

Татьяна ЧЕРНОВА

ПО ПРОЧТЕНИИ СТАТЕЙ В.В. МЕДУШЕВСКОГО

Chernova Tatyana. Graduate of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, now Associate Professor at its Music Theory Department; Ph.D. in Art Studies. A series of articles are published. Author of a book "Dramaturgy in Instrumental Music" (Moscow, 1984).

Метаморфозам в сфере искусства удивляться не приходится, иное дело – мысль об искусстве, в частности, о музыке. Вряд ли метаморфозой можно считать изменение, наращивание понятийного фонда, отвечающего развитию композиторской практики. Гораздо более жесткими являются переломы, если так можно сказать, автономно-музыковедческие, совершающиеся в лоне самого музыковедения и композиторским творчеством, на первый взгляд, не обусловленные. Таков был недавний выход теоретической музыкальной науки за пределы, ставшие для нее традиционными и специфическими, символизируемые в некотором смысле учебной триадой «полифония – гармония – форма». «Вылазки» теории музыки на территории других наук – «смежных» и не очень – не остались без последствий. Инонаучные предметы внимания, актуализированные в теоретическом музыкознании, внесли в него не только новые акценты, но и, как известно, способствовали заметному развитию целых, бывших ранее периферийными, «отраслей». Помимо музыкального произведения, его строения, порождения и исполнения, предметами изучения становятся восприятие (музыкальная психология), жизнь музыкального искусства в обществе (музыкальная социология), по-новому увиденная связь звукового и везвукового начал музыки (музыкальная семиотика) и др.

Участие в этом процессе В.В. Медушевского, научная молодость и тогдашние интересы которого совпали с «центробежными» тенденциями в нашей науке (60 – 80-е

годы), оказалось для последней чрезвычайно плодотворным. Отпразднованное относительно недавно в Московской консерватории 70-летие Вячеслава Вячеславовича дало повод окинуть единым взором «научно-междисциплинарный» период в творчестве ученого (ибо он уже подвергся ощутимой метаморфозе) и убедиться, насколько значимы принесенные им результаты.

Важно отметить следующие качества, не только характеризующие научное творчество Медушевского 60 – 80-х годов, но и, до некоторой степени, предопределившие его сегодняшней музыковедческий облик. Это, прежде всего, исключительная глубина, с которой музыковед погружался в исследовательскую проблему, требующую привлечения многочисленных инонаучных знаний. В работах Медушевского нет налета поверхностности, использования данных и лексики других наук ради самого этого использования, то есть, нет игровой симуляции науки. Всегда, напротив, ощущается истовость (от слова «истина») научного служения, «всамделишность» намерений автора. «Генеральная интонация» его текстов чиста и серьезна. Ей свойственна присущая самому автору музыкальность. Не создается впечатления, что музыка, ее проявления и свойства в интерпретации ученого терпят урон, подавляются «внемзыкальным». Достигается та органика, та цельность, без которой вторжение экстрамузыковедческого «инструментария» в сферу «собственно» музыковедения нецелесообразно и даже подозрительно.

Тем более огорчительно, что творческие достижения В.В Медушевского названного периода в полной мере не освоены музыкознанием. В чем причина? Причин несколько. Среди них следующие: если учитывать наработки Медушевского, то в традиционном, привычном музыковедении - а это, прежде всего, структурный анализ произведения, расцвеченный заходами в «содержание», или в сочетание техник и «взглядов» композитора – необходимо что-то менять. Менять в самом специфическом слое теории музыки. А это не кажется до поры до времени неизбежным. Заметно, однако, что пора приходит, причем, как это обычно бывает, приходит тогда, когда неосвоенные достижения становятся для самого автора, и отчасти для науки, уже в какой-то степени вчерашними и теснятся сегодняшними.

Именно это «сегодняшнее», новое, само качество этого нового, задним числом дает объяснение (и, быть может, если нужно, оправдание) экстрамузыковедческим устремлениям в музыкальной науке 60 – 80-х годов. Во всяком случае, это кажется несомненным по отношению к творчеству Медушевского. Обращение к «смежным» знаниям было, помимо всего прочего, формой поиска более надежных оснований музыковедения, чем тогдашняя эстетика, о которой В.А. Цуккерман сказал: «нельзя опираться на то, что само шатается». Позиционирующее себя как наука музыковедение к

науке, «научнее», чем оно само – при всем понимании различий естественнонаучного и гуманитарного знаний - в поисках этих оснований и обращалось. Мнилось, что данный путь проблему музыковедческого фундамента способен решить, и вот уже решает раз и навсегда. Но ориентированность на предрассудки «чистой» науки, на самодовольство автономного знания, не долго давала о себе знать. Музыкознание настигла - чего и следовало ожидать - мысль о тщете сциентизма, не только по отношению к природе самого музыковедения (не говоря уж о музыке), но, что называется, в принципе. Медушевский, вероятно, раньше других представителей теории музыки, дававшим себе труд размышлять о подобных вещах, это обнаружил, и, соответственно, раньше других обрел тот искомый горизонт, нерушимость которого абсолютна, в том числе и по отношению к науке. «Примечательны слова Бенедетто Кроче: “Почему мы не можем не называться христианами”, - смысл которых состоит в том, что христианство, однажды появившись, стало ненарушимым горизонтом, тем, из чего нельзя выйти и оказаться вовне»¹.

«Новый» Медушевский заявил о себе в теории музыки на рубеже 80 – 90-х годов. Его замечательная книга «Интонационная форма музыки» (1993) уже является тому свидетельством. С тех пор и по сей день одна за другой выходят статьи, в которых представлено другое музыкознание, взирающее на вещи по-иному, иногда – кардинально по-иному. Не мог не измениться и стиль музыковедческой речи, не смущающийся сопряжением «далековатых идей»; в интонационном строе этой речи стали слышаться проповеднические нотки.

Такое музыковедение может смущать, и смущает многих. Нельзя сказать, что Медушевскому не доверяют и не поддерживают его, напротив. Основанием этого доверия является как предшествующая деятельность ученого, так и авторитет богословия. Вместе с тем, представители разных течений и «точек зрения» в музыкознании стремятся, порой неосознанно, найти повод для снисходительного или критического отношения к «новому» Медушевскому, отмахнуться от выводов его работ сегодняшнего дня. Снова деятельность музыковеда невольно оказалась соответствующей принципу «опережающего отражения» как по содержанию, так и в свидетельстве о том, что личностная позиция исследователя не может не влиять на научный результат.

Аргументы противников христианского мировоззрения («у нас – светское государство!») и его проявления в такой узкой профессиональной области, как

¹ Джованни Реале и Дарио Антисери. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 2. Санкт-Петербург, «Петрополис», 1997. С. 9.

музыковедение, сегодня можно было не принимать всерьез, если бы не пресловутые «двойные стандарты», не избирательность по отношению к религиозной «мифологии». Как правило, отторжение вызывает именно углубленное и последовательное христианское сознание, в то время как мешанина (чаще всего, на пантеистической основе) поверхностных и вполне сомнительных «взглядов» - в том числе псевдохристианских – не только принимается за «чистую монету», но и кладется в основание теорий, трактующих как существо музыки, так и ее жизнь в истории. Подчас сказывается пиетет перед композитором, первичностью его деятельности по сравнению с исполнением или музыковедением. Но, положив руку на сердце, многие ли сегодняшние авторы имеют хоть в какой-то мере определенную, глубоко продуманную и выстраданную не просто «мировоззренческую», но именно духовную в собственном, то есть религиозном, смысле позицию? (Так и просятся быть названными имена композиторов, этой драгоценной жемчужиной обладающих!). Между тем, теория музыки (опять же, в собственном, а не в узко-технологическом смысле слова) не может не учитывать и этого момента, так или иначе влияющего на технологию творчества, не может его не оценивать и не обсуждать, если он определяет саму художественную сторону искусства. А есть ли у музыковедов соответствующие ресурсы для такого обсуждения? По большей части, сегодня таких ресурсов явно недостаточно. Именно поэтому в авторитетных изданиях (типа «Теории современной композиции», М., «Музыка», 2005) появляются словесные пассажи композиторского и идущего след в след музыковедческого изготовления, которые без слез (разной «этиологии») воспринимать просто невозможно². Так что, аргументы музыковедов,

² Только один, но объемный пример. Заранее прошу прощения у читателей-христиан. «Единый и Трансцендентный (запредельный), сверх-космический Принцип-Исток (Бог-Отец) в своей иной ипостаси – как Сын Божий, космический Субъект, световой Архетип проявляет (творит) себя в космосе и имманентно (как Световое измерение Космоса), присутствует в нем, пронизывая собой все миры (планы мироздания), придавая тем самым всему Космосу (Бытию) органическую (животворящую) цельность вплоть до мельчайших его частей. Так, в композиции Штокхаузена *Sternklang / Звучание звезд*, парковая (космическая) музыка для 5 групп исполнителей, сочинен специальный текст: *Боже, Ты еси всецелостность. Галактики – Твои члены. Солнца – Твои клетки. Планеты – Твои молекулы. А мы – Твои атомы. Наполни же нас Своим Светом!*. <...> В соответствии с инициативными доктринами различных традиций (адвайтоведантской, даосской, пифагорейской, христианской (именно так, через запятую – Т.Ч.), неоплатонизма, суфизма и некоторыми другими), имеющих древнейшее (в конечном счете, *Примордиальное, Гиперборейское*) происхождение, <...> музыка – по определению Штокхаузена, “искусство координации и гармонии вибраций”. Поэтому на вопрос: “Кто Ваш любимый композитор?” Штокхаузен отвечает: “Бог-

«живущих в светском государстве» с повестки дня можно попросту снять, и пожелать этим исследователям для аргументации своих суждений хотя бы сколько-нибудь серьезно погрузиться в сравнение различных религиозных систем (в том числе, материализма и порядком надоевшей эзотерической тарабарщины всех мастей и оттенков), которые хотят служить и служат опорами той или иной композиторской музыки, а также музыковедческих теорий ее адептов.

Иное музыковедческое сознание, склонное к глубокому взгляду на вещи, к искренней вере, может, однако, не пожелать затратить столько жизненного времени и энергии, сколько затратил Медушевский на то, чтобы вникнуть в сокровища христианской догматики, святоотеческого богословия, Писания, наконец (или в первую очередь). Поэтому нередко такое сознание обращает внимание на то, что лежит на поверхности: христианскую тематику или программу музыкальных сочинений, их соответствующие семантические особенности, трактуемые подчас весьма наивно. Если работы Медушевского воспринимаются в том же ключе, то это не представляется вполне адекватным их подлинному содержанию.

Музыковеды, изучающие историю богослужебного пения и церковной музыки, среди которых большая часть – люди воцерковленные, могут быть смущены не только сочетанием проповеднического пафоса и эссеистской стилистики, нередко свойственного нынешнему перу Вячеслава Вячеславовича, но также и применением к анализу сугубо «мирской» музыки «аппарата» богословия. Это кажется следствием «неразграничения» (прямо-таки, «неподобающего») церковной и светской культур. Но вряд ли, конечно, стоит всерьез полагать, будто Медушевский не понимает разницы между тем, что должно звучать в храме за богослужением, а что - в концерте для «эстетического наслаждения». Только вот этим последним он никак не хочет «светскую» музыку ограничить. Принципиальная, догматически обусловленная, позиция ученого, известная по множеству статей и выступлений (будь то научная конференция или просветительская беседа со школьными учителями), заключается в том, что и светская музыка не обойдена благодатью, но не «спасающей», а «призывающей». Значит, в лучших и высоких своих образцах светская

Отец” – “Papa Deus”». - Михаил Просняков. Музыкальная реформа на рубеже тысячелетий // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., Московская консерватория имени П.И. Чайковского, 2003. С. 234 – 235. Если кого-то подобная самоуверенность композитора и смехотворная претенциозность его концепции (в данном пересказе) может впечатлить или позабавить, то у компетентного в вопросах веры и сравнительного богословия читателя-христианина они, скорее вызовут естественное острое чувство жалости.

музыка совсем уж не осквернит церковного сознания и, следовательно, худо-бедно, достойна богословского внимания.

Исследователь убежден, что светская музыка, как и секулярная культура в целом, не имеет своего самостоятельного и особенного корня, но в ней есть то, что укоренено в высшем, хотя она, быть может, и забыла об этом. И вот это «то» нужно в ней замечать, искать, находить, указывать на него, его объяснять. Без богословия в этом деле, конечно, никак нельзя обойтись.

На этом пути исследователя ожидает (не будем говорить об искушениях) множество проблем. Например, проблема ценностной иерархии высокой светской музыки, сниженной и просто низкой. В последнем случае даже не хочется употреблять слово «светский». И вероятно, потому, что корнем этого слова является «свет». Эта иерархия до конца не совпадет с жанровой, но разве она – новость для музыковедения? В связи с этим хочется задать рискованный, но, в общем-то, риторический, вопрос: не может ли иная «академическая» музыка, то есть музыка профессиональной композиторской традиции, эксплуатирующая серьезные жанры, тем не менее, с какой-то иной своей стороны быть сниженной или даже низкой, несмотря на изощренность продемонстрированной в ней техники? В этом же русле, в опоре на вертикально ориентированную ценностную шкалу, лежит неприятие Медушевским рок-музыки. Известно, с какой страстностью исследователь против нее выступил (и с этим можно соглашаться или не соглашаться).

Убежденность Вячеслава Вячеславовича в том, что светская музыка какой-то своей частью укорена в подлинно высшем, хотя и отошла от него «на сторону далече», противостоит традиции, которая приписывает светской музыке некий абсолютный статус автономной реальности, довольствующейся и ограничивающей себя своими «собственными» законами искусства. Эти законы устанавливаются верховной властью тайного ордена «великих мастеров»: «(речь идет о *самых великих*; их очень немного) – это несколько аристократов, которые попали в историю музыки как в кабак»³. При этом данные законы, как правило, оказываются имманентно присущими самой музыке, эволюционирующей «вперед и вверх», главным образом, в сфере своей «саморазвивающейся» звуковой материи. Эта, ставшая «классической», музыковедческая традиция, «выносит за скобки» тот факт, что светская музыка, называемая автономной или «абсолютной», – ничто иное, как поздняя метаморфоза выпавшего из описанной еще Иоханнесом де Грохейо триады

³ Филип Гершкович о музыке. М., 1991. С. 315.

«musica ecclesiastica – musica vulgaris – musica composita» ее последнего члена, чужающегося второго и приписывающего себе функции первого. Светскую музыку хотя бы видеть не признающей вторжений ни снизу, ни сверху, но замещающей собой всю триадическую систему⁴.

А раз так, то в ней должен быть некий момент, симулирующий сферу ecclesiastica. И в самом деле, такой момент есть. Он того же, как сама автономная музыка, происхождения – секулярного. Доктрина автономной музыки опирается на те философские (с пантеистической подосновой) системы, в которых абсолютом провозглашен разум, отождествленный с духом. Музыка, в той степени, в какой она является прямым выражением разума=духа, становится также «абсолютной», «духовной», и в этом смысле «божественной». Вопрос о том, что находится за пределами верхней границы «абсолютной» музыки, следовательно, не стоит; «абсолютная» музыка сама же собой сверху и ограничивается, а значит – автономизируется. Так же снимается и нижняя граница. То, что забота о «нижней» границе тщательна и постоянна, – иллюзия: «абсолютная» музыка, в которой царит разум=дух, порядок=Гармония, отделяется от иной как от несуществующей, в частности, от музыки народной и бытовой, где разного рода «материя» разумом-духом недостаточно проработана. О так называемой «религии искусства» в век Просвещения, на свой лад разрабатывающем вслед за Ренессансом и Барокко древнюю языческую идею, и конкретно – у Бетховена, можно прочесть, например, в сборнике *Laudamus* (М., «Композитор», 1992)⁵. В философии и эстетике XX века эта идея приобрела особенно неприятный оттенок, утратив сколько-нибудь различимые ранее черты благородства.

Такой взгляд на музыку и, главное, его жизненные последствия запечатлел Пушкин в первой из своих маленьких трагедий. Речь идет, конечно, о фигуре Сальери. Сальери – носитель идеологии «религии искусства», не сумевший ей до конца соответствовать в своем творчестве, но персонализирующий ее разрушительное, гибельное действие по отношению и к музыке, и к самой жизни. Именно Сальери с негодованием изгоняет бедного уличного «скрипача», «неакадемическая» игра которого ни по жанровому рангу, ни по техническому уровню («малыш негодный», «фигляр презренный») не соответствует «божественности» музыкального искусства, «жрецом» которого Сальери себя считает.

⁴ Названная триада не тождественна бозецианской «mundana – humana – instrumentalis», сохраняющей христианский смысл, если ее не подтачивает пифагорейская трактовка musica mundana как музыки сфер.

⁵ Лариса Кириллина. Бетховен и «религия искусства» (С.252 – 258); НеваКрыстева. Финал Девятой симфонии Бетховена и музыка sacra (С. 258 – 262).

Моцарт же «скрыпачом» не гнушается, но, напротив, радуется и веселится; свою музыку «божественной» («безделица», «две, три мысли»), а себя богом («Ба! право? может быть... Но божество мое проголодалось») не признает. За «поругание» идеи жизнью («священный дар <...> озаряет голову безумца, Гуляки праздного») и разумом («ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь», «Ты, Моцарт, недостойн сам себя») и, что страшнее всего, *во имя этой идеи* («я избран, чтоб его Остановить – не то мы все погибли, Мы все, жрецы, служители музыки») Моцарт погибает от руки Сальери, который и жизнью («Родился я с любовью к искусству», «Отверг я рано праздные забавы», «Преодолею Я ранние невзгоды») и разумом («Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; Я знаю, я») «идею» собой олицетворяет. *Но не музыку*, музыку олицетворяет Моцарт. Трагедия Сальери (в избранном нами ракурсе, к которому великое произведение Пушкина, конечно, не сводится) заключается в том, что он не сумел отделить идею искусства от самого искусства. Сохранив идею, он не смог сохранить искусство, причем не только в лице Моцарта, но и в своем собственном лице. Ведь не идея, а само искусство, музыка Моцарта, завладела душой Сальери («Ах, Моцарт, Моцарт! Когда же мне не до тебя?»), стала его искомым художественным «я»; «он сам в каком-то смысле есть Моцарт, даже более, нежели сам Моцарт»⁶. Убивая Моцарта, он убивает это свое «я», оставаясь тем, кем на самом деле в музыке является («ужель он прав, И я не гений?»).

В.В. Медушевский, разумеется, не пользуется аксиоматическим фондом учения об «абсолютной» музыке. Не являясь, как истинный христианин, сторонником этой идеологии, он «размыкает» музыку и снизу, и сверху. В соответствии с христианской догматикой он не отождествляет Бога и мир, разум, искусство, и именно поэтому видит и приветствует в музыке не только «гармонию» (тем более, автономно-звуковую), но и человеческую жизнь, снимая в музыкальном искусстве противоречие между системой и личностью. Вместе с тем, всепроникаемость божественных энергий (проявлений, а не сущности Бога) требует признать действие в музыке, помимо «эстетического» начала (доминирование которого порождает эстетический утопизм, культурный нарциссизм), начала религиозного, не только в смысле обращенности музыки, вослед за своим автором, ввысь, художественного чувства - «горе», но и схождение к ней Божества, участие в музыкальной мысли Мысли божественной.

Не стесняясь обнаруживать, мягко говоря, неполноту «светского» подхода к искусству, готовый поспорить со «всем историческим наследием, связанным с

⁶ Сергей Булгаков. Моцарт и Сальери // Пушкин в русской философской критике. М., «Книга», 1990. С. 298.

секуляризмом, часто очень тонко и незаметно отводящим религиозную тему от вопросов жизни, творчества»⁷, Медушевский пошел дальше критики безрелигиозной и псевдорелигиозной (каковой является «религия искусства») культуры: он предлагает в своем творчестве положительный опыт религиозного осмысления музыки. Его христианская «позиция» не отличается ригоризмом: он не анафематствует светскую музыку за то, что она не звучит в храме, не отказывает ей на этом основании в праве быть, и даже, как это ни парадоксально на первый взгляд, в какой-то мере по своим христианским корням и духу считается церковной. Напротив, со всей любовью музыканта к своему искусству, со всем восхищением его взлетами и благоговением перед его чудесами, он старается объяснить верхнюю границу светской музыки не как онтическую, но как онтологическую⁸. Истинно христианский взгляд на вещи совершенно исключает то, что в свое время К. Льюис назвал формулой «христианство и...». В «Письмах Баламута» старший искуситель поучает младшего: «Мы же, если люди становятся верующими, хотим держать их в том состоянии, которое я называю “христианство и...”. Ты понимаешь? – Христианство *и* кризис, христианство *и* новая психология, христианство *и* новое общество, христианство *и* исцеление верой, христианство *и* вегетарианство, христианство *и* реформа орфографии. Если уж приспичило быть христианами, пусть будут христианами с оговорками»⁹. В.В. Медушевский и в своей музыковедческой деятельности – христианин без «оговорок». «Анагогическая» устремленность музыки вверх и участие в ней высших энергий, проявляющиеся в интонационном устройстве музыки – главный нерв в том числе и публикуемой выше статьи. Это ясно уже из ее названия. В нем заявлен способ мышления о музыке, в котором можно узнать «прежнего» Медушевского: в качестве инструмента, с чьей помощью осуществляется объяснение музыкальных реалий, берется теория коммуникации. Развиваемая в лингвистике и других родственных музыковедению дисциплинах¹⁰, она не без участия Вячеслава Вячеславовича проросла и на «ниве»

⁷ Протопресвитер Василий Зеньковский. Смысл православной культуры. , с. 100

⁸ Онтическая граница – та, что «остается в пределах наличного (тварного) бытия»; онтологическая граница означает «разрыв двух планов бытия» и его преодоление (*Сергей Хоружий*. Антропология и кризис современного человека // Православное учение о человеке. «Христианская жизнь», Москва – Клин, 2004. С. 165.

⁹ *Клайв Стелз Льюис*. Письма Баламута. Баламут предлагает тост. Москва, «Гнозис» - «Прогресс», 1994. С. 113.

¹⁰ Хочется указать работу безвременно ушедшего талантливейшего искусствоведа О.С. Семенова, педагога, которого не могут с благодарностью не вспоминать те, которые у него в свое время учились в Московской

музыкальной науки. Но «теперешнего» Медушевского это, конечно, не может удовлетворить вполне. Инонаучная «оптика», позволяющая кое-что новое, или по-новому, увидеть в музыке – для него уже слишком низкий горизонт. Без «вертикального» – онтологического – «аспекта» любое наращивание научного знания «по-горизонтально», в том числе с участием разных наук, приводит только, по словам ученого, к его непрозрачной многосоставности. Все проясняется, когда позиция наблюдателя входит в резонанс с самой высокой и определяющей «точкой зрения». Ту радость, которая сразу охватывает душу исследователя, то облегчение и чувство окрыленности, защищенности и свободы, можно испытать лишь опытным путем. Недоверчивым можно сказать лишь одно: «пойди и посмотри!». Открытость, полетность, порой восторженность «генеральной интонации» работ «нового» Медушевского – несомненно, результат обращенности тяжелого, угрюмо-озабоченного секулярного исследовательского «я» к освобождающему и любящему «Ты».

Как преобразается не только видение музыки, изначально опирающееся на сколь угодно углубленные и изощренные специальные знания в их музыковедческой «чистоте» или экстрамузыковедческом синтезе, но и сама музыка в ее многообразных проявлениях и гранях, когда она помнит и не отвергает «Ты», – именно об этом предлагаемые вниманию читателей статьи В.В. Медушевского. И не от этой ли памяти в сугубо «светской» музыке разливается свет, которого человек взыскует, ради которого и существует искусство?

Читателя ждет не легкое чтение, несмотря на доверительность, «коммуникабельность» тона, но работа ума и души, и даже, может быть, над умом и душой (как не вспомнить здесь просветительскую прозу Гоголя!). Потрудившегося же не может не посетить чувство благодарности.

Видны ли нам некоторые изъяны в работах Медушевского «нового периода»? Конечно; без них не обходится ни одно человеческое дело на земле. Скажем о стиле изложения. Выявление в музыке высших энергий закономерно и необходимо, но их слишком непосредственное сближение в описании с привычной, традиционной характеристикой музыкальной интонационности порой выглядит несколько прямолинейным, что может вызывать у читателя некоторое чувство неловкости. В связи с этим вспомнилось следующее высказывание авторитетного священнослужителя: «Мне кажется, что в искусстве человек должен быть художником и выражать то, чему его учит вдохновение (как «проводник» высших энергий – Т.Ч.) и его умение; но в момент, когда

консерватории, статью под названием «Взаимоотношения автора, произведения и зрителя (читателя, слушателя) в искусстве» // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М., «Музыка», 1978. С. 78 – 105.

художник старается сделать из своего дела, мастерства иллюстрацию своей веры, это большей частью становится халтурой <...> С точки зрения Бога можно видеть сияние благодати – и ужас греха. С точки зрения художника можно видеть то и другое, но художник не может делать этого различения, потому что это не его роль, - иначе он будет говорить о грехе там, где надо говорить об ужасе, или о святости там, где надо говорить о красоте. Это два различные призвания, которые как все в жизни под руководством благодати могут быть благодатными; а иначе могут быть иными <...> Я думаю, что художник должен иметь смелость в какой бы то ни было области действовать как **художник**»¹¹. Это пронизательное замечание может быть отнесено и к высказываниям о музыке.

Утверждения в работах В.В. Медушевского порой граничат с нажимом и подчас не лишены субъективизма, особенно там, где речь идет о выразительной стороне музыки, а также в оценочных суждениях. Но тут же себе возражаешь: мысль Вячеслава Вячеславовича отвечает на разные вызовы современного секулярного музыкознания; более того, она не реактивна, а провокативна. Хотелось бы, поэтому, пожелать читателям, чтобы эти и возможные иные стилевые мелочи не заслоняли собой того дара, который предлагает нам «новый» Медушевский в и во своих статьях.

¹¹ Митрополит Сурожский Антоний. О встрече. Клин, 1999. С. 123-129.