

СОВЕТСКАЯ РЕГИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА И РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В НОВОСИБИРСКЕ

В послевоенной истории советского государственного строительства формирование за Уралом крупных промышленных, научных и культурных центров принадлежало к числу приоритетных стратегических задач. На примере Новосибирска в статье рассматриваются процессы становления и развития профессиональной музыкальной культуры, ее инфраструктура, насыщение кадрами, а также сложившиеся подходы к оценке результатов творческой деятельности сибирских музыкантов.

К. Kurlenya

SOVIET REGIONAL CULTURAL POLITICS AND MUSICAL ART DEVELOPMENT IN NOVOSIBIRSK

Formation of large industrial, scientific and cultural centres beyond the Urals was among the priority strategic tasks in the post-war history of the Soviet state construction. Taking Novosibirsk as an example, the processes of formation and development of professional musical culture, its infrastructure, staff saturation as well as existing approaches to estimation of Siberian musicians' work are considered in the article.

В истории Новосибирска был период необычайно интенсивного развития, обеспечивший резкий подъем экономического, научного и культурного потенциала города, — это первые послевоенные десятилетия, осмысление которых требует больше-

го, чем краткой отсылки к обыкновенному историческому экскурсу и перечислению достигнутого. Очевидно, что относительно небольшой провинциальный город, каковым являлся довоенный Новосибирск, был не в состоянии самостоятельно пре-

вратиться в один из крупнейших советских мегаполисов, опираясь исключительно на внутренние экономические и людские ресурсы. Начиная с военных лет, когда в Новосибирск из прифронтовой полосы были эвакуированы многие предприятия, учреждения культуры и искусства, советское правительство последовательно вкладывало весьма значительные средства в развитие города. В первую очередь это впечатляющее и интенсивное строительство затрагивало промышленность. Однако для возведения почти «на голом месте» крупного и самого современного промышленного гиганта требовались значительные профессионально подготовленные трудовые ресурсы. Не вызывает сомнений, что советское государство подходило к решению этой проблемы комплексно, учитывая не только рост требований к производственной квалификации, но и создание условий для всестороннего культурного саморазвития городского населения.

Одним из наиболее ярких свидетельств тому, что превращение Новосибирска в крупнейший стратегический центр за Уралом задумывалось как системная и долгосрочная политика с расчетом на длительную перспективу, служит беспрецедентный факт открытия 12 мая 1945 г. (т. е. через три дня после объявления победоносного завершения Великой Отечественной войны) крупнейшего в стране Новосибирского государственного академического театра оперы и балета. Затем, в ноябре 1955 г., проходит II пленум Сибирской организации Союза композиторов РСФСР, консолидировавший немногочисленных в те годы сибирских композиторов¹. С 1 января 1956 г. начинает работать симфонический оркестр Новосибирской государственной филармонии, в том же, 1956 г. открывается Новосибирская государственная консерватория.

Не менее интенсивно создавался научный потенциал Новосибирска. В мае 1957 г. Совет Министров СССР принимает постановление «О создании Сибирского от-

деления Академии наук СССР», летом 1958 г. утвержден генеральный план застройки Новосибирского Академгородка, а к 1965 г. в основном завершается его строительство. В Новосибирск приезжают видные ученые, начинаются исследования практически по всем актуальным научным направлениям, стремительно растут новосибирские вузы, небывалыми темпами создается художественно-творческое и научное сообщество.

Эта бегло набросанная картина, сочетающая в себе и грандиозный масштаб свершений, и, что не менее важно, скорость и интенсивность проводимых в жизнь преобразований, наилучшим образом иллюстрирует своеобразие и историческую уникальность тех лет. Новосибирск получил, практически, «все и сразу» — и в области музыкальной культуры, и в других сферах духовной и интеллектуальной деятельности. И эта единовременность, синхронность достигнутого совокупного результата, в иных, более естественных и размеренных условиях жизни принципиально невозможная, особым образом преломлялась как в индивидуальной деятельности художников, так и в своеобразии ценностного статуса произведений, ими созданных².

Может создаться впечатление, что в приведенных оценках, особенно в том, что касается уникальности исторической ситуации, есть известная доля преувеличения. В самом деле, культурная политика советского руководства сформировалась отнюдь не персонально под конкретные экономические и социальные условия, сложившиеся в послевоенном Новосибирске. Политическое руководство СССР имело, как тогда считалось, вполне сбалансированную национальную политику, которая в числе прочего предусматривала кропотливую и достаточно тактичную культурную экспансию в национальных советских республиках. Хорошо известно, что там шаг за шагом прививались «европоцентристские» музыкальные ценности, что на основе их синтеза с национальным мелосом, эпосом,

одним словом, многовековой неевропейской художественной традицией, ставилась задача создать особые и устойчивые, самостоятельно воспроизводимые, а значит, подлинно жизнеспособные формы новой многонациональной советской культуры³.

Здесь не время и не место оценивать результаты этого инициированного советской властью чрезвычайно смелого и далеко не однозначного по своим историческим последствиям эксперимента по взаимопроникновению культур и перераспределению ценностных иерархий в сознании целых народов и сразу нескольких поколений граждан Советского Союза. Отметим лишь, что сходство с новосибирской ситуацией послевоенных лет относится, скорее, к немногим основополагающим компонентам государственной стратегии культурного влияния. *Во-первых*, к географическому «восточному» вектору этих направленных воздействий и, *во-вторых*, к тому, что *следует обозначить как основные контуры насаждаемой парадигмы культурной жизни, которую точнее всего определить как «бытие в строительстве»*. Здесь важен именно акцент на построение новой культуры, искусства, социального облика человека и способов его историко-культурной самоидентификации – уже не столько по принадлежности к какой-то из древних национальных культурных традиций, сколько по причастности к поколению тех самых советских строителей и революционеров, начинателей небывалого в истории культурного здания, приносящих обновление в культурное сознание целых регионов и народов.

Новосибирский культурный эксперимент отличается от прежних этапов развития культурной политики советского государства не столько грандиозностью, сколько именно чистотой исходных условий. До его начала город, конечно, располагал определенными, хотя и достаточно скромными творческими силами. Однако масштабы их культурного влияния были не столь значительны не только из-за крайне сла-

бых информационно-коммуникативных возможностей, сколько потому, что творческая деятельность в Новосибирске никогда еще не достигала образцов, общезначимых в масштабах страны и, большей частью, носила характер локальный, целиком уместаясь в границах массовых жанров, обслуживавших духовные потребности городской культурной среды. Это творчество не могло конкурировать с художественной продукцией признанных культурных центров страны, где были сосредоточены лучшие художественные силы.

С началом 1950-х гг. ситуация в корне меняется. В Новосибирск отовсюду приезжают музыканты всех специальностей, создается полноценный учебный комплекс, включающий в себя сеть музыкальных школ, музыкальное училище и консерваторию. Отныне музыкальная культура города опирается не только на грандиозные культурные объекты (тот же оперный театр), ориентируется не только на «экспорт» художественной продукции и деятелей искусства. Перед ней (культурой) встает задача с отчетливой перспективой: *обеспечить самовоспроизводство*, сформировать практически «на ровном месте» все условия для основания и разрастания полноценного культурного пространства, неотъемлемой частью которого станет практика создания музыки. Причем этой музыке в аутентичном ей культурном пространстве, с которым она связана, так сказать, генетически, должно быть обеспечено преодоление порога публичной известности и последующее долговременное функционирование.

Но как можно было обеспечить стартовые условия для формирования такого, поистине нового культурного пространства? Что должно стать его подлинным стимулятором? История послевоенного Новосибирска свидетельствует, что роль такого катализатора творческой активности выполняла продуманная и целенаправленная, планомерная и долгосрочная пропаганда лучших образцов музыкального искусства

— как современных, так и давно вошедших в фонд мировой музыкальной классики, где в один информационный ряд с ними попадали и лучшие сочинения новосибирских авторов⁴. Другими словами, основополагающим фактором построения культурного пространства стала повседневная практика становления культуры, и музыкальная деятельность здесь не является исключением. Следовательно, не только продолжающийся «экспорт» художественных ценностей из культурных центров СССР, но также *интенсивность музыкальной жизни города* теперь не в меньшей степени *определяла основные тенденции формирования и становления местной музыкальной культуры*. К началу 1960-х гг. музыкальная жизнь Новосибирска уже обеспечивала гарантированное предложение подлинных художественных ценностей, их дальнейшее усвоение, устойчивую востребованность и воспроизводство местными силами.

Как известно, становление и развитие музыкальных жанров, основ и традиций музыкальной культуры, с одной стороны, и повседневное становление-бытие музыкальной жизни — с другой, отсчитывают свой исторический возраст в разных временных масштабах. И если по отношению к жанрам и традициям эти масштабы исторического времени сопоставимы, то скоротечность музыкальной жизни не идет с ними ни в какое сравнение. Когда же речь заходит о директивном основании вдали от исторических центров художественной цивилизации нового, причем в перспективе не менее значительного центра, соотношения временных масштабов, которыми измеряется скорость протекания художественных процессов в нем, через некоторое время сами становятся предметом научного интереса.

Задумываясь над процессами формирования полноценной академической музыкальной культуры в Новосибирске, наталкиваешься на одну аналогию. Когда в конце 1970-х и особенно в 1980-е гг. отечествен-

ные экономисты с энтузиазмом критиковали так называемый экстенсивный путь развития советской экономики⁵, постоянно акцентировалась нерациональность количественного умножения ранее сформированной в «центре» экономической инфраструктуры, подчеркивалась ее неэффективность и затратность при все более низкой отдаче и слабой управляемости. Возможно, в отношении экономических процессов все происходило именно таким образом, однако в сфере культуры, в том числе и музыкальной, дела обстояли несколько иначе.

Попытаемся взглянуть на новосибирское культурное и научное «чудо» 1950–1960-х гг. именно с точки зрения экстенсивности — интенсивности происходящих процессов. Типичная линия на количественное умножение здесь совершенно очевидна (строительство учреждений культуры, количественный и качественный рост числа профессиональных кадров, занятых в сфере духовного производства и т. п.). Однако если бы дело сводилось только к банальному разрастанию инфраструктуры художественной и, шире, культурной сферы, то Новосибирску никогда бы не удалось преодолеть безнадежной провинциальности как на уровне личных творческих притязаний деятелей искусства, так и в области предложения всему советскому обществу неких художественных результатов, уникальных и претендующих на общезначимость в ценностной иерархии искусства. Это означает, что малозаметная из «центра» внутренняя работа по формированию в Новосибирске творческой атмосферы, художественного контекста, деятельность, связанная с накоплением «багажа», включающего постоянно возрастающий ряд произведений искусства, а также исполнительских акций, увенчалась вполне ощутимым результатом — *синтезом совокупного, динамично развивающегося качественного показателя художественной активности*.

Однако эта творческая деятельность не могла опираться на культурные традиции, художественные школы и жанровые кано-

ны в той мере, в какой опиралась на них творческая жизнь в Москве и Ленинграде. В Новосибирске не было этих корней, опора на их животворное влияние могла происходить лишь опосредованно и, большей частью, выражаться в выборе и приятии неких общих профессиональных академических музыкальных ценностей, свойственных всей русской советской музыкальной культуре. Поэтому новосибирская музыкальная общественность, получив необходимую инфраструктуру, в полной мере использовала для саморазвития единственно доступный путь, который находит свое обобщенное выражение всего в одном, хотя и не всегда ценностно сбалансированном, и к тому же скоротечном в исторических масштабах «показателе», а именно — *чрезвычайной интенсификации повседневной музыкальной жизни*.

Сегодня осмысление этого яркого повседневного становления-бытия новосибирской музыкальной культуры 1950—1960-х гг. приводит к выводу, что там, где в отдаленных регионах процессу развития художественно-творческой инфраструктуры, о которой заботилось советское государство, сопутствовала предельная творческая напряженность музыкальной жизни, заменяющая некий вакуум базовых академических традиций и возможностей, совокупный творческий потенциал ощутимо возрастал, а деятельность художников получала перспективы распространения и признания не только на местном, региональном, но и на общегосударственном уровне. Это, в свою очередь, формировало как наивысшую планку эстетических требований к создаваемым сочинениям, так и соответствующий уровень индивидуальных творческих притязаний в среде композиторов и исполнителей музыки.

Упомянутые обстоятельства, с одной стороны, надолго определяли зависимость местных творческих сил от современных художественных тенденций, транслируемых из исторических культурных центров СССР. Не случайно поэтому музыку ново-

сибирских композиторов и сегодня оценивают преимущественно по степени близости к той или иной общероссийской художественной тенденции или столичной композиторской школе, и с этим действительно трудно спорить. И в 1950-е гг., и позднее новосибирские композиторы, подготовленные выпускниками столичных консерваторий, воспитывавших их в русских академических традициях, корни которых остались за Уралом, могли опираться только на эти самые традиции, преломленные через опыт своих учителей, ибо иных традиций, сопоставимых по художественной глубине, а также исторической долговечности, местная культура просто не могла предоставить. Фактор географической удаленности, таким образом, оказывал заметное влияние на весь процесс формирования творческих сил, которые усердно самосовершенствовались вопреки пространственной изоляции и ограниченным возможностям общекультурных и художественных коммуникаций между «периферией» и «центром», присущих тому времени.

Принимая во внимание все вышеизложенное и прежде всего путь, по которому двигалось сообщество новосибирских музыкантов — композиторов и исполнителей, рассмотрим исторические обстоятельства, в которых формировалась единая система музыкальных жанров. Первое наблюдение в этом плане фиксирует одно принципиальное отличие *в исторических темпах* построения изучаемой жанровой иерархии, чем и предвещает перспективы и возможности, не характерные для ранее реализованных сценариев формирования структуры жанров, известных из истории отечественной музыкальной культуры прошедших веков. Если русская творческая практика в XVIII—XIX вв. путем длительного и органичного взаимодействия национальной музыкальной культурной традиции и европейских принципов профессионального композиторского творчества формировала ныне всем известный облик русской музыкальной культуры, то в условиях Но-

новосибирска повторение этого пути даже, так сказать, «ускоренными темпами» во все не представлялось возможным. Весь процесс «выращивания» жанровой иерархии здесь шел не от поисков гармонии между исконными местными первичными жанрами, обусловившими широкие музыкальные предпочтения населения⁶ и жанрами академической музыки, а «сверху», т. е. через предложение первому поколению послевоенных сибирских композиторов – выпускников Ленинградской (Г. Иванов) и Новосибирской (А. Муров) консерваторий – готовых и совершенных жанровых образцов высокой академической музыки⁷. Именно научение практике работы в музыкальных жанрах, уже существующих в профессиональном искусстве, и поныне остается важнейшим методическим принципом в преподавании музыкальной композиции. И этот принцип научения через усвоение высоких художественных канонов в дальнейшем так или иначе транслировался в область музыкальных предпочтений городского культурного сообщества. Благодаря ему в письме новосибирских композиторов-шестидесятников набирал силу отчетливый показатель совершенного академического профессионализма, сквозь который начинал явственно проступать региональный колорит⁸.

Набрасывая контуры пока еще предварительных выводов, которые можно извлечь из рассматриваемой культурно-исторической ситуации, сформулируем несколько соображений, существенных для последующего анализа. **Во-первых**, общий ход наших рассуждений, касающихся истории новосибирской музыки в послевоенные годы, согласуется с уже известными принципами музыкально-исторического описания сходных ситуаций, которыми была полна история советской музыки.

Во-вторых, сама «отточенность» алгоритма распространения – насаждения культурного слоя, экспортируемого из «центра» на «периферию», свидетельствует о том, что логика государственного и

политического руководства СССР, обеспечившая принятие решения по всестороннему культурному, научному и политическому усилению Новосибирска, как и определенные базовые принципы проведения этого решения в жизнь, были предварительно концептуально осмыслены, а не подбирались случайным образом в ходе выполнения задачи. Но это обеспечило не только успешность реализации замысла, но и невольно предопределило *определенную нормативность оценки этой успешности*, что в отношении художественной культуры, в том числе и музыкальной, отнюдь не всегда может считаться достаточным критерием. Более того, изучая фундаментальные работы по истории советской музыки, как и написанные в аналогичном ключе труды по развитию советских республиканских и региональных музыкальных культурных ареалов⁹, в какой-то момент начинаешь замечать, что им подчас недостает не только более изощренных концептуальных принципов, нацеленных вглубь анализа исторической фактологии, но именно более общей и бескомпромиссной требовательности в области оценочных критериев, в области аксиоматики, которая ложится в основу осмысления достигнутых художественных результатов, обусловленных выбранной траекторией исторического пути.

В отношении музыкальной культуры Новосибирска 1950–1960-х гг. это означает, что первичная концентрация творческих сил, собранных со всех концов страны, и положенные в основу культурного строительства государственные подходы, безусловно, привели к выдающемуся результату, суть которого состояла в том, что синтез художественного профессионального сообщества, необходимого для устойчивого развития академического музыкального искусства в Западной Сибири, оказался чрезвычайно успешным. Что касается системы академических музыкальных жанров, то и ее «пересадка» в новые условия, предоставляемые культурной ситуацией

Новосибирска, оказалась жизнеспособной и к тому же поддерживалась трансляцией из исторических культурных центров академических художественных канонов, в русле которых протекала творческая деятельность новосибирских композиторов. Но здесь появляется еще одно существенное наблюдение, а именно: очевидная разница в восприятии этих канонов и последующей расстановке приоритетов в следовании им между композиторами старшего поколения и молодыми авторами. В последующие годы эта ценностная грань, обозначившаяся на рубеже 1960-х гг., еще не раз заявит о себе в музыкальной жизни Новосибирска.

В-третьих, по отношению к творческим достижениям новосибирских композиторов 1960-х и даже 1970-х гг. и более позднего времени, во многом благодаря безоговорочному приятию только что обрисованной концепции истории советской музыки, применялась хотя и в известном смысле универсальная, но все-таки расплывчатая методика оценки «в русле основных художественных тенденций русской советской музыки». И если для 1950-х и 1960-х гг. она, безусловно, верна, то это не означает что она останется истинной в бесконечной исторической перспективе. Данная оценка остается следствием концепции культурного влияния от «центра» к «периферии», целиком отражает стратегию советской централизованной культурной парадигмы, ранее обозначенной как «бытие в строительстве». Однако с накоплением исторического багажа расплывчатость указанного оценочного подхода неуклонно возрастает. И происходит это потому, что там, в «центре», инициаторы грандиозного культурного проекта по развитию Новосибирска не без оснований полагали, что обладают строгой и совершенной моделью академического музыкального искусства, его законченным понятием, многократно воплощенным в подлинных шедеврах и, следовательно, устойчивым и надежным опытом его развития. И, пожалуй, в рамках принятой, хорошо

продуманной и потому достаточно расчетливой стратегии культурного влияния они с полным на то основанием были убеждены, что «здесь» местные композиторы, во всяком случае в обозримом будущем, должны будут стремиться быть во всем похожими на крупных художников, работающих в «центре» и через это оттачиваемое сходство участвовать в великом пространстве советской музыкальной культуры.

Этот невольный недоучет «центром» фактора интенсивности развития музыкального искусства на «периферии», в Новосибирске, свидетельствует о том, что необходимость выбора местными авторами собственных путей воспринималась либо как проблема отложенная, либо как нечто предрешенное, уместяющееся целиком в сфере поистине магнетического влияния транслируемых из «центра» художественных тенденций, подкрепленных подлинными шедеврами.

Из этого наблюдения возникает некое, **в-четвертых**: советская парадигма централизованного культурного развития все-таки оказывается фатально замкнутой на какой-то одной, совершенно определенной социокультурной среде. В нашем случае таковой послужили представления о советской академической музыкальной культуре, методе социалистического реализма, концепции нравственного и культурного облика советского человека. Это обстоятельство не является следствием чьего-то просчета. Оно остается принципиальным свойством всякой стратегии культурного влияния, осуществляется ли оно методом насильственной экспансии, либо распространяется благодаря естественному приятию транслируемых художественных ценностей. И расчет здесь, главным образом, на то, что в исторической перспективе социальные и творческие интересы «центра» и «периферии», так сказать, по определению придут к взаимоотождествлению и к полному истиранию дифференциальных признаков. «Центр» отнюдь не поглотит «периферию», но именно прирастет

ею, чем, собственно, логически и практически исчерпает перспективы ранее инициированной парадигмы культурного влияния «центра» на периферийные культурные ареалы страны. Однако реальные исторические процессы 1970-х — начала 1990-х гг. показали, что новосибирские создатели музыки академического направления, хотя и замкнутые в этот зеркальный круг совокупного воздвижения здания советской музыкальной культуры и с благодарностью принимающие все, что в ней было ценного и перспективного, тем не менее, настойчиво выбирали пути своего индивидуального

самоопределения. Это значит, что в известном смысле, они по необходимости начинали выходить за рамки первоначальной модели отношений, целиком ориентированной на восприятие влияний «центра». И благодаря беспрецедентной интенсивности новосибирской музыкальной жизни произошло это самоопределение достаточно быстро — в рамках творческой деятельности поколения композиторов-шестидесятников, со всей определенностью утверждаясь в практике создания музыки новосибирскими авторами, принадлежащими к последующим, более молодым поколениям.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ История Сибирской композиторской организации началась в декабре 1936 г. Тогда в Новосибирске было создано оргбюро Западно-Сибирских композиторов, председателем которого был избран Михаил Иванович Невитов. Однако оргбюро проработало всего около года, организовав в 1937 г. несколько творческих вечеров, на чем его дальнейшая деятельность и прекратилась. В 1939 г. попытка консолидировать местные композиторские силы предпринимается вторично. Постановлением Новосибирского Облсполкома за № 2028 от 17 декабря 1939 г. организуется оргбюро Союза советских композиторов Новосибирской области, которое значительно более целенаправленно и эффективно занялось повседневной организационной работой по обмену опытом и пропаганде произведений Новосибирских авторов.

Сибирская организация Союза композиторов РСФСР создана в 25 января 1942 г. В нее вошли выдающиеся музыкальные деятели и композиторы, в основном эвакуированные из Ленинграда. Среди них — И. И. Соллертинский, Е. А. Мравинский, Г. В. Свиридов. В июне—июле 1942 г. в связи с исполнением Седьмой симфонии Ленинградским симфоническим оркестром под управлением Е. Мравинского в Новосибирск приехал Д. Д. Шостакович.

После возвращения эвакуированных музыкантов в Ленинград организация продолжала существовать, хотя и оставалась малочисленной. В 1960-е гг. в СО СК пришло следующее поколение композиторов: А. Ф. Муров, Г. Н. Иванов, Ю. И. Шибанов. С тех пор организация регулярно пополняется выпускниками Новосибирской консерватории.

Председателями правления СО СК России в разные годы были: 1942—1946 — М. И. Невитов; 1946—1963 — А. П. Новиков (нар. арт. РСФСР, лауреат Гос. премии); 1963—1965 — А. Н. Котляревский (засл. деят. искусств УССР); 1965—1970 — А. Ф. Муров; 1970—1976 — Г. Н. Иванов (засл. деят. искусств РСФСР); 1976—1979 — А. П. Новиков (нар. арт. РСФСР, лауреат Гос. премии); 1979—1984 — Ю. И. Шибанов; 1984—1996 — А. Ф. Муров (засл. деят. искусств России, лауреат Гос. премии России); с 1996 — Ю. П. Юкечев (засл. деят. искусств России).

² Это касается особых характеристик ценностного потенциала некоторых сочинений новосибирских композиторов. Навсегда оставаясь первыми в Новосибирске, симфонии, оперы, оперетты, кантатно-ораториальные и камерные произведения конца 1950 — начала 1960-х гг., оценивались музыкальной критикой как образцы профессиональной советской музыки; как сочинения, закономерно отражающие общие художественные тенденции, ранее заявленные выдающимися композиторами, работающими в Москве и Ленинграде. Соответственно, в масштабах страны их оценка, как и уровень художественного совершенства, определяли их положение «в ряду» многочисленных и аналогичных по жанру и тематике композиций, ничем не выделяя из контуров тех самых общих тенденций. В этой оценке много справедливого и нет необходимости с ней не согла-

шаться. Однако для новосибирцев такие работы все-таки были особенными: их хронологическое положение в начинающейся истории музыкальной культуры Новосибирска предоставляло внутри городского культурного сообщества, хотя и временные, но ощутимые преимущества онтологического плана, которые состояли в том, что живое функционирование этой музыки подкреплялось фактом на тот момент широко известным — *фактом их первенства*, дававшим (и, как оказалось, совсем не безосновательно) надежду на то, что эти произведения закладывают основы будущих композиторских школ и перспективы расширения культурного пространства. Такое отношение испытали на себе многие сочинения Георгия Иванова, Аскольда Мурова, других новосибирских авторов, что подтверждается в отзывах прессы о первых сибирских симфониях, первой опере, первой оперетте и т. д.

³ Указанная стратегия культурного влияния, разумеется, не принадлежит к числу исключительно советских изобретений. Она наследует совокупный опыт христианского миссионерства и к тому же отражает путь, естественный для русской светской академической культуры XVIII–XIX вв., ознаменовавшийся органичным приятием русским искусством (в том числе и музыкальным) базовых художественных ценностей европейской культуры. С точки зрения советских государственных идеологов, экспорт культурных ценностей, разделяемых официальной идеологией, в регионы, находившиеся к моменту победы социалистической революции в центре России на стадии феодальных отношений, был необходимой основой, обеспечивавшей успешную реализацию обязательной программы повсеместного насаждения новой и во многом инородной системы общественных и личных ценностей.

⁴ Нас не должно вводить в смущение очевидное обстоятельство, временно «выведенное за скобки» дискурса, а именно: уход от обсуждения принципиального противоречия между потребностями и целями политической пропаганды и машины цензурного подавления художественного инакомыслия с одной, и той самой, действительно продуманной культурной стратегии, о которой идет речь, с другой стороны. Это противоречие не акцентируется в данном случае исключительно по одной причине: на начальном этапе реализации парадигмы «бытие в строительстве» в Новосибирске оно, оставаясь фундаментальным, изначально «вложенным» в саму парадигму государственной культурной политики, пока еще не могло проявить себя в сколько-нибудь ощутимых явлениях — дискуссиях, музыкальных произведениях, критических отзывах, юридических и политических демаршах и т. п. Базовый культурный слой был еще слишком тонким, чтобы конфликт свободы творчества и государственной идеологии мог быть осознан не только как личная несвобода художника, но инициирован именно как осознание проблем самого культурного пространства, как фронтальное столкновение противоположных систем ценностей — официальной государственной и индивидуальной художественной. Это вовсе не означает, что новосибирские композиторы и деятели культуры, среди которых было немало людей, пострадавших от сталинских репрессий, не имели представления о том, как это противоречие развивается в культурных центрах страны, имеющих многовековые художественные традиции и давний опыт конфликтного сосуществования художественной свободы гения и непрекращающихся попыток ее подавления со стороны государственной тирании. Но для Новосибирска этот опыт пока еще не был «своим». Однако уже в 1960-е гг. и тем более в 1970-е гг. музыкальная жизнь города успеет сформировать этот тяжелый совокупный опыт, результатом которого помимо многих личных трагедий, станет и репутация Новосибирска как одного из самых ортодоксальных политических центров СССР.

⁵ Любопытно, что одним из наиболее активных критиков экстенсивной линии развития социалистической экономики был директор расположенного в новосибирском академгородке Института экономики СО АН СССР академик А. Аганбегян.

⁶ В Западно-Сибирском регионе до сих пор население формируется благодаря масштабным миграционным процессам. Помимо коренных тюркоязычных этносов (в основном татар), регион со времен походов Ермака заселяли русские — старообрядцы, ссыльные, каторжники, беглые, казаки. Значительный приток населения произошел в период столыпинских реформ (русские, украинцы, белорусы, поляки), в советское время появилось многонациональное и лишенное всяческих прав население ГУЛАГа. Затем, в августе 1941 г. выходит постановление «О переселении немцев, проживающих в районах Поволжья» и в Сибирь прибывает контингент так называемой тру-

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

довой армии, в которую входило значительное число перемещенных поволжских немцев. Именно согласно указанному постановлению на станцию Промышленная Кемеровской области была выслана семья будущего сибирского композитора Аскольда Федоровича Мурова. Далее, после XX съезда КПСС, началась очередная переселенческая волна, связанная с подъемом промышленности, науки и культуры этого, ранее малонаселенного и недостаточно развитого края. В настоящее время наблюдаются обратные демографические процессы, связанные с оттоком населения. Однако важно констатировать, что сибиряки представляют отнюдь не монолитный этнос с единой для всех традицией народной музыкальной культуры, а постоянно этнически модифицирующуюся общность людей, культурные корни которой не могли предоставить профессиональным композиторам нечто вроде целостного и общенародного музыкального идеала – такого, каким являлся протестантский хорал в Германии баховских времен или русская протяжная лирическая песня в России XVIII–XIX вв. Отражение разнонациональных фольклорных традиций Сибири ярко и самобытно проявилось в пору расцвета в профессиональной советской музыке «новой фольклорной волны» 1960-х гг., унаследовав именно то отношение к фольклору, которое постулировали композиторы – идеологи этой фольклорной волны (Щедрин, Слонимский и другие авторы-шестидесятники), а не прежние концепции взаимодействия народного и профессионального искусства, складывавшиеся в России во времена Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова.

⁷ Необходимо отметить, что до появления первых новосибирских композиторов – консерваторцев послевоенных выпусков в городе работали композиторы – представители старшего поколения К. Нечаев, М. Невитов, М. Гозенпуд, В. Денбский, Г. Ланэ, А. Новиков. Творческая деятельность этих авторов заслуживает особых слов уважения, хотя ее результаты сегодня представляют интерес, в основном для музыковедов, занимающихся исследованием региональной профессиональной музыкальной традиции.

⁸ Сошлемся хотя бы на первую оперетту Г. Иванова «У моря Обского», на его же первую сибирскую оперу «Алкина песня», на вокальный цикл А. Мурова «Сибирь героическая», ораторию «Строить и жить», «Тобольскую симфонию».

⁹ Речь идет прежде всего о фундаментальных изданиях, таких как: История музыки народов СССР: В 5 т. – М.: Сов. Композитор, 1973; Музыкальная культура Сибири: В 3 т. – Новосибирск: Ком. по культуре Адм. Новосиб. обл.; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1997.