П. Гершензон. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 4.
2. Десятников Л. Аполוגия толстопузого насмешника // Новая русская музыкальная критика. 1993–2003: в 3 т. Т. 1: Опера: сб. ст. / авт.-сост. О. Манулкина, П. Гершензон. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 7–9.
3. Купец Л. А. История музыки как Public history: проблемы, перспективы, достижения // Музыкальная наука в контексте культуры. М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. С. 293–302.
4. Купец Л. А. Н. А. Римский-Корсаков в пространстве Public history: версия 2.0 // Год за годом. Римский-Корсаков – 175: материалы междунар. науч. конф. 18–21 марта 2019 г. СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. С. 321–328.
5. Манулкина О. Рецензия на концерт в общеполитических СМИ // Журналистика и музыка: сб. материалов семинара «Профессиональное освещение музыкальной культуры в СМИ. Теория и практика». Петрозаводск: Verso, 2005. С. 19–24.
6. Пронин А. А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл: дис. ... д-ра филол. наук. СПб.: СПбГУ, 2016. 51 с.
7. Пульсон К. Музыка для юзеров [Электронный ресурс] // Огонёк. 2003. № 26 (4805). 23 июля. С. 22. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2292028> (15.12.2019).

References

1. [Abstract]. *Novaja russkaja muzykal'naja kritika. 1993–2003: v 3 t. T. 1: Opera: sb. st.* [New Russian music criticism. 1993–2003: in 3 volumes. Volume 1: Opera: collection of articles]. Author-compiler O. Manulkina, P. Gershenzon. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015, p. 4.
2. Desjatnikov L. Apologija tolstopuzogo nasmeshnika [The apology of the pot-bellied mocker] *Novaja russkaja muzykal'naja kritika. 1993–2003: v 3 t. T. 1: Opera: sb. st.* [New Russian music criticism. 1993–2003: in 3 volumes. Volume 1: Opera: collection of articles]. Author-compiler O. Manulkina, P. Gershenzon. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015, pp. 7–9.

¹¹ Анализ направления *public history* по отношению к истории музыки см.: [3].

3. Kupec L. A. Istorija muzyki kak Public history: problemy, perspektivy, dostizhenija [The history of music as Public history: problems, perspectives, accomplishments]. *Muzykal'naja nauka v kontekste kul'tury* [Musical science in the context of culture]. Moscow: RAM im. Gnesinyh, 2018, pp. 293–302.
4. Kupec L. A. N. A. Rimskij-Korsakov v prostranstve Public history: versija 2.0 [N. A. Rimsky-Korsakov in the space of Public history: version 2.0]. *God za godom. Rimskij-Korsakov – 175: materialy mezhdunar. nauch. konf. 18–21 marta 2019 g.* [Year after year. Rimsky-Korsakov – 175: proceedings of the international scientific conference on March 18–21, 2019]. St. Petersburg: SPb GBUK SPbGMTiMI, 2019, pp. 321–328.
5. Manulkina O. Recenzija na koncert v obshhepoliticheskikh SMI [Review of the concert in general political media]. *Zhurnalistika i muzyka: sb. materialov seminara «Professional'noe osveshhenie muzykal'noj kul'tury v SMI. Teorija i praktika»* [Journalism and music: Collected articles of the seminar “Professional coverage of musical culture in the media. Theory and practice”]. Petrozavodsk: Verso, 2005, pp. 19–24.
6. Pronin A. A. *Dokumental'nyj fil'm kak publicisticheskij narrativ: struktura, funkcii, smysl: dis. ... d-ra filol. nauk* [A documentary as a journalistic narrative: structure, functions, meaning: doctoral dissertation of the D.Sc. in Philology]. St. Petersburg: SPbGU. 2016. 51 p.
7. Pul'son K. Muzyka dlja juzerov [Music for users]. *Ogonjok* [Ogonyok (The “Spark” magazine)]. 2003. No. 26 (4805). 23 ijulja. P. 22. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2292028> (15.12.2019).