

ГЛЕНН ГУЛЬД КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 7. 3

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2022-245-28-38>

Валерий Борисович ХРАМОВ,

доктор философских наук, профессор, Кубанский
государственный университет, профессор кафедры философии.
г. Краснодар, Россия, e-mail: valery.khram@yandex.ru

Аннотация: В статье проанализирована концепция истории русской музыкальной культуры, разработанная канадским музыкантом и мыслителем Гленном Гульдом. Показано, что гульдианская оценка музыкальной жизни в СССР опирается на серьезную теоретическую подготовку автора. Он рассматривает историю русской музыки в разрезе проблем свободы творчества, взаимодействия искусства и власти. Гульд исследовал русскую музыкальную культуру, опираясь на познавательные принципы, которые применял к изучению других художественных феноменов, и оценил ее очень высоко за то, что творчески освоив западные формы, создала оригинальнейшую, обогатившую мировое искусство музыку. Выявлены специфика подхода канадского исследователя к истории русской музыкальной культуры: Гульд анализирует русскую музыку как музыковед, увидевший в ее истории полифонию и контрапункт, выявляет самостоятельные линии развития – экстраверта Мусорского, выражавшего душу народа, и интроверта Чайковского, открывавшего ее для всего мира, – их контрапунктическое соединение в музыке Скрябина. В заключительном разделе статьи отмечены элементы сходства и различия гульдианской концепции русской истории с учением П. Я. Чаадаева и А. С. Хомякова.

Ключевые слова: Гленн Гульд, история русской музыки, специфика русской музыкальной культуры, свобода творчества, искусство и власть.

Для цитирования: Храмов В.Б. Гленн Гульд как исследователь русской музыкальной культуры // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2022. № 2 (45). С. 22-28. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2022-245-28-38>

GLENN GOULD AS A RESEARCHER OF RUSSIAN MUSICAL CULTURE

Valery B. Khramov, Doctor of Philosophical Sciences, Professor,
Kuban State University, Full Professor of the Department of Philosophy,
Krasnodar, Russia, e-mail: valery.khram@yandex.ru

Abstract: The article analyzes the concept of the history of Russian musical culture, created by the Canadian musician and thinker Glenn Gould. It is shown that Gouldian's assessment of musical life in the USSR is based on the serious theoretical background of the author. He examines the history of Russian music in the context of the problems of freedom of creativity, the interaction of art and power. Gould analyzed Russian musical culture, relying on cognitive principles that he applied to the study of other artistic phenomena, and appreciated it very highly for having creatively mastered Western forms, creating the most original music that enriched world art. The specifics of the Canadian researcher's approach to the history of Russian musical culture are

revealed: Gould analyzes Russian music as a musicologist who saw polyphony and counterpoint in its history, reveals independent lines of development - Mussorgsky's extrovert, expressing the soul of the people, and Tchaikovsky's introvert, opening it to the whole world - their contrapuntal connection in Scriabin's music. In the final section of the article, elements of similarities and differences between the Gouldian concept of Russian history and the teachings of P. Ya. Chaadaev and A. S. Khomyakov are noted.

Keywords: Glenn Gould, history of Russian music, specifics of Russian musical culture, creative freedom, art and power.

For citation: Khramov V.B. Glenn Gould as a researcher of Russian musical culture. Culture and Education: Scientific Informational Journal for Universities of Culture and Arts. 2022. no. 2 (45). pp. 22-28. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2022-245-28-38>

События, происходящие в современной культуре, предопределили актуальность темы предлагаемой читателю статьи. Во-первых, годы жизни Г. Гульда – 1932 – 1982 – пусть и не юбилейно соотносятся с 2022, но девяносто лет со дня рождения и сорок со дня смерти – даты, не оставшиеся незамеченными специалистами и публикой, обострив интерес к творческому наследию канадского музыканта. Во-вторых, в этом году будет отмечаться 100-летие образования СССР, изучением музыкальной культурой которого Гульд занимался несколько лет, оригинально ее объяснив.

Гленн Гульд известен в нашей стране как пианист, несравненный интерпретатор музыки И. С. Баха. Теоретическое наследие канадского музыканта открылось нам лишь в XXI веке, в связи с переводом и публикацией двухтомника его работ [3], включающего статьи по интересующей нас теме. Гульд изучал русскую музыку, опираясь на познавательные принципы, которые применял к исследованию других художественных феноменов, и оценил ее очень высоко.

Гульд, посетил СССР в 1957 году, составил личное впечатление о происходящем в музыкальной жизни страны. Через семь лет он написал работу по истории музыки в России, подготовил и прочел лекцию, написал ряд статей, неоднократно высказывался по теме в интервью. Даже беглый просмотр сделанного обнаруживает, что гульдианская оценка музыкальной жизни в СССР опирается на серьезную теоретическую подготовку автора. Действительно, о роли и месте музыки в России он знает не понаслышке, ибо изучил историю русской музыки, начиная со средневекового периода, составил собственное представление о ней, сравнив с историей музыки Запада, которую знал превосходно – «от барокко до Булеза».

Теоретический интерес к России появился у Гульда рано, был связан с осмыслением основной для него философской темы – творчества. Творчество же он больше всего ценил и в искусстве и жизни. Гульд надеялся, что современная электронная культура сможет в какой-то мере приблизиться реальность к идеалу – сделать жизнь творчеством. К этому он стремился. И нужно признать – у него получалось. Но творческая работа,

чего нельзя не заметить, происходит подчас в непростых социально-политических условиях. Русская культура «предоставила» Гульду материал для осмыслиения проблемы отношения искусства и власти, которая непосредственно связана актуальнейшим для него вопросом: как возможно создание оригинальной музыки, обогащающей мировую музыкальную культуру, в условия политической несвободы, в условиях, когда власти активно вмешиваются в творческий процесс, в условиях культурной изоляции.

Гульд не является исключением в плане интереса к советскому периоду русской истории. «Опыт Ленина» по созданию социалистической культуры, основанной на иных, не западных социальных идеалах стал предметом пристального внимания интеллектуалов всего мира с первых лет советской власти. Искусство – один из особых элементов проявления этого интереса. Его высоко оценили. Но за что?

Дело в том, что существенной стороной содержания советского искусства было отображение той новой жизни, которую создавал народ многонациональной России (СССР). Новая социалистическая жизнь, отраженная в искусстве, существовала в формах уже созданного реального бытия и воображаемого идеала, обоснованного в теории марксизма-ленинизма (метод соцреализма). Органическая связь искусства с актуальным бытием и идеальным будущим собственно и предопределила новизну содержания советского искусства. Мировая его известность поначалу также во многом была обусловлена тем обстоятельством, что «весь мир» с интересом наблюдал за «социальным экспериментом», происходящим в России. В силу разных обстоятельств наиболее яркое и доступное впечатление о нем создавало именно искусство. И жизненное содержание, информация о событиях, отраженных в произведениях советских авторов, подчас заслоняли несомненные художественные достоинства (и недостатки) нового советского искусства. Но сказанное относится лишь к тому периоду советской истории, который продолжался до 1946 года, до известной «Фултонской речи» У. Черчилля [9]. После нее обстоятельства существенно изменились в связи с созданием пресловутого «железного занавеса». Западный мир увидел в советском искусстве элемент пропагандистский и стал поддерживать советских художников-оппозиционеров.

Визит Гульда в СССР как раз попал на время, когда международная обстановка стала меняться – «потеплела». Его первый серьезный международный успех уже состоялся – прошли концерты в Вашингтоне и других центрах культурной жизни США и Канады, был первый, сразу ставший знаменитым диск с «Гольдберг-вариациями» И. С. Баха. В Советском Союзе Гульд сыграл несколько концертных программ. Прочел лекции для студентов и преподавателей консерватории, отметив «профессорский испуг» от содержания лекции о музыке XX века (о Шенберге, Веберне, Берге,

Кшенеке, Хиндемите, Булезе и проч.). Канадец обратил внимание на многие мелочи нашей жизни, например, на стандартные, заученные ответы экскурсовода, судя по всему, лишь воспроизведяющего утвержденный начальством текст. Затем, когда Хрущев совершил «политический кульбит» и открыл свое истинное лицо, устроив совсем непотребное действие на художественной выставке в «Манеже» в 1962 году, Гульд еще раз вернулся к теме и подготовил лекцию о русской музыкальной культуре, основательно изучив ее историю «О музыке в СССР» [4], к осмыслинию текста которой мы и приступаем.

Гульд, обозначая проблему, обратил внимание на то, что жестко регламентирующее отношение власти к художникам в СССР касалось не только идеологического аспекта (что объяснимо политическими обстоятельствами), но и формальных, стилистических элементов. Пример – непрограммная музыка, в которой идеологический элемент содержания просматривается, мягко говоря – «не отчетливо». По этому вопросу Гульд выдвигает ряд идей, которые не только не вписываются в общий хор критики политики советского правительства по тону и оценкам, но оригинальны по существу. Сначала, как социолог–аналитик он выдвигает гипотезу циклического характера взаимоотношений власти и искусства в СССР. Затем – делает прогнозы на будущее. Циклы определяются внешними угрозами и экономическим благополучием страны. Так, «чистка» 1936 – 37 годов с ее беспрецедентными действиями власти в области искусства обусловлена усилением фашизма в Европе, экономическими проблемами, связанными с трудностями выполнения второго пятилетнего плана и подготовкой к войне. Послевоенное постановление (1948 год) – обусловлено ухудшением отношения с Западом после «Фултоновской речи» Черчилля. Именно в этот период власти России потребовали от композиторов пользоваться стилистическими средствами, «которые не выходили бы за рамки, очерченные «поздним стилем Рахманинова» [4, с. 171], музыку которого Гульд оценил не высоко.

Данный тезис требует пояснения. Действительно, власти, что ясно из знаменитой речи А. Жданова на совещании в ЦК 1948 года [2] по поводу оперы Мурадели «Дружба народов», регламентировали творчество, ориентируя композиторов на народность, которая понималась как использование в искусстве материала народной музыки – прежде всего песни, «выражающей душу народа». Жданов не упоминает Рахманинова, а постоянно цитирует идеологов «Могучей кучки» Стасова и Серова. Понятно, что открыто ставить в пример советским композиторам музыку С. В. Рахманинова, учитывая его непростые отношения с Советской властью и долгое проживание в США, в качестве стилистического образца советское правительство в тех условиях не могло. Но призыв вернуться к идеалам народности искусства (конечно – на новом уровне) в связи с постоянным

упоминанием творчества композиторов-кучкистов действительно наталкивает на мысль, что музыка, написанная в стиле недавно умершего, а значит – «современного композитора» Рахманинова, устроила бы советское правительство. Тем более что влияние кучкистов, в частности – Н. А. Римского–Корсакова, весьма отчетливо просматривается в его музыке, которая родственна национальному мелосу, в ней отражены русская природа и культура, есть «программность». Кроме того, музыка Рахманинова «подлинно демократична» – ее любят даже «неподготовленные» слушатели. Все перечисленное соответствует тем идеалам, за воплощение которых в музыке ратовало советское правительство. И в этом смысле с мнением Гульда можно согласиться, но с уточнением: Рахманинов назван им еще и потому, что он самый знаменитый русский композитор в США и Канаде, и слушателям лекции легче было понять, о чем идет речь.

Хрущевские же насеки на искусство 60-х годов, продолжает Гульд, связанны с внешнеполитическими проблемами – с обострением отношений СССР с США и Китаем. Но перечисленные политические обстоятельства – всего лишь факторы, влияющие на степень «угнетающего» воздействия властей на искусство, они не объясняют идеальные основания, оправдывающие саму практику вмешательства власти в сферу искусств. Поясняя данный вопрос, Гульд излагает и анализирует идеологическую доктрину, на основании которой правительство СССР ограничивает свободу творчества. Искусство, как полагает марксистская идеология, – отражение социальной жизни и в смысле тематики и в смысле собственно художественного прогресса. Прогрессивная эпоха должна «порождать музыку высокой жизненной силы» [4, с. 171]. Соответственно эра социального застоя находит свое «отражение в декадентском и неизбежно дилетантском по своей природе искусстве» [4, с. 171], формалистическом по существу. Для гениев прошлого советская идеология делается исключение: Бетховен, выражая протест против венской аристократии, отражая основные черты Французской революции (значит, отражал прогресс). Бах опирался на народные мелодии, а «народность» позволяет даже в реакционную эпоху избежать декадентского застоя, как это было и в России в период, когда творили кучкисты и Чайковский. По поводу Баха Гульд дает свое объяснение: «... несмотря на бургундскую простоту Баха как личности, его музыка дает пример высшей гениальности, полностью оторванной от своего времени, но все же не от того, что в историческом или хронологическом отношении он оказался впереди времени, а ввиду того, что вся его, по крайней мере, подлинно значимая, музыка смотрит в прошлое, в эпоху полифонического расцвета, давно забытого современниками Баха» [4, с. 179].

Далее, канадский музыкант, сосредотачивается на анализе термина «формализм», ибо он был использован в качестве основы критики музыки

Д. Б. Кабалевского, Н. Я. Мяковского, А. И. Хачатуриана и др., а также «наскока» на систему высшего музыкального образования в СССР.

Гульд, разъясняя вопрос, отмечает, что сам термин «формализм» трудно перевести на английский язык, а если попытаться адекватно выразить его содержание, то по смыслу оно примерно совпадает с концепцией «искусство для искусства», утверждающей, что искусство самоценно само по себе и без его отношения к реальности. Концепция Жданова сводится к тому, что искусство должно служить целям государства, которые суть политическое отражение эстетических, художественных чаяний народных масс. Гульд, ссылаясь на представителя неотомизма Ж. Маритена [7], противопоставляет данной точке зрения учение, согласно которому «искусство не должно быть ангажированным». Искусство становится социально значимым, если ему предоставлена возможность оставаться вне категорий добра и зла, созданных для управления обществом (такую же позицию занимал русский православный философ Н. О. Лосский [6, с. 131-139]). Таким образом, мнение Гульда – точка зрения, близкая концепции современной христианской философии.

Нужно признать, что реакция властей на «невинную» оперу Мурадели, да и на всю советскую музыку тех лет, видится «неадекватной». Гульд ставит вопрос конкретно: в чем же истинная причина столь жесткого отношения власти в СССР к музыке? Простое объяснение – коммунизм, ограничивающий свободу во всем и в музыке в том числе, не слишком подходит, ибо ни в Польше, ни в Германии, ни в Чехословакии, ни в Венгрии подобной регламентации стиля в музыке не было. Гульд ищет другой ответ и находит: недоверие власти к искусству связано с историей России, т.е. – обусловлено исторически. Традиция руководить искусством сформировалась давно. Православная церковь в пору ее духовного господства в допетровскую эпоху, жестко контролировала музыку, считая ее греховным занятием, способным подорвать моральные устои нации. Церковь жестко регламентировала музыкальную составляющую богослужения: здесь допускалась только очень ограниченное число песнопений. Вся мирская музыка здесь была запрещена. В результате в России образовался колossalный разрыв между сакральной, обрядовой функцией музыки и ее мирским применением. Ограничения же в отношении церковной музыки, сопровождающей христианскую службу, касались не только содержания, но и формы: допускалось лишь одноголосное пение «а капелла», лишенное всякого гармонического оформления, возникающего из комбинации нескольких мелодических линий, что в свою очередь препятствовало восприятию музыкального опыта Ренессанса.

Продолжая изложение «истории вопроса», канадский музыкант обращается к осмыслинию культурной политики социалистического государства. Когда церковь уступила свою воспитательную роль патерналистскому

государству, дискуссия на тему «что должно быть целью искусства» продолжилась. И продолжилось все то же нежелание примириться с фактом, что искусство может производить благоприятный нравственный эффект, «действуя» без подсказки сверху. Государственное руководство искусством посредством директив в адрес художников отличается от духовных указаний православной церкви лишь откровенным атеизмом.

Нельзя не заметить, что Гульд в историческом эссе упускает период, который можно обозначить так – «от петровских реформ до ленинского эксперимента». Но это не столь существенно для вывода, ибо в обозначененный период диктат общества по отношению к искусству не ослабевал, хотя носил иные формы и был обусловлен иными причинами. Так, реформы в области искусства, которые инициировал «большевик на троне» [1, с. 43] Петр I, осуществлялись, мягко говоря, не без политического контроля. Реформы были по своему существу западническими – силой государства насаждалась чужая жизнь, чужое искусство (стиль в том числе). Потом наступил период, когда у нас господствующее положение в высшем обществе заняло искусство светское. После первичного освоения западных традиций музицирования сформировалось оригинальное искусство и авторитетный слой критиков, который выполнял руководящую роль по отношению к художникам (Белинский – ярчайший пример влияния критиков на художественную культуру). Если взглянуться пристальней в текст доклада Жданова [2], то можно увидеть: его устами критики-музыковеды Серов и Стасов, «встав из гроба», продиктовали музыкантам наставление по поводу правильного подхода к творчеству. Разница между Советской властью и Серовым со Стасовым есть, ибо последние действовали силой слова, а у первого к силе слова было добавлены еще и сила и авторитет государства, победившего в войне.

Разобравшись с русской исторической традицией в контексте проблем свободы творчества, Гульд предлагает краткий экскурс в историю русской музыки – от Глинки до Прокофьева. Привычная для западного слуха музыка появилась в России лишь в XVIII веке в связи с реформами Петра Великого. До Глинки, точнее до 1825 года, европейское искусство в России – отобранный импорт (ограниченный круг произведений, случайно завезенный в страну по разным каналам, в том числе благодаря личной инициативе). Ранний Глинка – представляет период подражательный, первичного освоение Западного опыта. Затем следует период оригинального творчества Глинки. Он начинает использовать мелос и ритмические обороты, характерные для него лично. После Глинки в русской музыке формируются две самостоятельных линий развития. Представители первой (у нас их называют «славянофилами») полагали, что в глубине души народа есть творческая сила, способная создать оригинальную русскую музыку, а всякое подражание западным образцам может лишь

повредить проявлению русской души в ней. Пик национальной оригинальности – творчество М. П. Мусоргского. «Неправильности» его стиля – естественное проявление уникальности русской культуры. Музыка П. И. Чайковского – пик другой линии, развивающей глинкинскую традицию соединения стиля западной музыки (симфонизм) и русской души. В силу этого Чайковский – самый понятный западному миру композитор. Он обладал уникальной способностью к коммуникации, поэтому стал наиболее привлекательным для «туристов» объектом русской музыки. С. С. Прокофьев идет по пути Глинки и Чайковского. Он «единственно подлинно великий композитор послереволюционной России» [4, с. 178]. Что касается Д. Д. Шостаковича, то Гульд хвалит лишь раннее творчество – «Первую» симфонию, позволявшую надеяться, что он станет великим представителем нового поколения, но он не стал, и это его трагедия. Шостакович – жертва удушающего конформизма, навязанного политическим режимом. Считают, что его сломала партийная критика оперы «Катерина Измайлова», но Гульд, изучив неисправленную партитуру оперы, пишет, что согласен с критикой: «я вижу на этом сочинении отпечаток чистейшей воды банальности» [4, с. 179]. Столь же сурово он оценил «Ленинградскую симфонию». Больше других, по мнению Гульда, от партийного диктата пострадал Н. Я. Мясковский. В области экспериментаторства со структурой он самый интересный русский композитор со времен Скрябина. Его соната №1 (1907 год) – выдающееся произведение, органически сочетающая линеарность и виртуозность [5, с. 180-181].

Вопрос о Шостаковиче, особенно его «Седьмой симфонии» требует дополнительного комментария. Гульд, как уже отмечалось, высоко оценил музыку России, но исключительно по своим критериям, что вполне естественно (ценил оригинальность, творческий дух, изобретательность в области гармонии, контрапункта и проч.). Но он упустил одну, и, как видится, существеннейшую деталь: Советская власть создавала новую культуру, в которой изменились критерии оценки художественного произведения – что-то ушло в тень, а что-то вдруг стало значимым и серьезно влияло на художественное восприятие публикой, «советскими людьми». Говоря о тех средствах, которыми пользовалась Советская власть в деле осуществления политического руководства художественной культурой, необходимо, в разрезе проблемы, рассмотреть один из новаторских приемов привлечения художника к решению жизненно важных политических задач – институт «творческих командировок». Государство направляло художников на социально значимые объекты и тем самым оплачивало новые впечатления, необходимые для вдохновенного отображения создаваемой жизни. Поездки иногда были всего лишь «интересными приключениями», а часто – гражданским и военным(!) подвигом командированных художников. Основной акцент в данной практике был сделан на моменте

соучастия художника событию: сам видел, сам переживал, значит, может правдиво, искренне, вдохновенно выразить в искусстве содержательные смыслы отображаемого. Несомненно, личностный момент участия автора, будучи правильно использованный в актуальной художественной культуре, усиливает впечатление от произведения, добавляя ему новые содержательные смыслы. И чем опаснее, труднее были обстоятельства создания конкретного произведения искусства, тем сильнее впечатление. Ярчайший, но не единственный пример усиливающего эстетический эффекта действия жизненных обстоятельств – создание и исполнение в осажденном, переживающем страшную трагедию, но героически обороняющемся Ленинграде «Седьмой» симфонии Д. Д. Шостаковича. Написанная в те же годы «Пятая симфония» Прокофьева, столь высоко ценимая Гульдом, не может сравниться по степени воздействия на публику с симфонией Шостаковича, ибо... создавалась не в осажденном Ленинграде.

Далее Гульд обращается к осмысливанию актуального положения нашей музыкальной культуры – пишет о молодых композиторах. Для них он прочел несколько лекций. С некоторыми ему удалось поговорить, послушать их произведения. Гульд отметил, что они находятся под удушающей опекой академического образования и Союза композиторов, в подобных «творческих» организациях на первый план выходят люди с дипломатическими способностями. Они же определяют стилистические образцы, на которые молодые композиторы вынуждены ориентироваться, а это – перепевы музыки начала века. Самое большое допущение в области стиля – ранний Бриттен. Все это не радует канадца. Но он не забывает подметить, что существование в условиях господства академической традиции и запрета на эксперимент, позволило советской музыке остаться на достойном профессиональном уровне.

В завершении лекции Гульд возвращается к главной проблеме. И приходит к неожиданному выводу, что культурная изоляция России стимулирует творчество. Диктат был всегда: шел от церкви, государства, общества, но, тем не менее, русским удается создать оригинальную музыку, выдающиеся, поистине новаторские художественные произведения, вне западной культурной традиции. Как пример «великой экспрессии русского народа, способного не только преодолеть внешнюю угрозу, войну, разорение, террор и бюрократические интриги, но еще и создавать искусство, столь вдохновенное и светлое» [4, с. 185], Гульд называет «Пятую симфонию» Прокофьева. Заключает канадский музыкант-исследователь прогнозом на будущее: русские найдут оригинальные формы музыкального воплощения своего богатейшего духовного наследства, не копируя западные образцы, опирающиеся на традиции Ренессанса.

Нельзя не отметить, что канадский музыкант-мыслитель, совершенно самостоятельно, на основе анализа музыки России приходит к выводам,

во многом совпадающим с выводами русского западника П. Я. Чаадаева и славянофила А. С. Хомякова. В частности, идея о том, что Россия, в силу своей изолированности от Западного мира, благодаря творческой силе народа сможет способствовать обогащению мировой культуры – вполне хомяковско-чаадаевская [11, с. 51-62]. Но есть существенное отличие: Чаадаев и Хомяков, обосновывая надежды на будущее России, явно недооценивали актуальное состояние отечественной культуры, того периода, который потом станут называть «золотым веком», когда гений Пушкина вполне себя проявил, когда Глинка уже писал оригинальную музыку и т.д. Гульд, прогнозируя будущее, высоко ценил и прошлую и актуальную русскую художественную культуру – в том числе и в «советском» ее варианте, что выгодно отличает его как теоретика.

Любимые и особо ценные Гульдом русские композиторы – С. С. Прокофьев, А. Н. Скрябин [5]. Несмотря духовно-эмоциональную несхожесть данных авторов они развивали русскую музыку в направлении близком западным путем (*логику развития музыкального языка никто не отменял! – В.Х.*). Причем, новые, родственные западным стилистическим поискам элементы проявлялись в их творчестве не как подражание Западу, а как результат творческих поисков в области композиции. Так, Скрябин, гениально «контрапунктически» соединивший «линии Мусоргского и Чайковского», позволял себе в Сонатах такие эксперименты, на которые «гений правой руки» Шопен не мог решиться [5, с. 167].

Прокофьева Гульд ценил за потрясающее чувство фортепианной клавиатуры, за эксперименты в сонатах, в частности в Седьмой, которую Гульд записал на диск (*по моему мнению – замечательно*). Прокофьев самостоятельно развивал свой стиль, шел, в некоторых аспектах по пути близкому западной музыке, которой был открыт и которую прекрасно знал, в частности, был первым исполнителем в России музыки Шёнберга (еще до революции).

«Родство» музыки Скрябина и Прокофьева, обнаруженное Гульдом на основе структурного анализа сонат, подтверждается биографическими подробностями, которые вряд ли были ему известны. Скрябин был любимым композитором Прокофьева: он, как и Гульд, ставил его выше всех авторов знаменитой плеяды «серебряного века» – Римского-Корсакова, Рахманинова, Стравинского. Первое свое значительное симфоническое произведение выпустил в свет с трогательным посвящением А. Скрябину (а был Сергей Сергеевич человеком не сентиментальным, особенно в молодости!). И еще переложил для фортепиано его «Поэму экстаза» и специально ездил в Москву, чтобы показать его автору [8, с. 115-116].

Резюмируя сказанное, отметим: создавая теоретическую «руссину», Гульд применил тот же метод, который использовал в своем собственно музыкальном творчестве. Русскую культуру он ценит за оригинальность,

за то, что творчески освоила западные формы, за то, что русские создали замечательную музыку, не продолжающую традиции Ренессанса. Обнаружил линеарность и контрапункт в ее истории (линии Мусоргский – Чайковский). Изучал конкретные произведения русских композиторов, применяя структурно-функциональный анализ. Но, в соответствие с познавательной задачей, внес в метод познания новый элемент: оценивая творческие результаты развития русской культуры, он применил социокультурный подход в анализе влияния социальной среды на искусство. Т.е., подошел к делу творчески, соединив современные методы музыковедения, которыми прекрасно владел, с тем, который применялся в философии искусства еще в XIX – начале XX веков.

Список литературы

1. *Бердяев Н. А. Русская идея.* Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. 318 с.
2. Вступительная речь товарища А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б) в январе 1948 года. Москва: Госполитиздат, 1952. 32 с.
3. Гульд Г. Избранное. В 2-х кн.: перевод с английского. Москва: Классика ХХI век, 2006. Кн. 1, 240 с. Кн. 2., 216 с.
4. Гульд Г. О музыке в Советском Союзе // Гульд Г. Избранное: перевод с английского. Москва : Классика ХХI век, 2006. Кн.1. С. 169-185.
5. Гульд Г. Фортепианные сонаты Скрябина и Прокофьева // Гульд Г. Избранное: перевод с английского. Москва: Классика ХХI век, 2006 г. Кн. 1. С. 166-169.
6. Лосский Н.О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. Москва: Прогресс-Традиция. 1998. 416 с.
7. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры: перевод с французского. Москва: Политиздат, 1991. С. 171—178.
8. Прокофьев С.С. Дневники: Париж, 2002. Т. I. 800 с.
9. Текст речи Уинстона Черчилля в Вестминстерском колледже, г. Фултон, штат Миссури, США, 5 марта 1946 г. [Электронный ресурс]. //<https://historyrussia.org/tsekh-istorikov/archives/fultonskaya-rech-uinstona-cherchillya-1946-goda.html/>
10. Храмов В.Б. Интернет-трансляции фортепианных концертов без публики как феномен современной культуры //Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. №5 (970). С. 80-88.
11. Храмов В.Б. Учение о культуре и истории П.Я. Чаадаева и «старших славянофилов : диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук : 24.00.01 – Теория и история культуры / Храмов Валерий Борисович. Краснодар, 2003. 366 с.