

Отзыв официального оппонента на диссертацию Доценко Виталия Романовича «История музыки Латинской Америки XVI-XX веков», представленную на соискание ученой степени доктора искусствоведения.

Начну с констатации общеизвестного факта – современная русскоязычная латиноамериканистика представляет серьезное разветвленное научное направление, успешно развивающееся на протяжении нескольких десятилетий. Многочисленные исследования исторического, экономического, культурологического, философского, филологического и искусствоведческого профиля осуществляются, в основном, под эгидой Института Латинской Америки, хотя и не только. Возникает вопрос, а насколько интегрировано музыковедение в этот научный комплекс и есть ли у нас – у музыковедов, у историков музыки – повод для оптимизма. Конечно, хотелось бы думать, что да, хотя, с моей точки зрения, ситуация в данной области достаточно проблематичная и неоднозначная. Интерес к этому кругу вопросов (со стороны, студентов, аспирантов и т.д.) имеет, я бы сказала, мерцающий характер. Увы, у нас нет оснований говорить о стабильно развивающемся научном направлении. Как справедливо отмечает автор диссертации, исследования в данной области отличаются фрагментарностью, некоторой описательностью. И это вполне объяснимо – ведь речь идет об огромном континенте, насчитывающем около 30 стран, где смешались различные расы, этносы и народы, где возникли своеобразные музыкальные традиции, появлялись творческие фигуры, не раз «взрывавшие» мировое культурное пространство в XX веке. Характер вопросов и научных проблем, которые выдвигает перед исследователем эта многоликая, порою причудливая реальность, очень часто ставит в тупик музыковеда, воспитанного в академических традициях, вынуждает обращаться к методологии смежных научных дисциплин, таких как культурология, этнография, сравнительное музыковедение, то есть искать адекватную

систему научных понятий, способных раскрыть самобытный характер музыкальной культуры Латинской Америки.

В этом контексте диссертация В.Р. Доценко выполняет особую миссию, заполняя давно очевидный пробел. В сущности она написана в классических традициях исторического музыкознания, представляя академический тип исторического исследования. Автор делает невероятный по смелости шаг, предпринимая попытку дать целостную картину формирования и развития музыкальной культуры Латинской Америки с момента завоевания территорий испанскими конкистадорами и европейскими переселенцами на рубеже XV-XVI веков вплоть до рубежа XX-XXI столетий. Задача – исключительно сложная, трудоемкая, ведь в сфере внимания автора музыкальные процессы, развернувшиеся на огромной территории, включающей Центральную Америку, страны Карибского бассейна, Андского региона, Ла Платы и Бразилию. Не могу не обратить внимание на то, что над реализацией этой задачи В.Р. работает с конца 1970-х годов, проявляя удивительную преданность избранному делу. И действительно, диссертацию, представленную сегодня на защиту, можно с полным правом охарактеризовать как дело всей жизни ее автора. Таким образом, наша латиноамериканистика обогатилась фундаментальным историческим исследованием обобщающего типа, которого так не хватало ранее.

Работа – огромная, насыщенная материалом, ее характеризует высокая информативность, плотность изложения, свойственная скорее справочно-энциклопедическим изданиям. Важная отличительная черта – многослойность, развертывание нескольких ведущих «сюжетов», в совокупности раскрывающих механизмы культурообразования в странах Латинской Америки, в основе которых лежит принцип смешения и взаимодействия разного рода этно-культурных и стилевых элементов. Один «сюжет» обращен к низовому пласту, где формируется базис новых

(молодых) национальных музыкальных культур, имеющих афроамериканское, индейско-метисское или креольское наклонение. И здесь автор оперирует понятием «фольклор» или «народная музыка», не заостряя особого внимания на типологических чертах складывающихся музыкальных традиций, что было принято в определенной части наших и зарубежных исследований. Второй и основной «сюжет» диссертации обращен к процессам формирования композиторских школ в Латинской Америке, которые, как убедительно показано в тексте, развивались в специфических исторических условиях (от колониального этапа к периоду независимости), перерабатывая европейские стилевые влияния. Идя от конкретного музыкального материала, В.Р. раскрывает многообразные нюансы и детали процесса стилевой ассимиляции в условиях классицистской, романтической эстетики и ряда направлений XX века.

Если говорить о методологии, то здесь автор идет по пути, разработанному в других гуманитарных науках и в первую очередь культурологии, обоснованно применяя некоторые идеи в условиях музыкально-исторического контекста. Так, одно из ключевых направлений работы связана с разработкой понятия транскulturация, актуального сейчас не только в музыкальной латиноамериканистике, но и в других гуманитарных науках, занимающихся изучением разного рода культурных взаимодействий, обменов, что, как мы все понимаем, является доминирующей тенденцией современного социума. С этой точки зрения, такие латиноамериканские жанры, как, допустим, аргентинское танго, афро-бразильская самба и др., впрочем, как и национально-культурные слои, их породившие, выступают в качестве конкретного воплощения этой транскulturационной модели. Ее результатом становится столь заметная в странах Латинской Америки многослойность культуры, которую В.Р. определяет понятием симбиоз – «не синтез, но симбиоз» (с. 25-26). Точка зрения, отрицающая культурный синтез в Латинской Америке, достаточно

распространена в нашей научной среде. Ее придерживается и автор диссертации. Но к этому я еще вернусь.

Еще один сквозной проблемный узел работы – это вопрос, сколь традиционный, столь и сложный в Латинской Америке, связанный с формами проявления национальной идентичности, которые, как убедительно показывает автор, менялись на протяжении времени. Вопрос этот имеет, я бы сказала, болезненную актуальность в странах третьего мира, молодых культурах, которые осознают себя на периферии западноевропейского очага культурных влияний. А в Латинской Америке, связанной с европейской культурой кровными узами, он обретает весьма специфическую форму диалектического по сути притяжения-отталкивания: мы не Европа, хотя и унаследовали от нее язык, религию, многие социально-культурные институты и формы жизни. Нежелание видеть в себе придаток Европы, стремление преодолеть исторический комплекс неполноценности в XX веке становится серьезной мотивационной базой для качественного рывка, который, как указывает автор, происходит в 20-30-е годы прошлого столетия. Вместе с тем, длительно вынашиваемое в себе ощущение собственной вторичности стало одной из причин столь мощной и всепоглощающей сосредоточенности на разного рода национальных концепциях, идеологиях, моделях. Пожалуй, нигде в мире целенаправленный музыкальный национализм не имел такого веса в XX веке, как в Латинской Америке. Черда развернутых аналитических этюдов, посвященных таким ярким фигурам, как Вила Лобос, Чавес, Ревуэльтас, Рольдан и др. подтверждает этот тезис, проливая свет на новое качественное наполнение национальной музыкальной идеи. И здесь не обошлось без импульса извне (без влияния неофольклоризма и примитивизма), с той лишь разницей, что внешний толчок к архаике и мифологии материализовался в явления внутренней жизни, наполненной пережитками древних цивилизаций.

Актуализация национальной проблематики, по справедливому замечанию автора, так или иначе связана с осмыслением оппозиции национальное-универсальное, имеющей множество воплощений и толкований в Латинской Америке (национализм-европеизм, национализм-космополитизм). Почва для такого рода дилемм всегда существовала в Латинской Америке, хотя именно во второй половине XX столетия маятник качнулся в сторону всеобщих ценностей, когда говорить на самом современном языке – языке авангарда стало фактически необходимым условием для продвижения композитора, для его интеграции в международную композиторскую элиту. В этом «денационализирующем» направлении двигался к тому моменту уже патриарх мексиканской музыки Карлос Чавес; аргентинец Альберто Хинастера достаточно быстро изживает «детскую болезнь» национализма, что позволило ему все-таки завоевать свое место «под солнцем», преодолев барьер предубеждения. Только тогда стало возможным появление такой фигуры как Маурисио Кагель, которого мы вряд ли воспринимаем как аргентинца, хотя в данной работе ему посвящен небольшой раздел. Хотя и после Второй мировой войны национальные ценности не утрачивают своего значения для определенной группы композиторов. В этом культурном пространстве формируется такая уникальная фигура как Астор Пьяцолла, который выступает именно как носитель латиноамериканской идентичности, находя свой вариант взаимодействия традиционного наследия, связанного с танговой культурой Буэнос-Айреса, и универсальными языковыми моделями.

Перехожу к замечаниям:

На страницах диссертации автор не раз декларирует свою позицию относительно характера процессов смешения в странах Латинской Америки, подчеркивая, что «это не синтез, но симбиоз» (с. 25-26). У меня нет намерений оспаривать эту точку зрения, так как это индивидуальная позиция автора, сформировавшаяся в результате многолетних исследований. Но в

тексте есть рассуждения, которые говорят о некоторой непоследовательности. Например, на с. 49 утверждается, что «...из элементов африканских культур, смешавшихся с элементами европейских и индейских культур, возник новый синтез...». Или на с. 143-144 говорится: «Эти выдающиеся художественные свершения... явились отражение многообразных процессов этнокультурного синтеза...». Так есть синтез в Латинской Америке или нет?

Второй вопрос тоже относится к области фундаментальных, принципиально значимых и дискутируемых в латиноамериканистике. Речь идет о том, признаем ли мы факт существование фольклора в Латинской Америке в том понимании, как это сложилось в современной науке, где в ряду основополагающих элементов являются, устность, непрофессионализм, анонимность, коллективный характер творчества. Если исходить из этого, то говорить о жанрах креольской (аргентинское танго), афроамериканской музыки (самба, сон и пр.) как о фольклорных, во всяком случае без всяких оговорок, – не верно, так как здесь есть авторство, устно-письменный характер распространения и профессионализм особого рода. Этот круг вопросов уже не одно десятилетие муссируется в разного рода работах: в сборниках института искусствознания (Тананева Л.И., Козлова Е.А.), института мировой литературы (Земсков В.Б., Кофман А.Ф). Меня удивило, что В.Р. фактически проигнорировал эту научную дискуссию и без всяких комментариев и оговорок пишет о фольклоре и фольклорных жанрах в Латинской Америке. Лишь изредка в тексте проскальзывают такие характеристики, как «полуфольклорная» или «полупрофессиональная» форма (например, на с. 66), что ясности не привносит. В этом проявляется не критичное отношение к устаревшей, с моей точки зрения, концепции аргентинского исследователя К. Веги. Не согласна я и с оценкой самого Веги, который характеризуется как «создатель собственной глубоко обоснованной теории латиноамериканского фольклора» (с.62). О какой *собственной*

концепции можно говорить, если она выросла из европейской фольклористики первой половины XX века. У английской антропологической школы он позаимствовал ключевое понятие «пережитки», у немецкой этнографии принцип «снижения культурных ценностей» и теорию рецепции и т.д. и т.п. Заслуга Веги состоит в том, что он позаимствовал ключевые идеи, которые стали по-своему работать на латиноамериканском материале. Ну так и надо было написать.

С этим кругом вопросом связана еще одна важная проблема латиноамериканской музыки, в первую очередь профессиональной, но и не только. Это – принцип авторской (композиторской) работы, основывающийся на преднамеренной творческой имитации, подражании, что было чрезвычайно распространено во всех сферах художественного творчества континента. Написать мессу или мотет по образцу произведения Палестрины или Виктории, написать картину по европейской модели, – это творческий метод, характерный для определенных социальных групп, регионов, периодов в истории, имеющий свои функции и задачи в системе культуры. И здесь снисходительные оценочные характеристики, типа «колыбели дилетантизма» (с. 126) не уместны. Художник, работающий по образцу, беспечно компилирующий различные стилистические элементы, иной задачи перед собой не ставит. Поэтому не стоит его снисходительно похлопывать по плечу и говорить, что он еще до чего-то не дозрел. Этот круг вопросов достаточно убедительно рассматривался искусствоведами, исследователями такого интереснейшего явления в истории живописи как примитив (В.Н. Прокофьев, К.Н. Богемская, Л.И. Тананаева).

В разделе об афро-американской музыке характеризуются ее базовые черты, такие как звукоподражательность, основополагающая роль ритма и комплекса ударных инструментов (с. 53). Но при этом нигде не говорится о самом главном свойстве – о синкретизме, подразумевающем изначальное единство речи, музыки и движения (речевая формула – музыкально-

ритмическая формула – пластическая формула), что является универсалией, свойственной архаическим культурам, включая и автохтонные индейские. Начиная со Стравинского именно этот синкретизм является импульсом для композиторской интерпретации.

Не могу согласиться с автором, что «именно благодаря революции (речь идет о Мексике и соответственно мексиканской революции – И.К.) произошел тот резкий качественный скачок от подражательства европейским образцам к подлинной самобытности...» (с. 177). Я думаю речь должна идти не только и не столько о воздействии внутренних общественно-политических катаклизмов, сколько о внешних художественно-эстетических импульсах, которые спровоцировали, обусловили этот скачок. А они пришли из Европы, потянувшейся на рубеже XIX-XX веков к «чужому», открывшей мир первобытной архаики и экзотики. «Мода на все африканское, - писал лидер негростской поэзии на Кубе Н. Гильен, - пришла на Кубу не из Африки, а через Монпарнас и Латинский Квартал и даже Сорбонну». Другое дело, что впервые за многовековую историю внешнее воздействие предстало как явление внутренней жизни. Таким образом, здесь не хватило четкого и ясного осмысления роли европейского нового искусства, в первую очередь неофольклоризма в процессе развития композиторских школ Латинской Америки первой половины XX века. Вне этого контекста «провисают» все рассуждения о новом подходе Чавеса к ацтекской музыке, о мифологизме как основе художественного мышления латиноамериканских художников, о том, что Рольдан и Катурла открыли афро-кубинский фольклор (с. 240). Все эти композиторы применили эстетическую установку, пришедшую из Европы, к своим местным реалиям и вдруг поняли, какими ценностями они владеют. Одним из первых это осознал Карпентьер, когда в 1927 году как выстрел прозвучали его слова о том, что «Свадебка» Стравинского и афро-кубинские соны имеют типологически сходные структурные принципы. И когда наконец на с. 282 появляется слово «неофольклоризм», имена Стравинского

и Бартока, обратившихся к архаическим пластам фольклора, наступает некоторое облегчение, но не снимает вопроса о недостаточно адекватном подходе к оценке качественно новой фазы в развитии профессиональных композиторских школ Латинской Америки. Это должно было быть сделано в самом начале данной главы.

Более частные замечания: я бы не стала так акцентировать романтические черты стиля Вила Лобоса (с. 143), скорее принципы неофольклоризма и неоклассицизма получили у него индивидуальное преломление. В разделе о роли ударных инструментов в творчестве Рольдана отмечается, что он «решил проблему графической записи ритмов кубинских ударных и изобрел нотацию» (с. 232). А в чем суть этих изобретений – в партитуре «Ритмик» я ничего такого нового не обнаружила. Я бы не стала использовать определение «магический реализм» как термин применительно к современной музыке. Скорее это метафора, нежели чем стилевая характеристика. Относительно опер Хинастеры говорится, что он «ставил задачу возрождения на современной основе традиций вердиевского романтизма» (с. 355). Далек не только Верди, его музыкальная драма синтезирует самые разные оперные модели прошлого, включая Вагнера, Р. Штрауса, веристскую и экспрессионистскую драму. Сам же Хинастера неоднократно подчеркивал, что он пламенный вагнерианец. Об этом ни слова не сказано.

Есть вопросы по поводу библиографии, которая включает 405 наименований, из них 107 на русском языке, остальные на иностранных. Список весьма внушительный, но здесь отсутствуют некоторые важные современные исследования авторитетных музыковедов, например, М. Кус о Хинастере, Л. Пепперкорн о Вила Лобосе. 10-томное справочное издание *Diccionario de la música española e hispanoamericana* приводится под одним номером. Это все равно, что сделать одну ссылку на все 20 томов Музыкального словаря Гроува.

Высказанные замечания не подвергают сомнению научную и практическую значимость диссертации В.Р. Доценко. Эта работа, заполнившая, как я уже сказала, осязаемую лагуну, демонстрирует большой шаг вперед отечественной музыкальной латиноамериканистики и суммирует большое количество публикаций, осуществленных автором. Автореферат и 16 публикаций в рецензируемых изданиях отражают ее основное содержание, а В.Р.Доценко заслуживает присуждения научной степени доктора искусствоведения.

Доктор искусствоведения, профессор
кафедры истории зарубежной музыки
Московской консерватории

10.03.2015

Кряжева Ирина Алексеевна

ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского»

125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

Тел. 8 (495) 629 96 59

Факс 8 (495) 690 22 73

e-mail rectorat@mosconsv.ru; irinakryazheva@yandex.ru



Ирина Алексеевна Кряжева
Ф.И.О.

Ирина Алексеевна Кряжева
П.С.И. Ф.И.О.