

**Анна Амраховна Амрахова**

[amrahova54@mail.ru](mailto:amrahova54@mail.ru)

Доктор искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, заведующая Научно-аналитическим отделом Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, главный редактор Журнала Общества теории музыки

**Константин Владимирович Зенкин**

[kzenkin@list.ru](mailto:kzenkin@list.ru)

Доктор искусствоведения, проректор по научной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**Левон Оганесович Акопян**

[levonh451@yandex.ru](mailto:levonh451@yandex.ru)

Доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки, заведующий Отделом современных проблем музыкального искусства Государственного института искусствознания

**Михаил Александрович Сапонов**

[saponov@mail.ru](mailto:saponov@mail.ru)

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки, заведующий Научно-исследовательским центром методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**Роман Александрович Насонов**

[rrnassonov@rambler.ru](mailto:rrnassonov@rambler.ru)

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**Татьяна Суреновна Кюрегян**

[tatyana-kyuregyan@yandex.ru](mailto:tatyana-kyuregyan@yandex.ru)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**Assoc. Prof. Anna A. Amrahova, D.A.**

[amrahova54@mail.ru](mailto:amrahova54@mail.ru)

Associate professor of Music Theory Department of Mikhail Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Head of Research Analytics Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russia's Music Theory Society

**Prof. Konstantin V. Zenkin, D.A.**

[kzenkin@list.ru](mailto:kzenkin@list.ru)

Vice-rector for Research, Professor of Foreign Music History Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

**Levon O. Akopyan, D.A.**

[levonh451@yandex.ru](mailto:levonh451@yandex.ru)

Head of Music Theory Sector, Head of Department of Contemporary Problems of Musical Art of State Institute for Art Studies

**Prof. Mikhail A. Saponov, D.A.**

[saponov@mail.ru](mailto:saponov@mail.ru)

Head of Foreign Music History Department, Head of Research Centre for Methodology of Historical Musicology of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

**Assoc. Prof. Roman A. Nassonov, Ph.D.**

[rrnassonov@rambler.ru](mailto:rrnassonov@rambler.ru)

Associate Professor of Foreign Music History Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

**Prof. Tatyana S. Kyureghyan, D.A.**

[tatyana-kyuregyan@yandex.ru](mailto:tatyana-kyuregyan@yandex.ru)

Professor of Music Theory Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

**Реестр наших заблуждений**  
**(беседы и размышления об отечественном музыкознании,**  
**ведущая обсуждения — А. А. Амрахова)**

**Аннотация**

Видные отечественные музыковеды Л. О. Акопян, М. А. Сапонов, Р. А. Насонов и К. В. Зенкин в беседах с А. А. Амраховой, обсуждают проблемы, злободневные для современного отечественного музыкознания: о специальных музыковедческих методах исследования, о новейших тенденциях в гуманитарной методологии, о несоответствии классического аналитического аппарата современному музыкальному искусству. В попытке дать ответ на вопрос «Какие теории и идеи заслуживают сегодня серьезной переоценки?» — создается «реестр наших заблуждений».

В дополняющей своеобразный «круглый стол» статье Т. С. Кюрегян «Три вопроса без ответа, или Возможен ли госстандарт в художественном образовании» ставятся острые вопросы обучения музыковедов. Как сочетать унифицированные требования госстандарта с индивидуальным началом, без которого невозможно искусство и наука о нем? Как совместить все растущее число учебных дисциплин с глубиной их постижения? Как в стремлении к широкой общегуманитарной подготовке не пожертвовать подлинным музыкальным профессионализмом? Преодолеть эти антиномии способна лишь сильная творческая личность, которая плохо вписывается в любые стандарты.

**Ключевые слова**

Проблемы современного музыкознания, методология музыкознания, научные заблуждения прошлого, стандарты образования в художественной сфере, отечественное музыкальное образование

**Register of Our Delusions**  
**(conversations and reflections concerning Russian musicology,**  
**presenter — А. А. Amrakhova)**

**Abstract**

Prominent Russian musicologists L. O. Akopyan, M. A. Saponov, R. A. Nasonov and K. V. Zenkin in their conversations with A. A. Amrakhova discuss the problems that are topical for contemporary musicology in Russia: the special musicological methods of research, the latest trends in humanitarian methodology, the discrepancy of the classical analytical apparatus with contemporary musical art. In an attempt to answer the question “What theories and ideas deserve today a serious reassessment?” — a “register of our delusions” is created.

The article by prof. T. S. Kyureghyan “Three questions without answers, or, Is the State Standard in fine arts education possible?” which completed the original “roundtable” states the crucial problems of musicologists’ training. How to combine unified requirements of state standard with the individual approach which is indispensable for art and art studies? How to combine the growing number of academic disciplines with the depth of their perception? How not to sacrifice genuine musical professionalism in the striving for broad arts education? Only a strong creative personality that fits in with any standards badly can overcome these contradictions.

**Keywords**

Problems of modern musicology, methodology of musicology, recent scientific delusions, learning standards in fine arts, music education in Russia

Дорогие друзья!

Перед Вами очередной выпуск Журнала Общества теории музыки. На первый взгляд, может показаться, что в этом факте нет ничего особенного. Однако с нынешним номером открывается новая страница в истории настоящего издания. Дело в том, что в организационной структуре Журнала произошли важные изменения, которые не могут не сказаться на содержании и качестве публикуемых материалов. Оставаясь по-прежнему органом печати Общества теории музыки, Журнал недавно получил статус электронного издания, находящегося под юрисдикцией Московской консерватории, в частности, под управлением созданного в текущем году Научно-аналитического отдела (НАО).

Вышеупомянутый отдел явился преемником прежнего Сектора по работе с общественностью, всегда тесно взаимодействовавшего с Обществом теории музыки. Преобразование Сектора в новую структуру не случайно: оно связано с существенным расширением функций. Прежде всего, в задачи НАО входит целенаправленная техническая работа по повышению наукометрических показателей вуза (индекс Хирша, импакт-фактор, количество публикаций и цитирований и т. п.), которая остро востребована в условиях сложившейся ныне ситуации в отечественной науке. Мониторинги вузов, касающиеся публикационной активности его сотрудников и наукометрии, проводятся вышестоящими органами несколько раз в год.

С этим же фактором связано еще одно преобразование, касающееся нашего журнала, а именно связанное с необходимостью его приведения в соответствие с новыми требованиями, предъявляемыми к журналам из так называемого «ваковского списка». Среди этих требований оказалось несколько весьма существенных. Так, для членов редколлегии обязательным стало наличие не только ученых степеней, но и высоких наукометрических показателей. Кроме того, в состав редколлегии должны быть включены сторонние (в отношении организаций-учредителей) члены (не менее половины от всего состава), в том числе зарубежные ученые. Сказанное поэтому стало причиной существенного изменения состава редколлегии, начиная с настоящего номера.

Впрочем, наукометрические показатели — это сугубо статистический, поверхностный срез деятельности ученого сообщества. Они могут отражать суть дела более или менее объективно, но не раскрывая причин и корней сложившейся ситуации. Поэтому сбор информации не самоцель в деятельности Научно-аналитического отдела. Гораздо важнее, чтобы собранная информация «работала», помогала делать определённые выводы, на основании которых можно было бы корректировать исследовательские процессы и работу отдельных структур учреждения.

Отсюда главной задачей новой структуры является не столько сбор информации, сколько прежде всего аналитика, то есть обработка первичных сведений по всему спектру научной деятельности педагогов, аспирантов, студентов консерватории, а также систематизация и критический анализ полученных и постоянно обновляющихся данных. В качестве же ориентира для дальнейшего развития научной сферы в консерватории отдел должен иметь в поле зрения важнейшие достижения отечественного и мирового музыкознания. Поэтому в его задачи также будет входить отслеживание всего того, что происходит в современной музыкальной науке, в целях проведения исследовательской работы по прогнозированию направлений дальнейшей научной деятельности. А это значит, что в фокусе внимания будет не экстенсивный путь развития музыковедения, основанный на количественном увеличении всё новых имен и пространственной экспансии культурно-исторических ареалов в исследованиях учёных, но главнейшие тенденции в развитии теоретических процессов в музыкознании.

Используя широко известную диссертационную рубрикацию, можно сказать, что объектом исследовательской работы отдела является музыкальная культура, предметом — современная научная деятельность в сфере музыкознания как способ саморефлексии культуры.

Из подобной широко очерченной области, находящейся во внимании отдела, вытекает и цель — выявить то, как с развитием культуры меняются формы её осмысления, насколько этот процесс объективен, в какой-то степени, способствовать процессу объективации научной рефлексии.

К слову, всему сказанному будет хорошо способствовать взаимодействие Научно-аналитического отдела и Общества теории музыки. Симбиоз этих структур несёт в себе огромный потенциал, ведь благодаря ему открывается широкое поле для дискуссии по самым актуальным вопросам музыкальной науки. Конечно же, не последнюю роль здесь играет деятельность Журнала Общества теории музыки, в котором имеется возможность публиковать соответствующие материалы. Собственно, в создании атмосферы живой дискуссии и заключается основная задача размещаемых на страницах журнала регулярных обсуждений в жанре «круглого стола», цель которых — артикуляция важнейших проблем музыкальной науки.

Отныне публикации подобных материалов в нашем журнале станут регулярными. Мы попытаемся сформировать модель обсуждения, которая позволит объединять научную мысль, «оплотняя» её разными мнениями. Это создаст перспективу осуществлять перманентный процесс зондирования научной «почвы», который будет выполнять функции «разрыхлителя» проблемных полей современного музыкознания. Поэтому жанр круглых столов можно расценивать как своего рода «мониторинг» мнения профессионалов.

При этом цель коллективного обсуждения не понятийная унификация, а приведение к некоему общему знаменателю представлений о важнейших проблемах музыковедения. В ходе обобщения следует опираться на современное понимание этих проблем как за рубежом, так и в смежных с музыкознанием науках. Поэтому для участия в подобного рода «мозговых штурмах» важно привлекать виднейших специалистов из разных научных институтов, в том числе зарубежных.

Как известно, из научной фантастики в современную науку пришло такое понятие как «коллективный интеллект» — состояние, когда разум различных существ объединён в общую сеть, где «путешествие мысли» из одной головы в другую происходит беспрепятственно ввиду отсутствия какой бы то ни было интеллектуальной инаковости. Но мы далеки от фантазийно-биологической трактовки этого словосочетания. Современная наука широко использует возможности коллективного творчества, которое несёт в себе огромные преимущества в скорости принятия решения, в прогнозируемости происходящих и предстоящих событий. Претворить в жизнь метафору о коллективном или, пользуясь термином Нормана Ли Джонсона<sup>1</sup>, «симбиотическом» интеллекте, значит для нас расширять общий теоретический фонд отечественного музыковедения знаниями о новейших тенденциях в мировой музыкальной науке.

---

<sup>1</sup> Норман Ли Джонсон (Norman Lee Johnson) — современный американский биофизик-исследователь, доктор наук (Ph.D.) в области реологии, специалист по физике полимеров. Автор исследовательского проекта The Symbiotic Intelligence Project, посвященного вопросам изучения симбиотического интеллекта. — *Прим. ред.*

Избранный нами метод работы крайне действенен: формально — это расширение взаимодействия между учёными, на самом же деле — это уникальные условия, в которых читатель становится соучастником процесса превращения *информации в знание*. Как известно, подобное превращение достигается только в том случае, если информация воспринимается и осознаётся. Перед читателями нашего журнала возникает редкая возможность не только «услышать» тот своеобразный «резонансный гул», который возникает при обсуждении обозначенных тем, но и наблюдать процесс концептуализации музыкальным сообществом тех или иных представлений. Поэтому идеальной для нас будет считаться ситуация, в которой каждый выпуск журнала с коллективным обсуждением насущных проблем музыкознания станет событием не только интеллектуального характера, но примером *со-бытия* как *со-творчества* единомышленников по профессиональному цеху.

Следует заметить, что не менее важной целью, которую мы также ставим подобными обсуждениями, является достижение крепкой связи между теорией и практикой. Поэтому обязательными участниками наших бесед будут не только музыковеды, но и композиторы.

Сразу оговоримся, что никаких аналогий с журналистской деятельностью не должно возникать — собеседники не собираются в одно и то же время в одной и той же точке пространства: в данном случае «круглый стол» всего лишь обозначение материала, собранного вместе, как бы если музыковеды и композиторы сидели рядом. Виртуальный характер подобного рода действия обусловлен тем, что, говоря образно, «стола» как раз никакого и нет: весь публикуемый материал обсуждается только в контакте с интервьюером, некоторые ответы мы изначально получаем в виде письменного текста, а все высказывания снабжаются необходимыми научными комментариями и ссылками на источники.

По этому принципу уже выстроен первый «круглый стол», обозначивший смену статуса Журнала — «Национальные школы в эпоху глобализации». В нем приняли участие А. М. Раскатов (композитор, работающий во Франции), Л. О. Акопян (ведущий научный сотрудник из Института искусствознания, родившийся в Армении), Дж. Селимханов (крупный деятель культуры из Азербайджана). Второй, ещё более масштабный — под общим названием «Реестр наших заблуждений» — будет представлен в двух следующих выпусках. В настоящем номере собраны интервью и статьи музыковедов, в № 4 будут опубликованы беседы с композиторами.

Обращаясь непосредственно к нынешнему круглому столу, отметим, что и здесь мы продолжаем экспериментировать с формой подачи материала. Если дискурс прошлого круглого стола (о национальных школах) был основан на интервью и анкете, то здесь мы отошли от анкетирования. Перед читателем предстанут пять вариаций на тему того, от чего современному музыкознанию следует отказаться или что следует пересмотреть. Так как тема одна, но собеседники разные, в зависимости от круга интересов учёных, менялась и форма подачи (одних и тех же по смыслу) вопросов; порой сама свободная форма беседы диктовала смысловые ответвления от главной темы. Кроме того, эксперименты коснулись и жанровой основы текстов: дискурс круглого стола представлен четырьмя диалогами (интервью с Л. О. Акопяном, М. А. Сапоновым, Р. А. Насоновым и К. В. Зенкиным) и одним «монологом» (статья Т. С. Кюрегян). Для нас воля автора — закон, и мы решили не ограничивать коллег в выборе формы участия в обсуждении насущных проблем музыкознания.

Интеллектуальным импульсом к основной теме круглого стола послужило выступление профессора РАМ имени Гнесиных И. П. Сусидко на конференции «Музыка в диалоге культур и цивилизаций. К 70-летию ННГК им. М. И. Глинки» в Нижнем Новгороде в ноябре 2016 года. В своём докладе «Музыкальная культура XVIII века: новые оценки vs привычные представления» Ирина Петровна говорила о необходимости пересмотреть «некоторые привычные взгляды на историю музыки, по-новому оценивать произведения, творческое наследие композиторов и даже теоретические концепции» [23, 21]. Непосредственно в докладе речь шла о распространённых заблуждениях, касающихся музыкальной культуры XVIII века. Мы решили расширить проблемное поле круглого стола и очертить конфигурацию всего, что требует переоценки сегодня: и это не только исторические факты, но и вопросы теории музыки, методологии музыкознания и организации педагогического процесса.

*К. В. Зенкин,  
проректор по научной работе  
МГК им. П. И. Чайковского*

*А. А. Амрахова,  
заведующая Научно-аналитическим отделом  
МГК им. П. И. Чайковского,  
главный редактор Журнала Общества теории музыки*

## Беседы у Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (интервью с Л. О. Акопяном)

А. А.: Левон Оганесович, новая тема наших бесед — научные заблуждения и что с ними делать. Как их выявлять, как их освещать, чтобы научная общественность расценивала их адекватно? Времена изменились, но мы ещё придерживаемся какого-то негласного табу по отношению к именам, некогда славным, музыковедов, на чьих трудах выросли.

Л. О.: Если говорить о нашей области, теоретическом музыкознании, то кардинальное научное заблуждение, которому подвержены очень многие, заключается в убежденности, что может быть какая-то общая теория или общая методология для объяснения разных явлений. Иными словами: будто бы музыкознание возможно как дедуктивная наука — по типу точных наук. В качестве примера приведём лингвистику: когда-то была иллюзия, что она может быть общей теорией всех языков. Сейчас-то стало совершенно ясно, что такой теории быть не может, — это самый типичный пример научного заблуждения. В замечательной книге Владимира Вениаминовича Бибихина «Язык философии» [4] есть исчерпывающие разъяснения этого феномена — естественно, применительно к науке о языке. А в музыкознании эта иллюзия живёт, потому что музыкознание изначально было наукой более точной, чем филология (вспомним пифагорейскую традицию). Какие-то смутные воспоминания о том, что теория музыки — точная наука, ещё сохраняются, но совершенно ясно, что музыка как таковая — совершенно не точное искусство, не строгое. Как и любое искусство, оно импульсивно, в значительной степени иррационально, и единая теория для любой музыки — очевидная иллюзия; какие-то объемлющие теории для самых разных «музык» — тоже иллюзии.

Вот, к примеру, шенкеризм. Оно во многом полезно, потому что играет хорошую педагогическую роль, многому учит. В частности, хорошему голосоведению и каким-то принципам структурирования гармоничной формы. Но как всеобъемлющая теория, разъясняющая строение музыкальных текстов, мне кажется, она абсолютно не состоятельна. Может быть, я несколько категоричен, но её несостоятельность для меня очевидна (в интервью этого не скажешь, но я постарался это описать в нескольких статьях)<sup>2</sup>. А почему? Потому что Шенкер, при всём своём величии, как теоретик был догматиком, — не желал знать никакой музыки, кроме немецкой от Баха до Брамса. Да ещё за вычетом Вагнера, которого он уже не одобрял, потому что Вагнер позволял себе какие-то вольности в гармонии. Он из немецких композиторов этого периода признавал только Скарлатти и Шопена, снисходил до них. Пётр Ильич <Чайковский> и Михаил Иванович <Глинка> наши были вообще за рамками приличия, не говоря уже о Бартоке и Стравинском, которых он застал и которых в упор не видел. Точнее, он пытался с помощью своей теории доказать, что Стравинский сочиняет неправильную музыку. Доктрину создал и Яворский, который тоже делил музыку на «правильную» и «неправильную»; Асафьев, который нанёс такой вред нашему музыкознанию, что уже и говорить не приходится.

А. А.: А давайте поговорим.

Л. А.: Ну что тут говорить? Я не хочу награждать его эпитетом «Лысенко в музыкознании». Нет, конечно. Асафьев не был шарлатаном, а Лысенко был. Но и Асафьев нанёс огромный вред. Он, конечно, менялся, потому что в молодости он был пропагандистом модернизма, потом уже на склоне лет опозорил себя неприкрытым

---

<sup>2</sup> Назовем две статьи Левона Оганесовича на эту тему: «По следам Шенкера: редукционизм» (см.: [2] или [3]) и «Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени» ([1], с содержанием статьи можно также ознакомиться по ссылке — <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2009/12/Akopyan.pdf>). — Прим. А. А.

коллорабационизмом [с властями], сталинистскими установками по отношению к искусству и громил тех, кого пропагандировал в молодости. Но речь даже не об этом. Мы сейчас находимся во дворе Нижегородской консерватории имени Глинки, поэтому вспомним, что Асафьев писал о Глинке. Это абсолютно лживый портрет композитора, который был совершенно не таким, каким его представил Асафьев. В данном случае вина не только на Асафьеве, но и на Стасове, за которым следовал Асафьев, собственно, это был его учитель. В частности, оба они злонамеренно замалчивали достижения Глинки итальянского периода. И в результате пострадал один из безусловных шедевров, в котором каждая нота словно сделана из чистого золота — Большой секстет для фортепиано и струнных, написанный в Милане и совершенно не русский по духу. Это чистой воды европейская, итальянская вещь, бесконечно превосходящая любую итальянскую инструментальную музыку XIX века (Италия, как известно, была страной оперы). Это может быть вообще одна из вершин камерной музыки эпохи романтизма, и она осталась вне всякого рассмотрения, вне нашей культурной жизни, потому что такие «властители дум», как Стасов и Асафьев, её в упор не видели. А не видели они потому, что...

А. А.: ...*Не хотели видеть...*

Л. А.: ...Она противоречила их предвзятым концепциям относительно того, кем и чем был Глинка.

Стравинский язвительно говорил, что Глинка, этот «русский Россини, был обетховенизирован, и превращён в национальный монумент»<sup>3</sup>. В этом большая вина Асафьева (вслед за Стасовым). Впрочем, я не могу согласиться со Стравинским, когда он называет Глинку «русским Россини». Глинка сам по себе достаточно велик, чтобы его с кем-то сравнивать. Это ярчайший пример того, как догматизм и предвзятость, доктринёрство искажают реальную картину истории музыки и, в конечном счёте, отрицательно влияют на всю нашу культурную жизнь, на нашу культурную память, на наши представления о том, что было в нашем прошлом.

А. А.: *В нашем прошлом было много идеологии, и это связано с нашей историей. Скажите, пожалуйста, а достаточно ли мы свободны сегодня для того, чтобы отречься от такой политической, идеологической зашоренности?*

Л. А.: Идеология идеологии рознь. Я тут отвлёкся, конечно, в сторону идеологии исторической, политической. А наша с Вами тема, скорее, идеология в области теории. Тут тоже есть свои догмы. Одна из них — шенкериянство, другая — интонационная теория Асафьева. Это опять к вопросу о вреде, который нанёс Асафьев. Это догма, в которой нет каких-то чётких границ. Сплошная расплывчатость. Вроде бы так не должно быть — догма должна быть определённой. Так или иначе, асафьевская догма оказалась достаточно удобной для того, чтобы громить нонконформистов от музыки. Возник очень удобный для погромщиков лозунг: «Что это за музыка, в которой нет интонации?»

А. А.: ...*Которую пропеть нельзя...*

Л. А.: «Ни одной запоминающейся мелодии или арии»<sup>4</sup>, — как говорил Жданов об опере Мурадели «Великая дружба». А что же выясняется на практике? Что музыка, в которой нет не только интонации, но и вообще нет (или почти нет) звуков определённой высоты, может быть хороша. К примеру, написанный для одних ударных антракт из оперы Шостаковича «Нос» безусловно «хорош». А интонации там нет как нет. Музыка вообще может быть без звуков (Кейдж, «4'33"»). А ведь идея прекрасна в своём роде. И вообще всё может быть, я уже где-то цитировал это, повторяюсь снова. Есть только одна универсалия, применимая к музыке и вообще к искусству: «Дух дышит, где хочет», — это ещё в Евангелии сказано<sup>5</sup>. Дух может «дышать» и в музыке, состоящей сплошь из шумов.

<sup>3</sup> Цит. по: [22, 48].

<sup>4</sup> Цит. по Постановлению Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели» от 10 февраля 1948 года, см.: [20].

<sup>5</sup> Евангелие от Иоанна. Глава 3. Стих 8.



И может абсолютно отсутствовать в музыке, где есть красивая мелодия и «правильные» гармонии. Примеров можно привести так много, что лучше пусть каждый сам вспомнит.

Наши современные теоретики, которые придерживаются обобщающих взглядов на явления, очень часто не замечают того, что не соответствует их концепциям. Тоже можно привести сколько угодно примеров. Допустим, те, кто изучают серийную музыку, додекафонию, в упор не видят Вареза или Фелдмана. Разве это свидетельствует о том, что их музыка «неправильна»? Я бы мог привести много примеров, но не буду, потому что наука наша живёт и развивается, к счастью, и ситуация может измениться и выправиться, и кроме того, я и сам не без греха.

А. А.: *С другой стороны, у нас столько всего наработано хорошего, чего в Америке с их шенкерианством не было, нет и не будет ещё долго. Проблема в том — как бы нам сохранить всё созданное отечественной школой.*

Л. А.: Правильно, наработано очень много, но будем объективны: Америка — страна большая, и в музыковедении там много разных направлений. Шенкерианство, может, и является одной из влиятельных школ, но там много другого, что не имеет ничего общего с шенкерианством и тоже очень ценно.

А. А.: *Приведите примеры, пожалуйста.*

Л. А.: Первый пример, который лежит на поверхности, — знаменитый Ричард Тарускин. Он ничего общего с шенкерианством не имеет. Это человек в высшей степени умный и знающий, крупный знаток всякой музыки. Его иногда «заносит», конечно. Но кто из нас без греха? Он издал многотомник «История западной музыки»<sup>6</sup>, где есть вещи абсолютно неприемлемые, но есть вещи замечательные, особенно это касается добаховской музыки. И это очень теоретично, очень музыкально и заслуживает высокой оценки.

А что касается шенкерианства, то лучше всего об этом сказал, вернее, вынес приговор, первый франкоязычный шенкерианец, бельгиец по происхождению Селестен Дельеж<sup>7</sup>. Свою первую книгу — шенкерианский трактат на французском языке — он выпустил, если я не ошибаюсь, в начале 80-х<sup>8</sup>. Он прожил долгую жизнь, умер в очень почтенном возрасте несколько лет назад. И незадолго до смерти опубликовал текст, в котором недвусмысленно выразился в том духе, что шенкерианство — это тупик, оно уже никуда не ведёт, потому что тональная музыка — та самая, которая служила объектом для Шенкера, — уже полностью изучена, в ней открывать больше нечего. Довольно категорично, но я склоняюсь к тому, чтобы с этим согласиться. Понятно, что не изучено очень много в плане каких-то композиторских индивидуальностей, малоизвестных областей и жанров, но теоретическая сторона — то, как эта музыка устроена, её гармония, систематика её форм, — её «сухой остаток», — всё это изучено вдоль и поперёк. А огромный массив музыки, который не относится к европейской культуре XVIII – XIX веков, то есть добаховская — средневековая или ещё более ранняя, монодия или же этническая музыка самых разных народов, не говоря уже о музыке последнего времени — авангардной и поставангардной, — вот на что необходимо направить наш теоретический пыл.

А. А.: *Скажите, пожалуйста, а как анализировать современную музыку, если веками выстраиваемый аналитический аппарат по отношению к ней не срабатывает?*

Л. А.: Конечно, не срабатывает. В этом и заключается наша творческая задача — разработать подходящий аппарат. Это предмет нашего творчества. Но последовательное шенкерианство исключает творческое начало у аналитика. Он должен работать строго по

<sup>6</sup> Имеется в виду шеститомное издание «The Oxford history of Western music» [30]. — Прим. А. А.

<sup>7</sup> Селестин Дельеж (Célestin Deliège, 1922 – 2010) — бельгийский музыковед, с 1971 по 1988 годы профессор музыкального анализа Льежской консерватории. — Прим. ред.

<sup>8</sup> Имеется в виду исследование «Основы тональной музыки: пост-шенкерианская аналитическая точка зрения» («Les Fondements de la musique tonale: une perspective analytique post-schenkerienne», 1984) [28]. — Прим. А. А.

рецептам. То же самое относится к любой догматической теории, любой доктрине. Наш коллега Сергей Васильевич Шип из Одессы ввёл противопоставление теории и доктрины: теория — это нечто научное и доказуемое, то, что соответствует критериям научности, а доктрина — догматическая система, которая не позволяет выйти за её пределы и в то же время позволяет интерпретировать любым образом любые факты, которые входят в её круг интересов, не видя в упор всё остальное. Всякий теоретик, исследующий какую-то тему, занимается творчеством, всякий, кто ограничивает себя рамками доктрины, уже не занимается творчеством.

*А. А.: Очень интересное сопоставление теории и доктрины. Я знаю, что Вы не преподаёте, тем интереснее точка зрения человека, не отягощённого программами, методичками. На Ваш просвещённый взгляд учёного, каких предметов не хватает в программе обучения подрастающего поколения музыковедов?*

*Л. А.:* Категорически не хватало и не хватает, несмотря на некоторые подвижки в этой области, основ новой музыки, начиная с Шёнберга и до наших дней. Основы идейные, эстетические, либо не преподаются вообще, либо преподаются с односторонних, предвзятых позиций.

*А. А.: Но сейчас в Московской консерватории это представляется лучше.*

*Л. А.:* И сейчас существуют какие-то теоретические доктрины, которые берутся за основу, и с их точки зрения ведётся преподавание. А то, что не входит в рамки доктрин, не то чтобы совсем не учитывается в учебных курсах, но рассматривается не обязательно и не систематично, насколько я могу понять. Хотелось бы ещё больше плюрализма в этих областях. В сущности, всё преподавание в области теории новой музыки ведётся по следам Юрия Николаевича Холопова, который, конечно, был человеком великим, никто этого не отрицает, но возможны альтернативы, возможны какие-то другие взгляды. В исследованиях новой музыки монополия принадлежит Холопову и его направлению — тем, кто пришёл за ним. Может быть, существует альтернатива, существуют разные возможности взглянуть на этот материал с других точек зрения.

*А. А.: А кого можно представить в качестве альтернативы сегодня?*

*Л. А.:* Мне кажется, что в наших условиях — никого. Это насущная потребность. Я уже несколько лет работаю над трудом, который условно называется «Теоретические основы новой музыки». Он будет предназначен для публикации только в интернете. Структура этого труда довольно специфична; не то, чтобы я хотел себя противопоставить кому-то — ни в коем случае, я просто излагаю свои взгляды на весь этот материал. Это ни в коей мере не полемическая работа. Ощувив какую-то необходимость в альтернативе, я за это взялся. Многие композиторы просто выпали из поля зрения, потому что они не представляли интереса с точки зрения господствующей доктрины.

*А. А.: Назовите, пожалуйста, их имена.*

*Л. А.:* Например, Эдгар Варез, Джачинто Шельси, Мортон Фелдман. Правда, кто-то так или иначе ими занимается. Но всё равно это фигуры огромного масштаба, можно сказать ключевые для новой музыки.

*А. А.: То есть нет систематики в музыкальных явлениях второй половины XX века.*

*Л. А.:* Даже, может быть, и первой, потому что Варез относится к первой. Можно и других авторов вспомнить, может быть, и не таких выдающихся. Мир велик, мои фавориты Такэмицу или Харрисон только сейчас начинают привлекать к себе внимание. Мне было бы интересно окунуться в новый мир музыки, сейчас много интересного творится от Японии до Индии, может, ещё где-то. Но что я могу о них знать — только как поверхностный слушатель, меломан. На самом деле всё это выпадает из нашего поля зрения. Вспоминается афоризм Козьмы Пруткова: «Многие вещи нам не понятны не потому, что наши понятия слабы; но потому, что сии вещи не входят в круг наших

понятий»<sup>9</sup>. Лучше Козьмы Пруtkова на очень многие темы ещё никто ничего не сказал. Систематичности достичь всё равно не удастся. Потому что этот материал несистематизируем. Хочется достичь хотя бы относительной полноты.

*А. А. В контексте нашей беседы: какие проблемы стоят перед Вашим отделом?*

Л. А.: В чём специфика? И наш отдел теории, и отдел истории музыки нашего института — это прежде всего индивидуальности и только затем команда. У нас есть какая-то командная работа, хотя каждый занимается своей темой. Мы наметили сделать (я надеюсь, что это получится) электронное издание под условным названием «Энциклопедия русской музыки». Займёт это, конечно, огромное время.

*А. А.: А как Вы распределили фигуры какие-то или периоды? Ведь далеко не все Ваши сотрудники занимаются проблемами русской музыки.*

Л. А.: Понятно, что не все занимаются проблемами русской музыки. Но в любом случае кто-то что-то найдёт. Например, Наталья Олеговна Власова (специалист по австрийской музыке, автор монографий о Шёнберге и Цемлинском) написала для этой энциклопедии прекрасную статью под названием «Шёнберг в России». Это командный проект, над которым работают сразу два отдела нашего института. С одной стороны, он мне очень нравится, с другой стороны, как любой проект в наших условиях, он уязвим, потому что команду собрать всегда трудно. С другой стороны, хуже не будет, тем более что у каждого в закромах есть наработки какие-то.

*А. А.: А что делать с методологией научных исследований? Вспомним рубрикацию диссертационного введения: стало уже общим местом именовать методологическое «сопровождение» исследования как комплексный подход, в котором перечисляется Бог знает что — вплоть до структурализма, людьми, которые не знают, что это такое вообще. Что нам предстоит сделать в этом направлении, как «очистить наши ряды» в методологическом плане, что можно брать на вооружение, а что не стоит?*

Л. А.: Думаю, что тут разные случаи. Когда человек пишет диссертацию, а это квалификационная работа, ему нужно показать, что он знает многое, что он разносторонний учёный. И это вполне понятно. Пусть будет комплексный подход, меня это не смущает. Комплексный подход означает, что человек знает музыку, не только ту, которая входит в тему диссертации, но и то, что вокруг, — историю, социальные условия функционирования этой музыки, знает какие-то смежные науки. Это неплохо. Но если представить себе какого-нибудь современного теоретика, который хочет разобраться, как устроена конкретно какая-то музыкальная материя, например, творчество композитора X, которого никто не изучал, о котором мало литературы, который сочинял в каком-то своём, очень оригинальном стиле, и никакие другие методологические разработки здесь не помогут, — вот тут теоретик должен придумать какой-то свой подход.

Если наша задача — написать какое-то учебное пособие или диссертацию, где действительно нужен комплексный подход и нужно продемонстрировать знание методологий, — это одно. А если мы занимаемся свободным музыкально-теоретическим творчеством — это другое. Самое главное — для кого мы пишем? Если мы пишем для студентов, для учеников, следует делать какую-то скидку. Я привык думать, что для кого бы мы ни писали, мы в любом случае работаем для людей, которые интересуются музыкой и хотят узнать побольше о том, как она устроена, — это наш адресат, поэтому наша задача заключается в том, чтобы быть понятными. Музыкально-теоретический язык довольно специфичен, нужно соблюдать приличия и не слишком злоупотреблять терминологией (кстати, приверженцы доктрин злоупотребляют ею очень часто). Доктринёры стараются быть терминологически максимально строгими, а это приводит к загромождению текста всякими странными словами. Надо быть понятными, надо уметь ответить на вопросы, которые могут возникнуть у читателя в связи с музыкой, мало ему известной. Вот и вся теория. Тут вспоминается знаменитая фраза Коровьева из «Мастера и

---

<sup>9</sup> См.: [21, 66].

Маргариты» Булгакова: «Подумаешь, бином Ньютона»<sup>10</sup>. Теория музыки — это не бином Ньютона, в конце концов, это не такая суперсложная вещь, хотя говорят, что теперь бином Ньютона входит в школьную программу. Вспоминаю (уже не первый раз), как академик Капица говорил о науке (о физике), что эта наука должна быть живой, весёлой и увлекательной<sup>11</sup>. А почему бы теории музыки не быть весёлой в той мере, в какой это не противоречит научной строгости?

А. А.: *Читала я пару-тройку Ваших статей — весёлых-превесёлых. Обсмеяться можно.*

Л. А.: Если в них есть хоть что-то, что заставляет улыбнуться...

А. А.: *Только лишь понимание того, насколько мало я знаю.*

Л. А.: Я понимаю, что и Капица говорил об этом с некоторой долей метафорического преувеличения. А увлекательным музыкознание должно быть — это точно.

---

<sup>10</sup> Эта фраза героя романа Булгакова появляется в том эпизоде, где буфетчик Андрей Фокичев-Соков пришел жаловаться на зрителей, которые после «фокусов» мага расплатились фальшивыми червонцами и «на сто девять рублей наказали буфет». В ответ на эти жалобы Коровьев сообщает Воланду, что буфетчик человек небедный — есть вклады в пяти сберкассах и «дома под полом двести золотых десятков».

«— Ну, конечно, это не сумма, — снисходительно сказал Воланд своему гостю, — хотя, впрочем, и она, собственно, вам не нужна. Вы когда умрете?»

Тут уж буфетчик возмутился.

— Это никому не известно и никого не касается, — ответил он.

— Ну да, неизвестно, — послышался все тот же дрянной голос из кабинета, — подумаешь, бином Ньютона! Умрет он через девять месяцев, в феврале будущего года, от рака печени в клинике Первого МГУ, в четвертой палате» [5, 333-334]. — *Прим. А. А.*

<sup>11</sup> Точная цитата: «Наука должна быть весёлая, увлекательная и простая. Таковыми же должны быть и учёные» (цит. по: [6, 60]). — *Прим. А. А.*

**О «подвижниках» и «диссертабельности»  
(беседа с М. А. Сапоновым)**

А. А.: Михаил Александрович, наверняка в Вашей творческой биографии и в педагогической практике Вы уже встречались с какими-то явлениями и фактами, которые как бы нам достались в наследство от прошлой эпохи и которые Вы считаете совершенно ошибочными. Можете привести такие примеры?

М. С.: Лучше никогда не критиковать работы прошлых лет, учебники прошлых лет, учебные пособия...

А. А.: Нет, сейчас речь идет не об учебных пособиях, не об учебниках, просто наука пошла дальше и от чего-то нужно, по всей вероятности, отказаться. Может быть, шаблоны какие-то, стереотипы, которые нужно менять.

М. С.: Я мог бы возразить против некоторых научных методов, принятых издавна, и даже выразить некую досаду по поводу методологических привычек, прочно установившихся в ряде научных отраслей... Но это как раз те сферы, представителей которых я очень люблю и глубоко уважаю. И не хотелось бы, чтобы мои возражения воспринимались персонально, ведь не в этом цель высказывания.

Например, я всегда очень сочувствую фольклористам, которые собирают и фиксируют живую, дышащую традицию. Сейчас, слава Богу, реставрируют и оцифровывают старые записи, записывают новые: все-таки, у нас еще не исчез живой фольклор. Пока он доступен, не исчез окончательно, глубоко уважаемые мной специалисты «скитаются» по многим областям нашего отечества, собирают ценнейший материал, а ведь такая работа под силу только им, экспертам высочайшего класса, и низкий им за это поклон.

А. А.: А где-нибудь он исчез уже?

М. С.: Все-таки нет того богатства песенности, той интенсивности и вездесущности существования деревенского фольклора, как раньше. Например, как в пятидесятые годы, когда Вячеслав Михайлович Щуров<sup>12</sup>, ездил в село Афанасьевка и другие места Белгородской области, когда он открывал это наследие всей стране. Всё было шире, жило, кипело... Традиция процветала. А сейчас фольклористы ищут отдельных носителей, которые хоть что-то сохранили.

И вот героические исследователи собрали материал. Многие образцы — даже в нескольких вариантах. Казалось бы: один вариант, другой, — вот яркие проявления изменчивости, живого дыхания этой материи. Ведь исполнения одной и той же песни часто не бывают одинаковыми, и это признают все. Но как только фольклористы начинают писать научные работы о собранных песнях, то чаще всего они рассматривают эти записанные и расшифрованные образцы, словно перед ними композиторские пьесы, раз и навсегда зафиксированные в единственной версии. Анализируют, как сонаты или романсы, то есть как готовые произведения, как правило, чаще игнорируя симптомы их устности и их живую вариантность. Конечно, не всегда дело обстоит именно так. Но всё же в центре внимания остаются формы, ладовые особенности, инвентаризация структур, что, впрочем, и само по себе важно. Но аналитический аппарат здесь в целом почти тот же, что и при анализе опусной музыки. Впрочем, многие аспекты их исследований содержат такие тонкости, которые, в свою очередь, совершенно неведомы «академическому» музыковедению. Советовать мне приходится лишь на недостаток исследований самой природы устной культуры, устного существования музыки.

А. А.: Вот, кстати, мы с Вами не встретились в прошлый раз, а тема первого круглого стола была «Национальные школы в эпоху глобализации». Мы с Вами говорили

---

<sup>12</sup> Вячеслав Михайлович Щуров (р. 1937) — доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории, заслуженный деятель искусств РФ, известный музыковед-фольклорист, этномузыколог, руководитель и участник ряда вокальных коллективов. — *Прим. ред.*

*очень давно о чем-то похожем. Но я никак не могла добиться от наших музыковедов ответа на вопрос (может быть, Вы мне сейчас ответите): почему у нас в музыкальной науке четкого разграничения между этническим и национальным нет? Почему-то сплошь и рядом эти термины используются как синонимы.*

М. С.: Не то чтобы нет, но подходы к этому часто очень размыты. Хотя очень давно вот этой проблемой — о том, что национальное — это не только фольклорное, что это более широкий комплекс — занимались наиболее вдумчивые специалисты. Скажем, на нашей кафедре Наталья Александровна Гаврилова<sup>13</sup> — автор докторской диссертации о проблеме национального в музыке. Суть её исследований как раз и состоит в том, что национальное отнюдь не синоним фольклорного. Проявления национального не только в сумме формальных композиторских приёмов, но и в сложнейшем комплексе факторов, объяснимых с позиций истории, социальной психологии, философии, особенностей языка, общности самосознания и жизненного уклада и много иного.

А. А.: *Языковые традиции и семиотические...*

М. С.: Да, языковые традиции и, действительно, семиотические — то есть всё то, что уже в культуре привычно осознаётся в единой цепи значения.

А. А.: *Национальное сегодня рассматривается и как полиэтничское. Национальное открыто «иному», а этническое — на охранительных каких-то таких началах базируется.*

М. С.: Но я бы сказал, что национальное представляет собой и то, и другое — всё вместе, в общем комплексе. Хороший пример, — и не я это заметил — характерная русская национальная черта — открытость иным культурам, этническая любознательность.

А. А.: *Вот для меня, например, понятно, что Чайковский как представитель национальной культуры... открыт миру.*

М. С.: Да, он открыт миру. ... В школе нас учили всегда, что его интонационный мир больше связан с романсовой культурой, с интонациями именно этого пласта. Сердечно привечавший П. И. Чайковского в Гамбурге старичок Теодор Аве-Лаллеман<sup>14</sup>, которому композитор посвятил свою Пятую симфонию, уговаривал Петра Ильича остаться жить и творить в Германии, поскольку в его музыке слышится много немецкого (!). Но в принципе... — истина в этом и есть — автор «Лебединого озера» у нас ассоциируется с жизнью Москвы, Петербурга, а также со всем славянским миром. Известны примеры использования им украинского фольклора. Украинцы даже считают его своим композитором. Однако родословная его изучена и опубликована, и дело тут не в смеси украинских и русских корней, и не в немецких корнях его матушки, а в его духовной жизни, в культурном и языковом мышлении, в особенностях его художественного сознания в целом. Так что вопрос его, так сказать «этнического» происхождения очень пестрый, но не в нём дело, а в укоренённости композитора в русской культуре, в её общем, открытом миру «городском пласте». У него, допустим, все сюжеты балетов с русскими источниками формально не связаны, но сами произведения осознаются во всём мире как русское наследие.

А. А.: *А как Вы считаете, что необходимо изменить в подготовке тех же самых фольклористов, чтобы снять с них эти шоры, которые затуманивают адекватный, как бы сказать... «аутентичный» взор на явления?*

---

<sup>13</sup> Наталья Александровна Гаврилова (р. 1941) — доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории, автор докторской диссертации на тему «Проблема национального в музыке XX века: Чехия и Словакия» (М., 1996), монографий «Богуслав Мартину» (М., 1974; на основе кандидатской диссертации) и «Сакральная тематика в музыке XX века» (М., 2014), автор и соавтор ряда учебных изданий по истории зарубежной музыки XX века. — *Прим. ред.*

<sup>14</sup> Иоганн Теодор Фридрих Аве-Лаллеман (Johann Theodor Friedrich Avé-Lallemant, 1806 – 1890) — немецкий музыкальный критик, педагог и общественный деятель, один из учредителей Гамбургского объединения композиторов, будучи руководителем Гамбургского филармонического общества, организовал немецкие гастроли П. И. Чайковского в 1888 году. — *Прим. ред.*

М. С.: Понятно, что экспедиции — это тоже дело недешевое. А в идеале должно бы было быть так: несколько экспедиций в одно село и с неоднократной записью одного и того же материала. Допустим, один образец сегодня, другой — завтра, третий образец записать через две недели, четвертый раз записать через год.

А. А.: *Чтобы проследить эволюцию каких-то жанровых видоизменений?*

М. С.: Проследить за тем, как явление живёт. Или, например, организовать некий «десант» фольклористов — не только музыкантов, но и филологов, искусствоведов, культурологов — в какую-нибудь одну деревню, где многое из традиций сохранилось. Хорошо бы, чтобы они всё исследовали: и домашнюю утварь, прикладное искусство, игрушки, детали быта, и как там и сказки рассказывают, как сватов засылают — всё вместе. При этом, чтобы видеоаппаратура отменно работала. Описали бы культуру одной деревни как целое. Так делали, по-моему, венгерские или финские фольклористы... Организатором подобного «десанта» должен быть человек очень талантливый и инициативный, в чём-то непредсказуемый.

А. А.: *А у Вас не было фольклористов в учениках?*

М. С.: Нет. Хотя однажды приходилось вдохновлять на анализ фонограммы образцов устной культуры. Когда профессор Ирина Алексеевна Кряжева была моей дипломницей, затем аспиранткой, мы с ней работали над темой, связанной с городским музицированием в Латинской Америке<sup>15</sup>. В этой работе<sup>16</sup> она анализировала образцы подлинного аргентинского танго, «танговой» культуры по фонограммам! Тогда ещё не было компьютеров, и она обратилась за помощью в акустическую лабораторию при консерватории. И фонограммы с записями городской устно-профессиональной музыки обрабатывали на осциллографе. К диссертации прилагались осциллограммы, на них были видны линии «дыхания» в аргентинском танго — особое акцентирование, противоречащее идее квадратности, которую мы готовы ожидать во всяком танцевальном жанре. И всё показано удивительно наглядно. Ирина Алексеевна стала доктором искусствоведения, её научные интересы значительно расширились, но ростки вот этого нетривиального подхода остались во всём.

Естественно, те, кто занимается так называемой «world music», тоже имеют дело часто с фонограммами и анализируют этот процесс. Очень интересный опыт сотрудничества — Виолетты Николаевны Юнусовой<sup>17</sup> и Александра Витальевича Харуто<sup>18</sup>, который помогает технически, компьютерно. Здесь рождается перспективное направление. Сам материал подталкивает, помогает искать новые методы.

А. А.: *Унифицировать, так сказать, под музыкальную науку сегодняшнего дня?*

М.С.: Здесь в будущем понадобятся некие заводы — талантливые представители нового поколения, которые будут по видеозаписям или живую уже привычно анализировать, находить свои способы научного описания устного искусства как целого. Но у нас по-прежнему филолог занимается только текстом народной песни, музыкант занимается в большей мере расшифрованной мелодикой, меньше внимания обращая на текст. Все озабочены анализом — а где же синтез? Необходимо, чтобы всё это изучалось

---

<sup>15</sup> Ирина Алексеевна Кряжева (р. 1956) — доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории, специалист по истории испанской и латиноамериканской музыки, автор монографии «Мануэль де Фалья: время, жизнь, творчество» (М., 2013) и ряда других работ. — *Прим. ред.*

<sup>16</sup> Михаил Александрович в данном случае имеет в виду кандидатскую диссертацию Ирины Алексеевны: [13]. — *Прим. А. А.*

<sup>17</sup> Виолетта Николаевна Юнусова (р. 1952) — доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории, специалист по традиционной и современной музыке Востока и внеевропейских традиций, член Международного совета по традиционной музыке при ЮНЕСКО (ICTM), член Совета исследовательской группы тюркоязычных народов ICTM, автор монографии «Ислам — музыкальная культура и современное образование в России» (М., 1997). — *Прим. ред.*

<sup>18</sup> Александр Витальевич Харуто (р. 1949) — кандидат технических наук, доцент, заведующий кафедрой музыкально-информационных технологий Московской консерватории, программист, специалист по разработке методов компьютерного анализа музыки, автор монографии «Компьютерный анализ звука в музыкальной науке» (М., 2015) и ряда учебных изданий. — *Прим. ред.*

в комплексе. Когда крестьяне поют, — хорошо бы знать, что они при этом делают, как жестикулируют и зачем. В лучших исследованиях такие моменты учтены.

Можно вспомнить интересную, во многом новаторскую диссертацию В. Н. Медведевой [19], которая была посвящена тому, как народные певцы описывают своё искусство, как они сами о нём рассказывают. Это единственная диссертация в своем роде. В ней было всё: и портреты этих певцов, и как они объясняют свое творчество, как о нём рассуждают. Вера Николаевна собрала богатейший материал. Конечно, это было героическим шагом, потому что разговорить певцов очень трудно.

Я всё время хотел узнать: как исполнители на национальных инструментах передают свое искусство? Каким образом они это делают, как они это объясняют словами? И я пошёл к Татьяне Алексеевне Старостиной<sup>19</sup>, которая училась играть на кугиклах. (Кугиклы — это то же самое, что флейта Пана, но только трубки у южнорусских инструментов не скрепляются между собой, они свободно держатся пальцами). Я надеялся, что она мне расскажет. Она ездила много раз к одной кугиклице, которая её сперва принимала в штыки, но потом увидела, что у Татьяны Алексеевны получается отменно, и стала ей доверять. А я-то в то время занимался своими разработками по устной профессиональной культуре, вопросами передачи навыков в устной среде, так сказать, проблемой не выписанной, а устной теории музыки. Вот я с надеждой и спрашиваю:

— Ну вот скажите, Таня, как она вам рассказывала о своих навыках? Как она вас обучала?

Ответ Татьяны Алексеевны меня просто убил:

— Да никак! Я ей играю, а она говорит — “Ну не ладишь!” — Всё, ей не нравится. “А вот теперь ладишь!” И никакой народной терминологии!

А. А.: *Одна аксиология!*

М. С.: Да, совершенно верно! «Не ладишь!» (смеется) ... Но, может быть, она одна такая неразговорчивая попалась. Может быть, другая бы объяснила как-то: «ты возьми вот так, сделай так». Конечно, для подобных исследований нужны такие подвижники, как Татьяна Алексеевна...

Приведу в пример ещё одного подвижника — это Сергей Старостин. Кажется, он на всех народных инструментах играет и петь умеет во всех областных традициях и манерах. Правда, он больше практик и выдающийся просветитель. Возможно, у нас уже есть и подвижники такого рода, которые сочетают свои навыки с высокой академической наукой.

А. А.: *Мы о фольклоре поговорили. А если обратиться непосредственно к Вашему предмету, Вашему полю деятельности и интересов — там что? Существуют ли подводные течения и камни, на которые нам нужно обратить внимание?*

М. С.: Следует обратить внимание на то, у нас порой недооцениваются работы по источниковедению. Например, если исследуется старый памятник, допустим, созданный не позже, чем 300 лет тому назад, на каком-то старом европейском языке — его перевод требует особых навыков (не просто знания языка) и очень тщательных комментариев. Подобного рода перевод уже сам по себе — исследование. Ведь надо найти адекватные русские слова и фразы для передачи сути концептов, для которых очень часто в русском языке не существует своих терминов. Там сама техника перевода вовсе не «современная деловая», подобная той, что у нас используется при переводе деловых писем или любых современных текстов. Это же не просто переводы: уже сама процедура перевода памятников — это наука. Но почему-то перевод с комментариями и со вступительной исследовательской статьей у нас всё ещё, за редкими исключениями, не может считаться диссертационным исследованием. А это большое заблуждение. Можно сказать — предубеждение против источниковедческих работ.

---

<sup>19</sup> Татьяна Алексеевна Старостина (р. 1955) — кандидат искусствоведения, доцент Московской консерватории, специалист по русскому народному творчеству и гармонии. — *Прим. ред.*



Или, например, человек взял, допустим, какую-нибудь партитуру оперы русского композитора и подготовил ее к изданию. Это колоссальная работа. Один аспирант... (работа ещё не завершена) взялся за оперу «Каменный гость» русского классика Александра Сергеевича Даргомыжского, чтобы тщательно текстологически и музыковедчески подготовить это произведение к изданию. И если аспирант этот все же завершит свою работу, почему сама подготовка тома в собрании сочинений не может стать объектом диссертационного исследования? — Ведь это произведение русского классика еще ни разу не издавалось в оригинале. Оно было опубликовано только в аранжировках, причем с довольно радикальными изменениями авторского музыкального текста.

Отечественное музыковедение должно привыкнуть к тому, что это тоже наука, причём наука актуальная. Мечтаю, чтобы мы чаще ставили перед молодыми учёными такую задачу: подготовить к изданию классическое произведение — будь то произведение музыкальное или памятник текстовый, но связанный с музыкой, скажем, письма или дневники знаменитого музыканта, которые никогда не издавались или издавались раньше весьма небрежно. Есть еще такие материалы выдающихся деятелей отечественной культуры, которые до сих пор еще не опубликованы — и речь не только о научных текстах.

То есть отношение к работе по изданию памятников должно быть таким же, как и к диссертационному исследованию. Этого у нас пока не заметно, к сожалению. Даже не знаю, присудят ли за такое издание учёную степень. Ведь любой диссертационный совет потребует: сформулировать прежде всего цель исследования, задачи, положения, выносимые на защиту. А цель-то здесь — сохранить памятник, как сохраняют хрупкую статую, старинную икону или храмовое здание.

А. А.: *Это-то оформить можно, но главное — создать такой прецедент.*

М. С.: Вот именно! Прецедент создать! Создать прецедент и проломить эту стену.

Я сейчас боюсь сказать какую-нибудь крамолу...

У нас слишком много науки, которая стремится к высочайшему уровню, к «проблемности» и, так сказать, к «диссертабельности».

А. А.: *Соглашусь с Вами: в работах о музыке и вообще об искусстве всё как-то по одному ранжиру нельзя исследовать.*

М. С.: Или, допустим, какая-нибудь яркая фигура в музыке. Возьмем, к примеру, незаслуженно забытого композитора семнадцатого или восемнадцатого столетия, о котором ничего не написано нигде — ни на русском языке, ни на каком-либо другом. И просто написать о нём монографию: «Жизнь и творчество». Ведь раньше такой текст могли счесть диссертацией. Сейчас — нет. Наука о музыке должна включать всё, в том числе и книги биографического характера. Этот жанр был, есть и будет, что бы там ни писал Карл Дальхауз<sup>20</sup>, считавший биографии устаревшим и неприемлемым жанром. Вот и мы стремимся к «высоколобости», к элитарности, которая приводит к тому, что доходит уже до абсурда — к тому, что философы вслед за Марксом называют «профессиональным кретинизмом»<sup>21</sup>. Он имел в виду до абсурда доведенную узкую специализацию. И профессиональный кретинизм совершенно неожиданно вырастает — мы даже не замечаем, как его выращиваем.

---

<sup>20</sup> Карл Дальхауз (Carl Dahlhaus, 1928 – 1989) — немецкий музыковед-энциклопедист, музыкальный философ, крупный специалист по истории гармонии и по музыкальной эстетике, автор и редактор многих фундаментальных изданий. — *Прим. ред.*

<sup>21</sup> Также встречается вариант «профессиональный идиотизм», фигурирующий в русских изданиях трудов немецкого философа и ученого Карла Маркса (Karl Heinrich Marx, 1918 – 1883), в частности в книге «Нищета философии» (перевод труда «Philosophie des Elends», 1847), где, по-видимому, впервые и вводится это колоритное выражение. См.: [15, 122]. — *Прим. ред.*

*Амрахова А. А., Зенкин К. В., Акопян Л. О., Сапонов М. А., Насонов Р. А., Кюрегян Т. С.*

Реестр наших заблуждений

Короче говоря, я за множественность научных жанров. Чтобы наша диссертационная устремленность не была зациклена на одной — очень строгой — модели. А она становится всё строже и формализованнее.

**«...просто читать книжки...»  
(беседа с Р. А. Насоновым)**

*А. А.: Роман Александрович, целая эпоха закончилась не только в нашей стране, но и в науке. Что-то осталось в музыковедении, от чего нужно избавляться? Внесите свою лепту, пожалуйста.*

Р. Н.: Думаю, дело не в стране (тем более что она у нас то старая, то новая, то опять подозрительно похожая на старую). Это точно не первопричина. Дело в том, что время поменялось: мы вместе со всем миром живём в новую, извините за банальность, информационную эпоху. В наше время надо просто читать книжки, и прежде всего книжки на иностранных языках — потому что современное музыковедение в основном изъясняется на английском языке, а также на некоторых европейских. Плюс многочисленные оцифрованные старопечатные издания и рукописи, к которым мы теперь можем обращаться, не выходя из дома. При необходимости можно и до архива добраться. Если человек в курсе того, что происходит в науке, то у него в принципе не должно быть проблем и тем более заблуждений, от которых надо избавляться.

Как-то Владимир Григорьевич Тарнопольский<sup>22</sup> укорял всех нас, классических музыкантов, — вот, дескать, какие-нибудь фанаты рока в курсе всех событий в их любимом искусстве, они всё читают, выписывают и достают, а мы современную музыку не знаем, потому что не интересуемся. Нечто подобное можно сказать и про музыковедение. Реальный, действующий музыковед — это тот, кто смотрит свежую научную прессу и вникает во все публикации, относящиеся к сфере его профессиональных интересов. Вышли журналы, появились монографии, и ему тут же хочется всё немедленно прочитать; знать, что написано в последнем номере журнала «Early Music», если он занимается, к примеру, старинной музыкой, и то достойное, что имеется в последних номерах крупнейших российских музыковедческих журналов.

К сожалению, есть проблемы иного рода: чтобы ознакомиться с иными современными изданиями, мне время от времени приходится пользоваться не совсем законными приемами — и эти методы, к тому же, работают, только если повезет. А ведь иногда одна непрочитанная книжка или даже статья не дают возможности с чистой совестью завершить работу над научной теорией.

Благодаря Ленинской библиотеке у нас имеется доступ и к информационной базе JSTOR, и к коллекции американских диссертаций ProQuest — всё это можно свободно читать, если не лениться. Тем не менее, конечно, сравнивая своё положение с положением какого-нибудь профессора в среднем западном университете, не говоря уже о ведущих центрах науки, я понимаю, что мне часто приходится зарабатывать солидные по российским меркам деньги, чтобы купить какую-нибудь новейшую монографию, — а моему коллеге просто ничего не приходится делать: он заходит к себе в кабинет и достаёт это с полки, потому что государство позаботилось о том, чтобы учёный жил в современном мире. В России всё гораздо более затратно, и большой кровью даётся то, что является непременным атрибутом современной цивилизации. И если у меня хватает пока энергии, чтобы сначала заработать деньги, а потом потратить их на то, чтобы оставаться действующим музыковедом, то у кого-то не хватает энергии, а у кого-то — квалификации для того, чтобы те самые деньги заработать. Поэтому можно сказать, что многие насущные проблемы у нас — скорее социальные, чем профессиональные. Я уж не говорю о размерах зарплат, о социальной защищенности и, не дай Бог никому, о перспективе

---

<sup>22</sup> Владимир Григорьевич Тарнопольский (р. 1955) — российский композитор, один из инициаторов создания Ассоциации современной музыки (АСМ-2), ансамбля солистов «Студия новой музыки», Международного фестиваля современной музыки «Московский форум», а также Научно-творческого центра современной музыки и Кафедры современной музыки Московской консерватории. С 1992 года ведет класс сочинения в Московской консерватории (с 2001 года — профессор). — *Прим. ред.*

жить на одну только пенсию в качестве «светлого будущего». Это не предмет нашей беседы.

Раньше имела хождение чудесная шутка про ученого, который перевел статью из словаря Гроува<sup>23</sup> и положил в основу диссертации. Сейчас, когда «Гроув» хорошо уже так «хакнут», приходится использовать чуть более эксклюзивные материалы. Но хуже всего — когда в научной работе нарисован концептуальный фасад, а новых знаний и новых мыслей в реальности не содержится — всё сводится к словесной аранжировке банальностей и трюизмам. Если такое происходит — то это тревожный симптом провинциализации науки, превращения ее в тихую заводь для своих людей.

Даже советский период в некоторых отношениях может показаться благополучнее нынешнего. До середины 1980-х годов, пока нефть не упала в цене, какие-то издания — пусть далеко не все, но довольно многие — поступали в крупнейшие библиотеки по госзакупкам. Остро необходимые книжки мы заказывали по межбиблиотечному абонементу, и потом они оставались в стране в виде микрофильмов. Неплохо это было для своего времени и с учетом существования «железного занавеса». Не говорю о царских временах: когда приходишь в библиотеку консерватории и видишь книжки на иностранных языках, понимаешь, как хорошо жил наш вуз при проклятом царизме. Как раз в период до 1917 года, или ещё на заре советских времен, пока «барские замашки» не были окончательно ликвидированы, к нам регулярно поступали основные музыковедческие издания.

Такая вот сложилась ситуация. Милое советское заблуждение, что стране для пущего величия нужны великие гуманитарии, современными чиновниками, людьми прагматичными, уже давно преодолено. Наука теперь — некое частное дело: мы отдаемся ей, не щадя порой своего здоровья, исключительно потому, что есть немало количество дорогих людей, коллег, учеников, которым это интересно. Ударить в грязь лицом друг перед другом — довольно стыдно. Это добавляет боевого духа, и мы как-то существуем и будем функционировать в любых практически условиях.

Может случиться и так, что в конце концов от фундаментальной науки у нас останутся одни фасады, и государство это вполне устроит. Значит, задача современного этапа состоит в том, чтобы мы, каждый со своим частным проектом, смогли интегрироваться в современный поток информации — совершенствуя по ходу дела английский язык и сохраняя самобытность научного подхода. Возможно, это даже вопрос нашего выживания как исследователей.

А. А.: *В этих суровых условиях, на каком ещё попроще может себя искать современный учёный?*

Р. Н.: В просветительстве. Есть студенты, есть большая прослойка образованных людей, которые хотят просвещаться, получать свежую, интересно преподносимую информацию, которые хотят слушать лекции на образовательных порталах. Они готовы заниматься по Скайпу, что сейчас практикуется на Западе и у нас в последнее время стало практиковаться. Как правило, эта публика по профессии далека от музыки и музыковедения. Был я в Перми не так давно, читал лекцию, собралась довольно солидная аудитория, я познакомился с симпатичными людьми, любителями музыки, кто-то со мной подружился в Фейсбуке. Выясняю — кто это? Смотрю: один дантист, второй дантист. Эх,

---

<sup>23</sup> «Музыкальный словарь Гроува» — популярное наименование англоязычной энциклопедии, первое издание которой («A Dictionary of Music and Musicians», в 4-х томах — 1879, 1880, 1883, 1890) было подготовлено английским музыковедом Джорджем Гроувом (George Grove, 1820 – 1900). Впоследствии энциклопедия перерабатывалась и дополнялась новыми сведениями, получив имя ее создателя. С 1904 по 1975 год разные издания энциклопедии публиковались названием «Grove's Dictionary of Music and Musicians», с 1980 по 2002 год — под названием «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», причем уже в 1980-е годы стали создаваться различные тематические издания с заглавиями, начинающимися со слов «The New Grove Dictionary of...» и «The Grove Dictionary of...». С 2001 года был запущен проект интернет-ресурса под наименованием «Grove Music Online», в настоящее время ставший частью более крупного энциклопедического и образовательного интернет-проекта «Oxford Music Online». — *Прим. ред.*

думаю, поздно узнал: надо было зубы напроситься полечить. Дантисты пришли на лекцию, а музыковеды и педагоги местные не пришли. И правильно. Дантистам это нужно — они-то люди современные...

А. А.: *Помните, старую репризу Жванецкого, в которой всё заканчивалось словами: «Может, что-то в консерватории подправить?» Что нужно поменять в нашей педагогике, чтобы сдвинуть ситуацию с места, и музыковеды стали бы ходить на лекции?*

Р. Н.: Разве что «поменять девочек». А если говорить серьезно, то перспективы в целом не радужные. Перемены могут произойти либо при наличии некоего государственного заказа, как это было в Советском Союзе (но тогда была идеология, со всеми ее прелестями), либо при наличии достаточного количества частных денег. Могу рассказать, что в последнее время мне довелось иметь дело с одной частной компанией. Компания эта существует исключительно на спонсорские деньги одного очень небольшого бизнесмена, которому захотелось создать сеть просветительских программ. Он собрал коллектив, всего несколько человек, которые делают сейчас прекрасный образовательный портал. Для этого портала я 30 часов специализированных лекций по кантатам Баха наговорил, в расчете прежде всего на приобщенных к культуре христиан, но и на студентов в какой-то мере тоже. И за это получил какие-то деньги, что уж совсем удивительно, потому что я за десятилетия привык, что любая моя просветительская деятельность — будь то телевидение, радио, публичные лекции — обычно не оплачивается или осуществляется за совсем символический гонорар.

Можно привести и другие обнадеживающие примеры. Все они говорят о том, что у нас всё-таки появился какой-никакой средний класс — нормальный, который не жирует за счёт нефти, рэкета или откатов, а зарабатывает деньги своим умом и трудом, — эти люди хотят вкладывать деньги в просветительство и, в конечном итоге, даже в фундаментальную науку, в ее развитие. Если бы в стране было много частных денег, уверен, и в науке положение было бы иным. Ну а если помечтать, то хотелось бы, конечно, чтобы и государство финансировало именно тех, кто производит полноценный просветительский или научный продукт, делает открытия.

А. А.: *Давайте всё-таки повернём наш разговор в некое оптимистическое русло.*

Р. Н.: Оптимистическое русло состоит для меня в том, что в завершившемся учебном году я позволил себе вещь, которую прежде не позволял. У меня были группы студентов первого курса, и во втором семестре подумалось: а что ж я так мало знаю о творчестве Генделя? Я никогда не тороплюсь рассказывать студентам историю музыки XIX века, которую и так все неплохо себе представляют после училищ и колледжей, и учебники о ней написаны хорошие, в том числе моими же коллегами по кафедре. Но на сей раз я превзошел свою обычную «норму»: посвятил, в качестве исключения, значительную часть второго семестра операм и ораториям Генделя в разных исполнениях, в разных постановках, — этот материал, конечно, только так и нужно изучать. Устроил миниатюрный спецсеминар в рамках большого общего курса, и было мне страшно интересно.

Я не сторонник того, чтобы копировать опыт западный, когда есть какие-то спецкурсы, которые по своему усмотрению посещает студент, набирает кредиты, и считается, что, набрав их в достаточном количестве, он изучил историю музыки. В нашей манере преподавать всеобщую историю музыки — от древностей Востока до самых современных сочинений — есть большие достоинства. Но я понимаю, что ровным слоем в условиях информационного века всё это не размажешь. А создав некую «неравномерность» курса, можно, например, показать: вот есть великий Гендель, музыку которого сегодня так часто и так по-разному исполняют. И на этом примере мои студенты видят — как надо доставать информацию, как надо «шерстить» YouTube, трекеры, как надо покупать официальную продукцию; где я беру сведения — из каких справочников, из каких монографий, с каких сайтов. Я им показываю, что жизнь наша очень динамична.

Постоянно будут происходить какие-то события, к которым надо адаптироваться, и, если человек — настоящий музыкант (даже не музыковед), он постоянно что-то для себя находит. И сейчас, в каникулярное время, они начинают мне писать — спрашивают, как им поискать интересную информацию уже не о Генделе, а в связи с совершенно другими проблемами, чаще всего — в связи с тем репертуаром, который они исполняют, или просто в связи с тем, что их нечто неожиданно заинтересовало. Меня это очень радует, и только потому я и рассказываю Вам об эдаких пустяках. К тому же, здесь нет откровения; о том, что самое главное для современного педагога — научить студентов искать информацию, не так давно прекрасно написала, например, Марина Валериевна Карасёва<sup>24</sup>.

На самом деле проблема, которую ставит Ирина Петровна Сусидко<sup>25</sup> в любезно предоставленной Вами статье<sup>26</sup>, — проблема введения в учебный курс новых научных сведений и представлений — решается очень просто: если моя профессия мне интересна, то она тут же и решается, а если мне неинтересно, то все проблемы сразу становятся нерешаемыми. Суть проблемы — скорее всего, в том, что даже такой энтузиаст, как Ирина Петровна, не в состоянии оживить некоего закосневшего коллегу, давайте вообразим себе такую фигуру. И вот тут, действительно, как говорится, наука бессильна.

А. А.: *Кстати, о решаемых и нерешаемых проблемах. В том, что Вы рассказали — как Вы экспериментируете в выстраивании курса — я нашла для себя интересный поворот в сторону методологии. Давайте поговорим о методах, подходах, методиках — насколько это продукт замшелый в истории и теории музыки? И вообще: чем может быть методология в истории музыки?*

Р. Н.: Тут есть два момента. Первый касается исключительно автореферата — я эти материи неплохо знаю, поскольку иногда руковожу диссертациями и другими квалификационными работами. Мне кажется, что здесь можно — если не мудрить, если не просто отписываться — очень легко найти слова о том, что Вы делали со своим материалом: здесь Вы сравнивали, здесь вы находили какие-то гены, здесь —...

А. А.: ...*Типология...*

Р. Н.: ...Да, конечно. Здесь Вы анализировали каким-то одним образом, здесь — другим. Всё это описать простыми и в основном русскими словами — очень легко, а метод — он, как правило, получается комплексным. Мне кажется, что если не быть лукавым, то этот процесс наполняется здравым смыслом. Если быть лукавым — то можно изготовить отписку, и если диссертация хорошая, то не думаю, что от этого она сильно пострадает.

Но что касается именно истории музыки, я повторю для Вас одну вещь, которую говорю студентам-музыковедам, когда прихожу к ним на занятия. Если мы говорим о методологии, то крупным планом есть два подхода, они даже не собственно научные, а, если хотите, этические. Это проблема выбора, выбора научного, и, если угодно, даже

---

<sup>24</sup> Марина Валериевна Карасёва (р. 1958) — доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории, специалист в области преподавания сольфеджио (докторская диссертация на тему: «Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха», 2000; 1-е изд. — 1999), автор многочисленных учебников, учебных и методических пособий по вопросам развития музыкального слуха, активный пропагандист применения цифровых технологий и современных психотехник в музыкальном образовании и воспитании.

В тексте имеется в виду статья М. В. Карасёвой «Учитель, ученик и пространство “2.0” — особенности изменений коммуникативных отношений в современной музыкальной педагогике» [11]. — *Прим. ред.*

<sup>25</sup> Ирина Петровна Сусидко (р. 1958) — доктор искусствоведения, профессор, заведующая Кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных, музыковед широкого профиля (докторская диссертация на тему: «Опера seria: генезис и поэтика жанра», 1988; сфера научных интересов — история оперного театра, история и теория зарубежной музыки XVII–XX веков, анализ музыкальных произведений, русская музыка в контексте европейской культуры, музыкальная педагогика), автор многочисленных научных работ и учебных пособий. — *Прим. ред.*

<sup>26</sup> Об этой статье [23] мы упоминали во введении. — *Прим. А. А.*

нравственного, потому что это имеет долгосрочные последствия, определяет всю нашу научную жизнь.

Первый подход состоит в том, что мы создаём некоторую теоретическую модель того феномена, с которым имеем дело. Мы его моделируем, конструируем при помощи каких-то понятий, иногда отвлечённых, иногда привносимых коммуникативных отношений из нашего опыта, тем самым подгоняя реальность «под себя», пытаемся спроецировать в мир собственные ограниченные представления. Мы выстраиваем гипотезу, которая реконструирует реальность, — такова позитивистская парадигма естественнонаучного исследования, традиционно заимствуемая гуманитариями. При этом мы не замечаем даже, что не столько постигаем иное, сколько используем предмет исследования для самоутверждения.

Есть другой способ: конечно, мы без теории не обойдёмся, но теперь теория для нас — это, скорее, неизбежное зло. А воодушевляет нас и притягивает к себе вот эта самая историческая реальность: как люди жили, как думали, как писали музыку — что за этим стояло? Примерно так мы изучаем некий язык иностранный. Ведь мы его не теоретически изучаем, а чтобы расширить возможности общения. Мы учимся говорить, а ещё лучше — мыслить на этом языке. Не так, чтобы мы подумали по-русски, а потом калькировали на другой язык; или наоборот — чтобы переводили русской калькой. Так вот, теоретизируя, мы вольно или невольно калькируем. А мне интересно взять некую эпоху и мыслить, думать, жить в ней. Для меня весь этот материал становится родным. Но поскольку полностью перевоплотиться мы не можем, то для теории всегда остается достаточно места, теория неизбежна.

Как культурные люди мы живём тем, что изучаем. Происходит диффузия «иного» и «нашего»... Я бы только не стал это занятие идеализировать — мы всё равно занимаемся чем-то эгоистичным: расширяем свой собственный круг. Мы не в тесноту свою душевную начинаем загонять всё то, что находится вне нашего круга, а мы пытаемся собственную узость как-то расширить. Вот это и есть изучение истории музыки. Так это и происходит, это отчасти наука, отчасти искусство.

Наука — это ведь не что-то сухое, не карикатурный такой образ: сидят сухари и скуку нагоняют. Наука украшает, обогащает жизнь. Настоящий учёный — до безобразия живой человек. Он может совершать открытия чуть ли не каждый день — и не обязательно те самые, которые будут затем опубликованы в статьях. Он постоянно что-то познаёт, и это познание — его внутренний интимный акт, потому что, познав это сегодня, он стал немножечко другим, чем был вчера. Происходит некий постоянный переворот души. Это и есть реальная научная методология. И работает она или не работает — каждый человек хорошо знает: если душа перевернулась — значит, научная методология в действии.

Методологические проблемы могут возникнуть в тот сакраментальный момент, когда необходима систематизация, и надо родить те самые пункты. Это очень полезная и замечательная вещь, но не стоит её фетишизировать. Это не фетиш, а момент гигиены — как уборка в квартире. Ты живёшь, живёшь, но тебе надо принять гостей, и ты своё добро раскладываешь по полочкам и заодно инвентаризируешь. Полезная очень вещь. Я в высшей степени уважительно и приязненно ко всему этому отношусь. Но жизнь не ограничивается тем, чтобы свой скудный инвентарь разложить по этим полочкам и показать, что там есть, когда подчас почти ничего и нету, — а когда совсем нету ничего, то тогда это занятие становится унылым. И тогда все мучаются и без боли не могут на эти пункты смотреть...

Проблемы касаются, в конечном счете, не науки, а того, что мы крайне несовершенны. Будь мы абсолютно живы, то и не было бы у нас проблем. Но есть омертвление, есть некая косная материя, внутри которой мы живём, отсюда и зло. Я бы даже сказал, что все проблемы теории и методологии — производные нашей падшей природы. Но куда от этого денешься? Грешны мы, Господи...

А. А.: *Попробуем отрешиться от учебных планов, бытовых каких-то реалий, которые сопутствуют учебному процессу. Представим себе, что от нас с Вами очень многое зависит, мы сами строим учебный план. Каких предметов не хватает в современном преподавании истории музыки? Чего не достаёт в образовании музыковедов для того, чтобы специалист стал профессионалом с позиций требования к науке сегодняшнего дня?*

Р. Н.: Музыковедение — это такой замечательный предмет, в котором не нужно городить перегородки. Конечно же, многие области требуют определённой специализации; допустим, мы изучаем искусство устной традиции, и это совсем не то же самое, что изучение автографов великого композитора и подготовка их к публикации. И вполне понятно, что некоторых навыков в сегодняшнем музыковедении не то чтобы остро не хватает, но на них стоит сделать акцент.

Как раз таки я считаю, что наше историческое музыкознание движется в правильном направлении: это и работа в архивах, это и публикация партитур, с одной стороны, это и гуманитарность в хорошем смысле (потому что, к сожалению, гуманитарность бывает и в нехорошем смысле) — умение читать современные гуманитарные тексты — эстетические, философские, — понимать этот современный язык. Открытость в сторону других видов искусства, кино и театра. Это всё — веление времени. И если мы посмотрим хотя бы на темы дипломных работ, которые защищаются у нас в консерватории, — мы увидим очень отрадные тенденции.

Московская консерватория превосходно работает, и мои коллеги здесь трудятся замечательно: хотя мы очень осторожны в плане создания новых учебных дисциплин, все те направления, которые у нас недостаточно развиты, постепенно совершенствуются, в них происходит движение. Скорее, необходимы усилия в создании каких-то практик, особенных специализаций, возможно, даже штучных специализаций, потому что музыковед — это «штучный товар». Если студент имеет склонность к какому-то роду деятельности и ему не хватает организационных возможностей вуза, то здесь бы надо талантливых студентов всячески поддерживать, разрешать им варьировать учебную программу. Может быть, разгружать их по каким-то другим направлениям для того, чтобы они могли двигаться в своём.

Кстати, когда в «лихие девяностые» я учился в консерватории, здесь для меня всё было просто замечательно, и не в последнюю очередь благодаря отсутствию железной дисциплины. Я позволял себе кое-что варьировать, не усердствуя в изучении некоторых предметов. Хотя сегодня я, возможно, об этом немного жалею и хотел бы расширить свое образование — но тогда надо было сосредоточить все усилия на главном. И наоборот, я мог проводить какое-то безумное количество времени в Музее книги Ленинской библиотеки, общаясь со старинными трактатами и переписывая их от руки, потому что тогда ознакомиться с этими трудами можно было только так и не иначе — параллельно изучая язык вот таким монашеским методом. И за то, что меня понимали, что мне прощали какие-то прегрешения, что меня поддерживали, — я безумно благодарен своим педагогам, и не только тем, которые меня многому научили, но и тем, у которых я чему-то не доучился. И мы можем быть ещё более гибкими в плане отношения к подрастающему музыковеду как к индивидуальному проекту, уделяя больше внимания своеобразию студента, потенциалу, который в себе эта личность несёт. И мы будем получать гораздо более обильные плоды, чем те, которые есть, если будем учитывать, что это личность растёт, что эта личность, получая общую базу, развивается в своём направлении.

Мне кажется, и теория музыки может быть не разгороженной на секции перегородками — если теорию музыки мы понимаем в том виде, в котором она в классические времена существовала. Ведь теория музыки долгое время была практическим предметом: с ее помощью обучали композиторов писать музыку. О том, что



теперь всё изменилось, помню, переживал Юрий Николаевич Холопов<sup>27</sup>; он мечтал обучать композиторов современным техникам. Существовали разные внешние обстоятельства, которые ему не очень-то в этом помогали, хотя надо признать, что и сам проект был утопический.

Но, с другой стороны, если мы начинаем теоретически анализировать какое-то произведение, то в чём состоит наша цель, если это опять-таки живой процесс (не претендую, конечно, на всеобщую истину)? — Не в том, чтобы решить проблемы полифонии, гармонии, строения формы, современной композиции, а в том, чтобы идентифицировать себя с тем композитором, который это пишет, то есть понять, как он это делает, понять, какие у него рефлекссы.

А. А.: *То есть это лозунги герменевтики, в её изначальном, ещё романтическом, смысле?*

Р. Н.: Это больше, чем герменевтика, — я в какой-то момент начинаю себя чувствовать Монтеверди, Бахом, Бетховеном. Я понимаю, как они это писали и, главное, как они изобретали, и может быть, действуя в этой манере, я бы и создал некогда несозданный шедевр того же Бетховена, — в идеале, анализ научает меня делать такие же открытия и в том же русле, в котором их делал тот или иной композитор.

А. А.: *Очень напоминает сюжет рассказа Борхеса «Пьер Менар, автор Дон-Кихота».*

Р. Н.: А почему нет? Конечно, я говорю не о задаче, а о сверхзадаче, утопичной. Я принимаю на себя какой-то внешний набор условностей, которыми пользовался композитор, и постигаю по-настоящему сложные вещи, потому что ни один учебник по гармонии, полифонии и так далее, не даёт нам этого композиторского настоящего метода, потому что в случае с выдающимся музыкантом метод — это сама личность.

Однажды у меня был интересный опыт. Я сидел на вступительном экзамене в аспирантуру у композиторов, это был коллоквиум, на котором, в том числе, анализируется по партитуре некое произведение более или менее современного композитора, но иногда и классика. Всё было прекрасно, поступали талантливые ребята, хорошо обученные, но меня зацепило то, что они не по-композиторски анализируют партитуру. Им почему-то не хотелось удивляться открытиям коллег, и даже мысль не приходила в голову эти открытия поискать (наверное, и атмосфера ответственного экзамена не очень тому способствовала). Мы же шедевры ценим не из-за того, что они подтверждают школьную теорию, а потому, что они не укладываются в рамки, производят некий взрыв — это и есть новаторство, которое, как мы знаем, невозможно без традиции.

Все симфонии на свете «проходить» нет необходимости — но может быть, п-ное количество «настоящих», среднестатистических, образцов жанра XVIII века, за которые ратует Ирина Петровна, в качестве фона включить в курс бывает полезно. Например, я показываю студентам во втором семестре всем хорошо известные поздние симфонии Моцарта, а заодно показываю что-то из раннего Моцарта или из его современников: вот какие это пьесы, а вот, посмотрите, какие чудеса здесь начинают происходить. Вот почему это великая музыка, а не просто потому, что это попало в учебник и сыграно 500 раз за сезон второсортными оркестрами. Не по инерции то или иное произведение показываю, а чтобы студенты вместе со мной изумились.

Нам очень нужен анализ личностный и композиторский. И это должно быть очень интересно. «*Purpura juxta purpuram dijudicanda est*»<sup>28</sup>. О личности судят по личности.

---

<sup>27</sup> Юрий Николаевич Холопов (1932 – 2003) — советский и российский музыковед, педагог (с 1960 года работал в Московской консерватории, с 1983 года — профессор), основатель современной отечественной музыкально-теоретической школы (воспитал несколько поколений музыковедов различного профиля, многие из которых стали педагогами Московской консерватории), крупный специалист в области гармонии, истории музыковедения и теории современной композиции, автор многочисленных научных и учебно-методических работ. — *Прим. ред.*

<sup>28</sup> «О пурпуре судят по пурпуре» (*лат.*). — *Прим. ред.*

А. А.: *Итак, с нашими заблуждениями картина прояснилась, а какие явления Вы считаете новаторскими, что на Вас произвело наисильнейшее впечатление из прочитанного в последнее время, и Вы прониклись убеждением, что это необходимо донести до широкой общественности?*

Р. Н: В той области, которой я интересуюсь, были интересные книжки, с авторами которых я соглашался или не соглашался, которые были для меня «хлебом», и которые я порой покупал вместо хлеба. Таких книжек существует немало число. Какой-то одной книжки, которая бы всё перевернула, нет. Но, как у читателя, у меня всё время возникает мысль: это надо бы перевести на русский язык, а вот это надо перевести на русский язык обязательно, и мне начинает казаться в какой-то момент, что в современной ситуации важнее быть переводчиком, чем собственно учёным. Если поступиться эгоизмом, то российский музыковед сейчас должен писать не слишком много и желательно так, чтобы это было не стыдно опубликовать в ведущих мировых научных журналах, и при этом выполнять свой долг по распространению качественной информации на русском языке. А что именно мне хотелось бы прямо сегодня перевести, умолчу из суеверия.

Дело не в том, что сегодня есть одна книжка революционная, а в том, что изменился мир. Когда я в студенческие годы читал труды Эггебрехта<sup>29</sup>, для меня действительно это был некий переворот. Благодаря Эггебрехту, который порой довольно сложно пишет по-немецки, я изучал этот язык, хотя старинные трактаты этому процессу тоже существенно помогали. Для меня теории Эггебрехта были в своё время открытием, и мы даже спорили о них с Михаилом Александровичем Сапоновым<sup>30</sup> — многие детали уже забылись, но подозреваю, что тогдашние мои воззрения были наивными, а он был невероятно терпелив.

Тогда ведь нужно было ещё доставать эти сокровища в Ленинской библиотеке, просить помощи у Юрия Николаевича Холопова, который был удивительно отзывчивым человеком и на свой профессорский абонемент всегда брал студентам и аспирантам книжки. Потом ещё надо было найти недорогой ксерокс (а это было не так просто), всё это «отксерить», переплести в твердый переплёт. Все эти толстые фолианты — и Рольф Дамман, «Понятие музыки в немецком Барокко»<sup>31</sup>, и работы Эггебрехта, и книги по литургике, которые давал отец Георгий (Чистяков)<sup>32</sup>, благодаря которым очень многое можно было узнать про западное богослужение, — это всё лежит у нас с женой дома; и действительно, в ту эпоху одна книжка производила настоящий переворот в сознании.

Сегодня так много выходит разнообразной литературы, что мы просто не успеваем оценить и заметить, что произошёл какой-то эпохальный переворот. Один человек может создать яркую теорию, блеснуть (хотя бывает, что яркость теории идёт во вред её

---

<sup>29</sup> Ганс Генрих Эггебрехт (Hans Heinrich Eggebrecht, 1909 – 1999) — немецкий музыковед, лексикограф и педагог, крупный специалист в области музыкальной терминологии, музыкальной эстетики, истории и теории музыки западноевропейского Средневековья, немецкой музыки эпохи барокко, истории органостроения и органной музыки, автор многочисленных книг и статей, получивших широкую известность за рубежом. — *Прим. ред.*

<sup>30</sup> Михаил Александрович Сапонов (р. 1946) — советский и российский музыковед, доктор искусствоведения, профессор, заведующий Кафедрой истории зарубежной музыки и Научно-исследовательским центром методологии исторического музыкознания Московской консерватории, автор многочисленных работ по истории зарубежной музыки от Средневековья до современности, известен также как переводчик и крупный специалист в области изучения творчества И. С. Баха. — *Прим. ред.*

<sup>31</sup> *Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock* (Köln, 1967) [27].

<sup>32</sup> Георгий Петрович Чистяков (1953 – 2007) — российский филолог, историк, богослов, священник Русской православной церкви (священник в храме св. бесср. Космы и Дамиана в Шубине, настоятель храма Покрова Богородицы при Российской детской клинической больнице), автор ряда переводов работ с древнегреческого и латинского языков и многочисленных научных публикаций, преподавал в Общедоступном православном университете имени Александра Меня, вел лекционные курсы в МГУ имени М. В. Ломоносова, МФТИ, РГГУ, Институте философии, теологии и истории св. Фомы в Москве, а также в ряде образовательных учреждениях Европы и США, выступал как известный последователь протоиерея Александра Меня. — *Прим. ред.*

продуманности), и эти молнии озаряют нас со всех сторон. Поэтому и нет того впечатления, которое существовало в советские годы, — в том информационном пространстве, когда мы могли читать книжки дома, по доброте Юрия Николаевича, или сидеть за столом в Ленинской библиотеке, в которую тогда ещё поступали достаточно современные научные издания. Тогда ещё издания десятилетней давности считались новыми, а сейчас современные издания — это публикации 2016–2017 года. Время спрессовалось очень сильно.

Должен сказать, что неоценимую пользу приносят современные справочно-энциклопедические издания (назову для примера серию «Кембриджские путеводители по музыке»<sup>33</sup>, насчитывающую более семи десятков книг, или более специализированный справочник «Bach-Handbuch»<sup>34</sup> издательства «Laaber» в семи частях — не потому, что там совершенно новые теории излагаются, но потому, что они на какое-то время удерживают эту информационную лаву, сумму знаний современной науки, и позволяют нам посмотреть, какие представления были в таком-то году. Это очень полезно, потому что иначе совсем теряются ориентиры.

Современные реалии таковы, что разум действительно становится коллективным. Сегодня мы как никогда понимаем, что наука — нечто гораздо большее, чем возможности одного человека. И всё равно, как и прежде, наука живёт, пока мы неравнодушны, пока в ней есть личности.

---

<sup>33</sup> «Cambridge Companions to Music» — серия познавательных книг по музыке, публикуемых в рамках проекта издательства «Cambridge University Press» и объединённых по названию начальными словами «The Cambridge Companion to...». Книги серии выходят с 1993 года (первая из них — «The Cambridge Companion to the Violin»). — *Прим. ред.*

<sup>34</sup> «Das Bach-Handbuch» (букв. «Баховский справочник») — серия книг, опубликованных немецким издательством «Laaber» в рамках программы «Серии справочников» («Handbuch-Reihen»). Серия включает в себя 7 выпусков в 10 томах. — *Прим. ред.*

**Т. Кюрегян**  
**Три вопроса без ответа, или**  
**Возможен ли госстандарт в художественном образовании**<sup>35</sup>

Проблемы, которые хотелось бы обозначить в связи с обучением музыковедов без надежды, впрочем, на их решение, суть следующие:

- *общегуманитарное vs специально-музыкальное;*
- *широкое vs глубокое;*
- *стандартное vs индивидуальное.*

Насколько остро указанное противостояние, возможна ли здесь чья-то победа и какой ценой? Обрисуем названные дилеммы чуть подробнее, с учетом исторического опыта и современного положения дел в отечественном музыкальном образовании.

**Первый** вопрос — о соотношении общеобразовательного и специального в воспитании музыкальных «экспертов» (стоящих на вершине слушательской пирамиды, по Т. Адорно<sup>36</sup>, чего следует ожидать, конечно, от музыковедов) — вновь и вновь поднимается на разных уровнях музыкально-педагогических и руководящих структур. Не забираясь в слишком далекое прошлое, вспомним дискуссию советских времен<sup>37</sup>. Квинтэссенция спора состояла в том, что одна сторона настаивала на решительном усилении гуманитарного в широком смысле начала в образовании музыковедов, а другая видела в этом осознанное или неосознанное выступление против музыкального в его сокровенной чистоте, требующего глубочайшего профессионального погружения в эту слишком специальную звуковую материю.

«Знать — значит уметь» — этот лозунг И. В. Способина<sup>38</sup>, полностью созвучный установкам русских классиков, направлявших отечественную музыкальную педагогику (включая С. И. Танеева), афористично схватывал суть музыкальной специфики: все наилучшие и наиболее полезные слова останутся втуне, если будет утеряна — в погоне за широким контекстом (историческим, культурным, социальным, психологическим и прочим) — музыка в ее с а м о с т и , которую лишь м у з ы к а л ь н а я деятельность раскрывает без потерь и подмен. «С музыкой на музыкальном языке» — такой подход многим кажется неправомерно эзотеричным, особенно сейчас, когда так силен соблазн выйти к самой широкой аудитории, оседлав массовое потребление со всеми его моральными (?) и материальными бонусами. И вот уже то здесь, то там «прогрессивные» руководители настойчиво подталкивают консервативных музыкантов «вперед, к новым берегам» — герменевтическим, гедонистическим, терапевтическим (...) с соответствующей «корректировкой» педагогического курса (в обоих смыслах — как общего направления, так и конкретных программ обучения).

---

<sup>35</sup> Текст данной статьи, являющейся, по сути, монологическим высказыванием в ответ на предварительно заданные ведущим «круглого стола» вопросы, дается в авторском варианте. Редактором только исправлены опечатки и добавлены номера ссылок на литературу, оформленные согласно шаблону журнала. — *Прим. А. А.*

<sup>36</sup> Здесь автор отсылает к работе Т. Адорно «Введение в социологию музыки. Двенадцать теоретических лекций» («Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen» [26]), в которой первая «лекция» посвящена описанию различных типов слушателей музыки. Высшим из них, согласно типологии ученого, является «эксперт». — *Прим. ред.*

<sup>37</sup> *Конен В.* Задача первостепенной важности // Советская музыка. 1977. № 5. С. 36–43 [12]; *Житомирский Д.* Спорные вопросы анализа // Советская музыка. 1977. № 5 С. 43–45 [8]; *Холопов Ю.* Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблемы анализа музыки. Полемическая статья первая // Советская музыка. 1988. № 9. С. 73–79 [25]; *Холопов Ю.* Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблемы анализа музыки. Полемическая статья вторая // Советская музыка. 1988. № 10. С. 87–94 [24].

<sup>38</sup> Выражение, взятое И. В. Способиным в качестве «лозунга», имеет давнюю историю и обычно трактуется как восточная мудрость. — *Прим. ред.*

Зачем решать гармонические задачи, ведь они все равно далеки от «настоящего» творчества? Зачем осваивать контрапункт строгого стиля, ведь его уже нет, а, возможно, и не было? Зачем писать диктанты и чисто петь, ведь множество музыковедческих специализаций этого не требует? Зачем играть на рояле, ведь есть звукозапись? И так далее, вопросы множатся, чуть тронь... И все они, как будто, небезосновательны. И обсуждая каждый из них по отдельности, кажется, будто пожертвовать чем-то из упомянутого не грех. И правда: у кого-то из великих не заладилось с диктантами, а кто-то, будучи, например, «струнного» рода-племени, так и не подружился с роялем...

Но есть в подобном соглашательстве страшное искушение. Потому что одно дело — частные случаи, а другое — принципиальная установка. Стоит ее сменить, и десятилетиями — да что там, столетиями! — создававшаяся система музыкального просвещения (если не посвящения) разрушится в прах. А ведь нам еще есть что терять. В отличие от «коллективного Запада» и тем более — «коллективного Востока». Отечественное специальное музыкальное образование стоит на таком (не нами заложенном) фундаменте, что даже при нынешней оптимизации, оно все еще остается, пусть и несколько руинированным, ориентиром в мире — хотя тот давно, уверовав в свободу (от профессиональной муштры в данном случае), идет своим путем.

### ***Картинка с натуры***

Из тридцатилетнего опыта общения на теоретической почве с зарубежным контингентом Московской консерватории вынесено убеждение: одаренные — включая гармонию, полифонию, сольфеджио, форму — среди иностранных студентов, бесспорно, есть; но хоть как-то профессионально выученных — нет. Среди редчайших исключений — выходцы из тех мест, где была влиятельна советская система. И наоборот, известный факт: даже учащиеся нашего среднего звена, трансплантированные прямо в зарубежные вузы, не испытывают ни малейшего дискомфорта по части музыкальной теории — их знания превосходят требуемое на всех этапах обучения.

Так что же, отринем грозящую со всех сторон гуманитарную экспансию и будем отстаивать незыблемость музыкального в профессии музыканта? Не все, однако, так просто. Не говоря о том, что музыканты и сами почему-то расположены к предметам смежным и не очень (включая филологию, философию, богословие и прочее), сегодня, как известно, все труднее установить границы с а м о й м у з ы к и и, соответственно, того, что к ней прямо относится. Если создатель мультимедийных проектов (композитор по образованию и свидетельству в дипломе) упорно именуется видеохудожником, это о чем-то говорит, и возможно, не о второй профессии, а о расширении первой. Если акустатик в качестве условия своей композиторской деятельности осваивает электронную технику на заведомо сверхгуманитарном уровне, это не просто смена инструмента (типа рояля на скрипку), но в известной мере и способа музыкально мыслить и даже слышать. Очевидно, все это хотя бы для части специалистов (композиторов, а следовательно, и музыковедов, исполнителей) становится не общеобразовательным, а насущно музыкальным, прямо относящимся к профессии.

Примеры легко продолжить, важна тенденция: с одной стороны, самые истовые сторонники доминирования музыкального в воспитании музыкантов вынуждены признать, что оно («музыкальное») трансформируется и неудержимо расширяется; с другой стороны, опасность утраты «музыкального» при этом лишь увеличивается, переносясь с педагогического на экзистенциальный уровень.

Есть у этого противоречия удовлетворяющее всех решение? Похоже, что нет. Предельно упрощая и огрубляя: перспектива функционирования композиторов, не знающих, условно говоря, нот, вполне реальна; но при всей катастрофичности (для традиционного сознания) подобного зигзага эволюции, у него есть объективные основания, с которыми бесполезно спорить. Соответственно, и музыкальная наука (прикладная теория, педагогика) пойдет следом, вынужденная рано или поздно «переобуться в воздухе».

Однако пока это дело будущего, обсудим **второй** из неразрешимых вопросов, оставаясь хотя бы внешне в пространстве традиционной педагогики.

Из сказанного (и много чего не сказанного) ясно, что все более разностороннее образование неизбежно, как бы к этому ни относиться. Так, может, порадуемся обретенной широте? Хотелось бы. Но и здесь, как у всего прочего, есть оборотная сторона, давно и хорошо известная. Насколько возможно расширять номенклатуру дисциплин (и их содержание), не жертвуя глубиной постижения? Вопрос, который беспокоил еще основателей отечественной педагогики, хотя они и представить себе не могли, как он обострится в будущем. Уже в танеевские времена сетовали на чрезмерное обилие предметов в консерватории, препятствующее, как полагали, их настоящему усвоению. А ведь тогдашняя программа у композиторов (и «произраставших» с ними на одной «клумбе» учителей теории) ограничивалась лишь музыкальными дисциплинами. И. В. Способин в середине прошлого века считал нормальным и необходимым задавать на неделю 10-15 задач, без чего должное освоение гармонии, по его убеждению, <было> невозможно. Ныне «гармонисты» [педагоги по гармонии — прим. ред.] вынуждены поумерить аппетиты, зато преподаватели каждого из размножившихся специальных предметов стремятся, преисполненные лучших намерений, к максимальному охвату на вверенных им участках. Можно их за это осуждать? Нет. Можно так жить? Тоже нет.

### **Картинки с натуры**

Добропорядочная студентка, печально: «Я не могу больше слушать Шопена» (после «угадайки» со всеми мазурками, этюдами, ноктюрнами... etc.).

Не самая прилежная студентка, с укором: «Мне снились музыкальные формы...» (...и это сон юной девы? — встревожится даже фанат сей науки).

Но самое обескураживающее, хотя и понятное, что результат в итоге оказывается обратно пропорциональным искомому: чем больше со всех сторон требуют, тем более поверхностно усвоенное.

И вновь лукавый «шепоток слева»: так, может, если практическое владение гармонией, полифонией, инструментовкой недостижимо (форма пока вне подозрений, поскольку все еще — увы! — вне практики), если их уровень все равно «недостойный», — может, лучше никак, чем так? И все чаще этот добрый совет, под тем или иным соусом поданный, находит понимание. Тем более что за параллелями далеко ходить не надо.

### **Картинка с натуры**

Удивление со стороны собрата-искусствоведа: «Ка-а-к, музыковеды играют на рояле? И даже немного сочиняют?» Удивление, потому что другие «веды» не пишут картин, не проектируют зданий, не танцуют, не играют в спектаклях (...), они — взамен обычной здесь фигуры умолчания выразимся прямо — лишь говорят (пишут).

А может, и музыковеду достаточно «говорить»? Простой вопрос с таким соблазнительным ответом: почему бы и нет? Но стоит только вдуматься, что стоит за этой невинностью, как невольно отступаешь — лучше не искушать. Потому что за ней маячит эффект домино, когда непонятно, где нужно — и можно ли, запустив процесс, — остановиться. Согласившись пожертвовать, допустим, модуляционной прелюдией, оказываешься перед гармонизацией «хорала», за ним придет черед «правильного» четырехголосия... самих аккордов... интервалов... тональностей... нот... А это зачем? А то? А зачем вообще ВСЁ ЭТО? Осталось только выяснить, что за ЭТИМ стоит. Теория? Или уже сама музыка «утекает» вместе с «излишними» знаниями? Мы к этому готовы? — Не иначе, как по известному чьему наущению.

Или мы уже не наследники тех, кто прежде и стихи мог не без удовольствия начертать в альбом, и прелестный пейзаж набросать, и романс не только спеть, но под настроение и «сложить»? Отчего даже простые любители не столь далеких времен были способны — без

претензии на оригинальность, разумеется, — сделать то, что ныне предписано лишь «творцам»? Обычная отговорка музыковеда, ретирующегося перед необходимостью смастерить нечто музыкальное, — «я не композитор». И невысказанный вопрос: да все ли на титульном факультете способны сходу наиграть простенькую песню в заданном стиле, или рондо, или, — страшно сказать, — сонатинку? Ведь для будущих композиторов способинская формула, возможно, еще актуальнее в инверсии: «уметь — значит знать». Уж им-то на роду писано слухом и действием постигать гармонию, полифонию, форму — лишь отчасти и с меньшей строгостью переводя музыкальное знание в слова... Наверное, так и есть. Вернемся к музыковедам.

Формула «широта против глубины» в последнее время все настойчивее закрепляется и в другой своей ипостаси: «быстрота против глубины». Оставим в стороне «экономный» бакалавриат как одно из ее проявлений, — он хотя бы не рядится в высокоученые одежды. Вспомним о том, что всегда почиталось высшим уровнем не обучения даже, а обретения себя в научном качестве, доступном немногим. Вспомним об аспирантуре, которая ныне подверглась оптимизации вместе с прочими этапами образования, начиная с детсада.

Главной целью этого общественного установления в нашей стране во все обозримые времена видели научное исследование с кандидатской диссертацией на вершине. Отношение к ней было уважительное, она расценивалась как весомый труд, позволяющий признать в ее создателе серьезного ученого — достойного собрата в достойном научном сообществе. Соответственно, работа продолжалась годами (если не десятилетиями), без спешки, и была вовсе не проходным этапом в профессиональной жизни специалиста. Совсем не в худшем для науки советском прошлом нормальным и даже успешным полагали защитить кандидатскую годам к сорока, и уже это настраивало на основательный подход и значимый результат. Нынче не так.

Согласно современным, недавно спущенным требованиям (невыполнение которых грозит ощутимыми для вуза последствиями) аспирант — вновь! — «обрастает» многими, конечно же, очень полезными дисциплинами; он вновь — как школяр — должен посещать занятия и сдавать зачеты-экзамены. Причем не те «высокие кандидатские», что прежде удостоверяли научное «совершеннолетие», а рядовые, «плетущиеся» со времен начальной школы. Зато итогом этого бесконечного «дообучения» считается уже не диссертация (о ней, кажется, и не упоминают в нормативных документах), а некая «квалификационная работа», которая «докладывается» некой сборной комиссии (бесспорно, далекой от научного уровня диссертационного совета). Соответственно и отводится на подготовку этого мероприятия фактически два с половиной года — с учетом того, что аспирант обязан к окончанию срока пройти все формальные этапы и отчитаться во всем. Объективно это подталкивает к совершенно иной «стратегии»: к мелкотемью, к подмене настоящего исследования, требующего огромных (в том числе временных) затрат, реферативным скольжением квазинаучного толка, не говорю — к «некорректным заимствованиям».

### *Картинка с натуры*

Оформляя с аспирантом прожитый по новым правилам год, руководитель заполняет пачку бумаг с не поддающимся учету числом граф, и ставит (подсчитано!) 18 подписей, что, несомненно, гарантирует — для курирующих органов — должный результат. Вопрос «когда количество переходит в качество (лучшее, надо думать), а когда его убивает» по определению остается риторическим.

Наконец **третья** проблема, которая в контексте вышесказанного кажется совсем безнадежной, — об индивидуальном и стандартном в «храме искусства». Забудем на время о фантазиях на тему исчерпавшего себя личностного начала («посткомпозиция», однако), забудем и о тех неуловимых тонкостях, которыми, как еще недавно считалось, живо искусство. Упростим и сузим задачу даже в пределах музыковедения.

Возможна ли здесь единая, всеми признанная научная база? С унифицированной терминологией, с общим хотя бы на фундаментальном уровне подходом, и т. д. Какая же без этого наука? Ведь сейчас у нас преподают — разные педагоги внутри одного заведения, в разных

учебных заведениях одного города, в разных городах одной страны, не говоря о разных странах, — многовекторно (выражаясь политкорректно) или — кто во что горазд (говоря попросту). Иной раз с другого континента слышишь близкие тебе речи, а в дочернем заведении МГК [Московской государственной консерватории — *прим. ред.*] порой изъясняются, будто на чужом языке.

### **Картинки с натуры**

Будущий абитуриент, оптимистично: «А почему нельзя через министерство обязать всех учить правильно?»

Одна из лучших консерваторий Китая. Профессор, после «импортной» лекции об индивидуальной композиции «Франчески да Римини» Чайковского: «А почему нельзя сказать, что это трехчастная форма?»

Как примирить многообразие (в том числе трактовок и оценок), без которого нет искусства, с объективной истиной, которую призвана установить наука? И за кем тут будет решающее слово в области педагогики? Иной пассионарий, преодолев все барьеры, получает официальное подтверждение правильности своих теорий, коими надлежит осчастливить не страну только — планету всю. Другие же, менее продвинутые, так и остаются на полулегальном положении. Меняется от этого что-то принципиально? Не факт. Сколько бы штампов у тебя ни стояло в паспорте, насильно мил не будешь. Хотя и полностью безбидной такую всеобщую «вакцинацию» в искусстве тоже не назовешь. Где грань между желательным и обязательным? На законодательном уровне не определишь, а внутривидовая дискуссия ни к чему позитивному не приводит: слишком легко в наше накаленное время любой диалог перерастает в личный раздрай, несущий одно разрушение. Да и стоит ли оно того? Ведь здесь, как с верой: ее нельзя навязать — только прийти своей стезей.

Какой вывод напрашивается из всего сказанного? Больше всего хотелось бы от него уклониться, сославшись на заявленную с самого начала неразрешимость. Можно, однако, вспомнить прагматичных классиков: «критерий истины — практика». О чем же свидетельствует практика в обсуждаемой сфере музыковедческого, как и всякого художественного, образования? О том, что в любом случае побеждает ЛИЧНОСТЬ — только она способна заразить, увлечь, убедить СВОИМ представлением об истине, вопреки всем циркулярам и разнарядкам. И пока на российских просторах еще водится этот редкий и принципиально «внесистемный вид», неразрешимые проблемы будут так или иначе решаться, пусть и вопреки системе. А если в условиях деградации общественной экологии он исчезнет, это возвестит о новых временах, свободных от рефлексии.



**«Стремиться к максимальной ответственности за каждое слово»  
(интервью с К. В. Зенкиным)**

А. А.: Константин Владимирович, тема нашего очередного «круглого стола» — «Реестр наших заблуждений». Под этим наименованием мы решили объединить всё то, что ныне требует переоценки — и в истории музыки, и в современной ситуации в музыковедении в целом. Ведь на смену одним кумирам прежней эпохи в музыкальной науке сейчас пришли другие, да и вообще, корректировка точек зрения на одни и те же явления и события — процесс постоянный. Как Вы думаете, на что надо бы обратить внимание современному музыковедению?

К. З.: Над Вашим вопросом уже можно поразмышлять, потому что смена кумиров — это одно, а заблуждения — да ещё реестр, который вдобавок ко всему не существует, — это совсем другое.

А. А.: Думаю, что в существовании заблуждений прошлого сомневаться не приходится. Не кажется ли Вам, что настало время составить их реестр?

К. З.: Можем попробовать, хотя это очень трудно, но, конечно же, интересно.

Смена кумиров — процесс объективный. И если один кумир сменяется другим, это вовсе не значит, что было массовое заблуждение, просто время идёт вперёд, меняются ценности, и в основном всем понятен этот процесс.

На что бы мне хотелось обратить внимание сейчас. С одной стороны, наша наука неплохо в последнее время развивается, и она уже вполне осознала свою собственную природу и сущность. Это гуманитарная наука, которая вовсе не обязана стремиться к математической точности. Но точность и неточность не обязательно воспринимать как синонимы «математичности» и «гуманитарности». Мы говорим о той самой фундаментально необходимой точности, которая присуща всем наукам, в том числе и гуманитарным. В последних, как мы знаем, неточность возникает из-за недостаточной продуманности, в особенности, недостаточного учета научного контекста (например, традиций использования терминологического аппарата) или просто неряшливости выражений.

Для того чтобы были крупные заблуждения, нужны какие-то крупные теории, достижения. Я не могу сказать, что сейчас время таких крупных теорий, мы, скорее, движемся по инерции. Мы живём наследием великих учёных, но это не значит, что мы в худшем положении, — наоборот, мы в более выигрышном положении, потому что, не будучи адептами какой-то определенной теории, так сказать, «членами партии» (как, скажем, шенкеряны в Америке, хотя и у нас самих примеры были), можем во всём объективно и спокойно разобраться. И наша задача — достичь предельной возможности уточнения, не в смысле достижения точности математической, но скорее методологической и понятийной.

Чего ещё нет на данный момент? Есть новейшая музыка, но нет способов её изучения, теоретического осмысления, и пока что идёт её описание. Это совершенно нормальная ситуация (любая наука начинается с описания), но и это описание должно быть по возможности не вызывающим никаких сомнений, лишённым произвола и в идеале стремящимся к обретению нового понятийного аппарата.

А. А.: Понятно, что старым аппаратом наисовременнейшие произведения исследовать нельзя. А что можно взять на вооружение из смежных с музыковедением наук? Хотя попытки такие были, и мы помним, что они были не совсем удачными (я имею в виду семиотику). Сейчас гуманитарная наука вышла на очередной виток развития — появились какие-то новые направления в гуманитарной методологии. Что необходимо сделать, чтобы, во-первых, прорваться в это новое смысловое поле, во-вторых, не навредить музыковедческому ремеслу бездумным транспонированием чуждых аналитических принципов?

К. З.: Тут смотря какой «старый аппарат» имеется в виду. Есть старые понятия, которые применимы только к классической музыке, классической композиции и гармонии. Вовсе не нужно апеллировать к понятиям доминанты и субдоминанты, когда мы анализируем сонористическую музыку. Но это не значит, что у нас нет совсем никаких терминологических концептов, какие-то наработки, связанные с сонористической музыкой, и с алеаторической уже есть.

А. А.: *Тут приходится учитывать, что музыковедению иногда просто не поспеть за скоростью смены звуковых и технических пристрастий в современной музыке.*

К. З.: Но кое-какие понятия демонстрируют свою универсальность. В области формы, допустим, конечно же, не нужно проецировать какие-то классические схемы, что до сих пор почему-то (вероятно, по инерции) делают (один студент в электронном сочинении Л. Берно находил сонатную форму — это, вероятно, изошренная игра ума, но она вряд ли достигает цели). Но, с другой стороны, есть же понятие «открытая форма», соответствующая реалиям сегодняшнего дня. Есть очень хорошее понятие драматургии, которому В. П. Бобровский придал статус научного термина. Именно драматургия, в отличие от каких-то конкретных музыкальных форм, фиксирует процесс движения смысла. И, как мне кажется, если не во всякой музыке есть видимые невооруженным глазом формальные конструкции, то драматургия — конечно, широко понятая, как любая последовательность событий, то есть не обязательно предполагающая связь с театральным действием, есть в любом музыкальном опусе.

Сейчас в театроведении широко бытует термин Х.-Т. Лемана «постдраматический театр»<sup>39</sup>. Мы, в свою очередь, можем предположить какое-то пост-драматургическое состояние музыки — музыки, уже не ориентирующейся на риторические, драматические и вообще словесные, а возможно, и жестовые модели. Но всё равно такая музыка будет нести в себе некое драматургическое качество, как и постдраматический театр обладает какой-то, пусть и совершенно нетрадиционной, драматургией. С той точки зрения, с которой мы рассматриваем драматургию, мы можем рассматривать некое временное, а теперь уже (при многоканальной акустике) и пространственное развёртывание ткани. Вообще необходимо проникать вглубь композиторской техники и осваивать принципы создания электроакустической музыки — без этого невозможно её изучение и понимание.

А. А.: *Недавно я была на предзащите в ГИТИСе, и там соискателю был задан вопрос: «А что у Вас с методологией? Почему бы в качестве таковой не использовать идею Лемана о постдраматическом театре?» Я была несколько обескуражена: как же может теория лечь в основу методологии? Очевидно, что путаница в дифференциации методов и методологии существует не только в умах музыковедов, но и в искусствознании вообще. Конечно, что-то с этой ситуацией нужно делать. Ведь что касается специальных (дисциплинарных) методов исследования — музыковедению тут равных нет. Но стоит только чуть отдалиться от имманентно музыковедческих методов, как порой начинающие специалисты демонстрируют некоторую зыбкость методологических устоев, а иногда — полнейшее их игнорирование.*

К. З.: Безусловно. И в связи с этим, все подобные понятия — такие как предмет и объект, метод и методология, подход и система, — надо прояснять, чтобы уже не было ненужных споров. Упомянутый пример свидетельствует о каком-то шатании и отсутствии какого-то общепринятого подхода к методологии. Надо чтобы по возможности мы это преодолели. И то, что мы решили активизировать разговоры на эту тему — очень хорошо. Мы запланировали в Московской консерватории конференцию по вопросам методологии

---

<sup>39</sup> Ханс-Тис Леман (Hans-Thies Lehmann, р. 1944) — немецкий театровед, историк и теоретик современного театрального искусства. Его книга «Постдраматический театр» («Postdramatisches Theater» [29]) была опубликована в 1999 году. (Перевод на русский язык Натальи Исаевой [14] был издан в 2013 году). В исследовании делается попытка обосновать логику современного европейского театра: эмансипацию от драматического текста и нарративности. — *Прим. А. А.*

в марте 2018 года. Очевидно, что наша наука в целом вполне созрела, чтобы сделать ощутимый шаг в данном направлении.

*А. А.: Недавно с удивлением я обнаружила, что, оказывается, в современном понимании философия не наука. А не закрадывалась ли у Вас крамольная мысль о том, что и музыковедение не наука в смысле соответствия требованиям к истинно научным дисциплинам?*

К. З.: Конечно же, нет. И главным образом, потому, что, как мне уже приходилось писать в своей книге об А. Ф. Лосеве<sup>40</sup>, под наукой (как и под философией) со времен античности до современности понимались достаточно разные вещи. Понятно, что нас интересует современное понимание науки. Но ведь наука развивается, и то, что еще вчера не считалось наукой, вдруг неожиданно может ею стать. Логично допустить, что существуют люди, дорожающие своим отношением к музыковедению как к ненаучной деятельности. Другой вопрос, что подходить можно очень широко — говорить, что музыковедение включает в себя какой-то элемент искусства, поскольку сама эта наука касается творческих вещей. Но философия находится в особом положении потому, что, согласно преобладающей ныне точке зрения, она не наука по определению, ведь наука изучает некую объективную данность, а философия — наше мышление о мироздании, и в этом разница. В то же время, «объективное существование» кандидатов и докторов философских наук (а также кандидатов и наук богословия, которое, быть может, переживет новый расцвет) как бы допускает и иную точку зрения. Что касается наук об искусстве, тут музыковедение не исключение, вопрос касается всего искусствоведения. И это очень тонкий вопрос. Специфика в том, что мы изучаем не искусство как внешний, внеположный объект, а его отражение в нашем сознании, когда субъективная интерпретация совершенно неустраима. Какой-то своей гранью искусствоведение, действительно, при желании может смыкаться с философией, и просто даже диффундировать, проникая в эту область. Но и это не препятствие тому, чтобы музыковедению быть наукой. Ведь наше мышление и наша интерпретация — это тоже факты, требующие научного изучения. Не нужно бояться вторгаться в эти тончайшие сферы, нужно только различать методы и языки описания — научный, философский и художественный. Как мы знаем, существуют и примеры их взаимодействия, которое может быть убедительным при яркой выраженности составляющих, а никак не их произвольному, непродуманному смешению.

*А. А.: Многие из признаков научности либо мало применимы, либо совсем не применимы для характеристики философского знания. Оно, допустим, не проверяемо экспериментально.*

К. З.: Не во всякой науке выводы можно проверить эмпирическим путём — это преувеличение. Это можно сделать в точных науках, в естественных. В гуманитарных науках — какой там эмпирический путь? В математике, опять же, никакой эмпирики нет. Там выводы можно проверить только логическим путём, не экспериментально. Нет задачи «онаучивания» музыковедения, которое давно себя зарекомендовало как наука — художественная наука, «весёлая», как это сказано у Ницше<sup>41</sup>, хотя, к сожалению, не всегда весёлая, как мы знаем.

*А. А.: Скажите, пожалуйста, как человек, стоящий у руля консерваторской науки: что необходимо ещё сделать для того, чтобы подрастающее поколение во всеоружии приходило в мир большого музыкознания? Допустим, существуют ли новые предметы, которые необходимо ввести в курс?*

---

<sup>40</sup> Речь идет о книге «Музыка — Эйдос — Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке» (М., 2015) [10]. — *Прим. ред.*

<sup>41</sup> Константин Владимирович здесь намекает на название произведения Ф. Ницше «Весёлая наука» («Die fröhliche Wissenschaft», 1882, 2-е доп. изд. — 1887), однако такая отсылка, очевидно, сделана не более чем для метафоры, поскольку работа немецкого философа напрямую не касается предмета обсуждения. — *Прим. ред.*

К. З.: Очень правильный и своевременный вопрос. Правда, перегруженность студентов историко-теоретического факультета невероятна, их надо срочно разгружать, а то многие из них даже не находят времени, чтобы просто подумать, не говоря уже о том, чтобы пообщаться с искусством! Но это не значит, что переструктурирования не может быть. Думаю, что не мешало бы современным музыковедам, конечно же, знать акустику, тем более, что сейчас бурно развиваются электроакустические композиции, но мало кто владеет её материей. Так же как необходимо было изучать гармонию композиторам и теоретикам XIX и начала XX века, так и сейчас — просто никуда без изучения акустики и электроакустики.

Очень было бы желательно ввести элементы математического знания — не элементарного, типа алгебры и геометрии из школьного курса, а какие-то элементы высокой математической теории.

А. А.: *В качестве примера, наверное, можно привести теорию нечётких множеств, которая сейчас активно используется в моделировании ситуаций разного рода — и в точных, и в гуманитарных науках?*

К. З.: Совершенно верно. И, конечно же, методология. Здесь нужно следить, чтобы она правильно развивалась, чтобы она стала действительно серьёзной и полезной, а не формальной дисциплиной — данью требованиям ВАКа.

А. А.: *Скажите, пожалуйста, а не осталось ли в наших учебниках что-то такое, от чего нужно избавляться. Или у нас уже ничего такого нет?*

К. З.: Есть, конечно. У нас выходят новые учебники по теоретическим дисциплинам, по историческим мы пока что довольно сильно отстаём и во многом продолжаем пользоваться ещё очень старыми учебниками. Я не говорю сейчас об издержках марксистско-ленинской идеологии, которые понятны нам, старшему поколению и совершенно не задевают нас, поскольку и в 1970-е годы работали уже «на холостом ходу». Но они совершенно не понятны нынешним студентам, которые вдруг порой принимают всё это за чистую монету и начинают на экзамене вдруг излагать мысли о народных массах и т. д. Всё это, с одной стороны, смешно, с другой — печально.

Чего не было тогда, в советские годы? Настоящей, серьёзной общей истории. Ведь история искусства — это часть, или некая параллель общей истории. Как изучать историю — вопрос очень сложный. К науке истории тоже вопросов очень много. Причём история искусств — наука даже более очевидная, чем просто история, потому что её события всё же несколько более достоверны и систематизированы.

А. А.: *Тут классики марксизма-ленинизма с Вами поспорили бы. Помните, у Маркса: «в мире существует только одна наука — история»<sup>42</sup>.*

К. З.: Я тут же могу вспомнить А. В. Михайлова, который говорил, что никакая гуманитарная наука не может не быть историчной<sup>43</sup>. Примерно то же самое, но с другой стороны. Так или иначе, они представляют собой историю — историю человеческого духа. С этой точки зрения, когда начинаешь читать старые учебники, то видишь определенный дефицит взаимосоотнесенности явлений, их системности. Поймите меня

---

<sup>42</sup> Точная цитата: «Мы знаем только одну единственную науку, науку истории. Историю можно рассматривать с двух сторон, ее можно разделить на историю природы и историю людей... История природы, так называемое естествознание, нас здесь не касается; историей же людей нам придется заняться, так как почти вся идеология сводится либо к превратному пониманию этой истории, либо к полному отвлечению от нее» (цит. по: [16, 16]). — *Прим. А. А.*

<sup>43</sup> В работах А. В. Михайлова данная мысль не высказывается напрямую, однако она вытекает из ряда его идей о важности исторического начала во всех явлениях культуры и даже мира. «Человек безусловно, и наверняка, и заведомо, и заранее господин и хозяин этого мира, зато мир этот сам не свой: он ведь лишь только часть всего мира в его истории и в его историчности» [17, 495], — пишет ученый. Важность истории подчеркивается Михайловым и в связи с произведениями искусства: «...если музыка настоящая, она, как всякое искусство, находится во власти истории» (Цит. по: [18, 423]). Отсюда естественным образом следует, что в концепции ученого, как замечает Г. И. Данилина, «представления об истории или, по Михайлову, “мышление истории”, выступают “онтологической предпосылкой” любой гуманитарной науки» [7, 10]. — *Прим. ред.*

правильно, я против того, чтобы была система какая-то предзаданная, жёсткая, как это Яворский, например, делал, накладывая свои схемы на живой исторический процесс. Другое дело, что иногда у него это получалось достаточно эффективно и нестандартно. Но иной раз замечаешь, что говорят о разных стилях — о барокко, ренессансе, классицизме, романтизме — таким образом, что какие-то эстетические признаки, преподносимые как вроде бы специфические, без особого труда применимы и к другой эпохе. О чём это свидетельствует? Во-первых, о том, что эти явления изучаются всё-таки локально и вне единого мысленного «пространства»: рассматривают романтизм, соотнося его с предыдущим этапом, и точно так же рассматривают барокко, в соответствии с предыдущим этапом, но то, что все эти этапы являются частью искусства одной большой эпохи, называемой Новым временем, чаще всего ускользает. Во-вторых, одних эстетических характеристик стиля и эпохи недостаточно — хотелось бы увидеть, как они работают в музыкальных техниках. Не нужно создавать обобщающие теории истории музыкальной культуры — это несвоевременно и было бы просто нескромно, пожалуй, лучше уточнять и выверять исторические факты в их взаимосвязи, по возможности уходя от мифов и заблуждений.

Любая наука должна носить системный характер, даже гуманитарная, но сама система не должна быть жестко дедуктивной, а наоборот, она должна индуктивно вырастать из данных исторического процесса. В чём задача любой науки? В установлении наиболее общих закономерностей. Природу этой общности необходимо каждый раз определять заново, потому что мы не можем заранее сказать, какова будет мера этой общности, регулирующей установление неких законов. Игнорирование принципов и параметров обобщения — источник многих заблуждений. Стремление к этому, каждому раз новому уровню абстрагирования проблемы — задача для любой науки первостепенная. И тут нужно просто очень аккуратно действовать

А. А.: *А что на Вашей кафедре делается в этом направлении?*

К. З.: Я бы не сказал, чтобы в этом направлении что-то делается специально, даже в нашем Научно-исследовательском центре методологии исторического музыкознания. Но вся работа наших коллег направлена на решение конкретных, очень важных и интересных задач. И это естественно — мы еще не готовы к теоретическим обобщениям наших музыкально-исторических знаний на новом уровне. Тут никакого насилия быть не должно. Заказать тему бессмысленно: нужно, чтобы сам ученый решил, что наступило время это делать. История сама должна «дозреть» до какого-то уровня самоосознания. Другой вопрос, что ради некоторой «страховки от заблуждений» желательно производить определенную методологическую рефлексию своей работы (особенно начинающим ученым), задумываясь о предмете, методе исследования, понятийной системе и терминологическом аппарате.

А. А.: *Мне кажется, одно дело — систематизировать, другое — подготавливать почву для понятийного прояснения проблемы через её рефлексию. Наши «круглые столы», которые хотелось бы видеть регулярными, в идеале можно было бы метафорически уподобить процессу удобрения почвы, из которой или на которой может потом что-то вырасти.*

К. З.: Без рефлексии нельзя и шагу ступить. Любая система, конечно же, не придуманная и насильственно навязанная, должна быть подвергнута рефлексии — одновременно со своим рождением, критически со всех сторон осмыслена, оценена.

А. А.: *Думаю, что любой такой «круглый стол» мог бы стать приглашением к обсуждению проблемы, не обязательно на страницах нашего Журнала.*

К. З.: Об этом даже заботиться не надо — сейчас всё происходит стихийным образом. Меня позабавило, что недавно где-то в соцсетях вдруг пошла волна ажиотажа вокруг моей довольно давно опубликованной статьи под названием «Грешно ли

христианину слушать Скрябина и был ли Прокофьев “мистическим онанистом?”<sup>44</sup> Определенные слои публики возбудились, хотя в данном случае я всего лишь процитировал А. Ф. Лосева, который назвал Прокофьева именно так (кстати, этот же термин, но только без слова «мистический», Стравинский использовал для характеристики джаза<sup>45</sup>). Говорю об этом не в качестве оправдания, а чтобы привести пример нечуткого и тенденциозного чтения (хотя, похоже, многие, кроме заголовка, саму статью и не читали). Я ввёл такое эпатазирующее название, исходя из следующих соображений: если бы я просто ограничился первой половиной заглавия — «Грешно ли христианину слушать Скрябина?», то читатель подумал бы, что я задаю этот вопрос всерьёз, а это не входило в мои планы — в отличие от Лосева, для меня это вопрос чисто риторический с заведомо отрицательным ответом. И поэтому рядом с этим «зачином» я поставил ещё более странный вопрос о Прокофьеве, источником которого стал эпитет великого Алексея Фёдоровича Лосева.

А. А.: *А эта Ваша статья есть в Интернете?*

К. З.: Не знаю. Она позднее была воспроизведена в моей книге<sup>46</sup>, впрочем, уже без этого названия.

А. А.: *Этот казус — опять-таки пример происхождения наших заблуждений.*

К. З.: Творчество композитора нельзя оценивать исходя из каких-то идейных или религиозных позиций, хотя уже давно это делалось. И тут опять-таки очень важно соблюдать меру, понимать, где кончается правда и начинается преувеличение. А. Ф. Лосев по своей натуре склонен был к таким резкостям и преувеличениям. Я не буду подробно вдаваться в эту тему, на которую очень много в своё время писал. Ведь Лосев выступал не только против Скрябина, но и против своих вкусовых привязанностей к музыке такого рода. Это было нечто вроде самобичевания. Он не только Скрябина, но и себя (свои вкусы) предавал анафеме. А заблуждения бывают. Почему я начал разговор о точности, потому что от небольшой неточности до вульгарности и вульгаризации — один шаг. Неточность склонна при передаче усиливаться, возводиться в степень — как снежный ком. А это очень часто происходит, когда не включается логика. Вот что необходимо ввести в преподавание нашим студентам — это, конечно, логику, потому что логика страдает постоянно. Логические ошибки встречаются на каждом шагу.

А. А.: *Для начала неплохо знать хотя бы законы Аристотеля, чтобы в студенческих текстах конец предложения соответствовал его началу.*

К. З.: Да, и чтобы падежи соответствовали! Опять же, законом «исключённого третьего» довольно регулярно пользуются не к месту, потому что в художественных явлениях взаимоисключающие смысловые построения типа «или — или» часто уступают место ситуациям, в которых противоположности совмещаются. Тут уже нужна более гибкая логика постижения смысловой организации целого.

А. А.: *Ещё есть такие мыслительные конструкции, в которых даже аристотелевский закон тождества не срабатывает. Например, все выражения с так называемыми пропозициональными установками: «я думаю, что...», «сомневаюсь, что...», «я вижу, что ...».*

---

<sup>44</sup> См.: [9].

<sup>45</sup> «Джаз — это сообщество особого рода и совершенно особый вид музыкального творчества. Он не имеет ничего общего с сочиненной музыкой; когда он приобщается к влияниям современной музыки, он перестает быть джазом, и это плохо. Импровизация имеет свое собственное представление о времени, неизбежно свободное и просторное, поскольку действительная импровизация возможна лишь в свободных временных границах; отрезок надлежит определить, и на этом отрезке должно быть жарко. Ударные и контрабас (не рояль, это слишком гибридный инструмент, и между прочим, большинство пианистов только теперь “открыли” Дебюсси) играют роль центральной отопительной системы. Они должны поддерживать температуру “cool”, а не прохладную. Это своего рода мастурбация, которая (конечно) никогда ни к чему не приводит, но создает “искусственную” жизнь, необходимую этому искусству.» (Цит. по: [22, 266-267]). — *Прим. ред.*

<sup>46</sup> См.: [10, 393-403]

К. З.: Разумеется. Аристотелевская логика — первооснова формальной логики. Но как раз таки формальная логика в нашей науке меньше всего применима, разве что к наиболее элементарным и точным областям — гармонии, ритмике, элементарной теории формы. Но там, где речь идёт о художественном смысле, об интерпретации в самом первичном понимании, например, в определении стиля — она не срабатывает. Ведь в характеристике стиля мы очень часто высказываем определения, которые противоречат друг другу, потому что каждое стилевое явление — конгломерат совершенно разнообразных признаков.

А. А.: *Стиль — явление, которое невозможно характеризовать через родовидовые категории того же Аристотеля. Опять же, возвращаясь к теме использования в музыкознании новых методов, можно предположить, что определение стилевых особенностей имеет отношение к принципам смыслообразования, которыми занимается прототипическая семантика<sup>47</sup>, утверждающая, что какое-то понятийное ядро притягивает к себе те или иные характеристики (предикаты) с разной степенью свободы.*

К. З.: Вы правы, конечно, стиль — явление очень сложное. Нужна системная основа для его изучения. А что касается жанра, то тут как раз особенно много неточностей. Очень часто жанрами склонны называть то, что по своей природе ими не является. Например, говорят: «К какому жанру относится эта симфония?», имея в виду драматическое или эпическое её наклонение. Это, конечно же, не жанры, а наша интерпретация — это эмпирические знания, возникшие на уровне музыкальной критики без особой рефлексии. Иногда они срабатывают, но чаще подобного рода неточности являются помехой. Эта неточность, приблизительность формулировок — рудимент фазы ученичества, и её корни — в школьных, *заведомо ненаучных* разговорах о музыке, о произведении, о композиторе, — одним словом, это уровень «музыкальной литературы», которая имеет свои специфические задачи. Но дело всё в том, что студенты очень часто продолжают и во «взрослом» состоянии говорить на этом школьном языке, иной раз он проникал и в наши учебники. И эта досадная особенность, с которой часто приходится сталкиваться мне по роду деятельности при чтении и рецензировании учебных работ: и курсовых, и дипломных, и диссертаций. Тут нужно стремиться к максимальной ответственности за каждое слово, каждую мысль. Это простая, понятная, и как мне кажется, достаточно скромная задача.

---

<sup>47</sup> Прототипическая семантика — современное направление и метод в когнитивных исследованиях языковых значений. — *Прим. А. А.*

## Литература

1. *Акопян Л. О.* Большие теоретические концепции в музыковедении: свет и тени // Этот многообразный мир музыки...: Сборник статей к 80-летию М. Г. Арановского / М-во культуры Российской Федерации, Гос. ин-т искусствознания [ред.-сост.: З. А. Имамудинова (отв. ред.), А. А. Баева, Н. О. Власова]. М.: Композитор, 2009. С. 67-77.
2. *Акопян Л. О.* По следам Шенкера: редукционизм // Музыкально-теоретические системы XX века. М.: Музиздат, 2011. С. 146-173.
3. *Акопян Л. О.* По следам Шенкера: редукционизм // Искусство музыки. Теория и история. 2012. № 6. С. 104-124. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/087/akopyan.pdf> (дата обращения: 31.08.2017).
4. *Бибихин В. В.* Язык философии. М.: Прогресс, 1993. 404 с.
5. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита: роман // Булгаков М. А. Белая гвардия; Мастер и Маргарита; Повести; Рассказы / [вст. ст. В. Сахарова]. М.: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2003. С. 193-462.
6. Всё простое — правда... Афоризмы и размышления П. Л. Капицы... / Сост. П. Е. Рубинин. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2015. 192 с.
7. *Данилина Г. И.* Принцип историчности: концепция исторической поэтики А. В. Михайлова : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.08. М., 2008. 48 с.
8. *Житомирский Д.* Спорные вопросы анализа // Советская музыка. 1977. № 5 С. 43-45.
9. *Зенкин К. В.* Грешно ли христианину слушать Скрябина и был ли Прокофьев «мистическим онанистом»? // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры. Избранные статьи. Вып. 2. Ростов-на-Дону: [б. и.], 2003. С. 56-70.
10. *Зенкин К. В.* Музыка — Эйдос — Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.
11. *Карасева М. В.* Учитель, ученик и пространство «2.0» — особенности изменений коммуникативных отношений в современной музыкальной педагогике // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 3. С. 103-125.
12. *Конен В.* Задача первостепенной важности // Советская музыка. 1977. № 5. С. 36-43.
13. *Кряжева И. А.* Национальные традиции музицирования Латинской Америки. Проблемы типологии и современного восприятия : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 1986. 172 с.
14. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / Предисл. А. Васильева; пер. с нем., вст. ст. и комм. Н. Исаевой. М: АВСdesign, 2013. 312 с.
15. *Маркс К.* Нищета философии. Ответ на «Философию нищеты» г. Прудона / Институт Маркса — Энгельса — Ленина при ЦК ВКП(б); пер. с нем., предисл., прил. М., ОГИЗ, Госполитиздат, 1941. 184 с.
16. *Маркс К., Энгельс Ф.* Немецкая идеология. Критика новейшей немецкой философии в лице её представителей Фейербаха, Б. Бауэра и Штирнера и немецкого социализма в лице его различных пророков // К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Издание второе. Т. 3 / Институт Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина при ЦК КПСС. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. С. 7-544.
17. *Михайлов А. В.* Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания // Михайлов А. В. Обратный перевод / [Сост., подг. текста и комм. Д. Р. Петрова и С. Ю. Хурумова]. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 485-498. (Язык. Семиотика. Культура).



18. Михайлов А. В. Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна / Адорно (Визенгрунд-Адорно) Теодор. Избранное: Социология музыки. 2-е изд. / пер. с нем. [А. В. Михайлова, М. И. Левиной; отв. ред. Л. Т. Мильская]. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. С. 412-427. (Книга света).
19. Никитина В. Н. Народные музыканты южной России в зеркале своих писем (последняя четверть XX века): дис. ... канд. иск. : 17.00.02 . М., 2013. 248 с.
20. Об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. // Правда. 1948. № 42 (10783): Среда, 11 февраля. С. 1.
21. Прутков К. Сочинения Козьмы Пруткова / [Вступ. статья В. Сквозникова]; [Примеч. А. Бабореко]. Москва: Художественная литература, 1976. 384 с.
22. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник, ред. перевода Г. А. Орлова, посл. и общ. ред. М. С. Друскина. М.: Музыка, 1971. XVI, 416 с.
23. Сусидко И. П. Музыкальная культура XVIII века: новые оценки vs привычные представления» / Музыка в диалоге культур и цивилизаций. К 70-летию Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 14-18 ноября 2016 г. Т. 1 / отв. ред. Т. Б. Сиднева. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2016. С. 21-25.
24. Холопов Ю. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблемы анализа музыки. Полемическая статья вторая // Советская музыка. 1988. № 10. С. 87-94.
25. Холопов Ю. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблемы анализа музыки. Полемическая статья первая // Советская музыка. 1988. № 9. С. 73-79
26. Adorno T. W. Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1962. 228 S.
27. Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. — Köln: A. Volk, 1967. 523 S.
28. Deliège C. Les Fondements de la musique tonale: une perspective analytique post-schenkerienne, Paris: J. C. Lattès, 1984. 270 p.
29. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. 1999. 506 S.
30. Taruskin R. The Oxford history of western music: [in 6 vol.]. Vol. 1: The Earliest notations to the sixteenth century. Oxford [etc.]: Oxford univ. press, 2005. XXXIII, 854, [1] p.; Vol. 2: The Seventeenth and eighteenth centuries. Oxford [etc.]: Oxford univ. press, 2005. VII, 758, [1] p.; Vol. 3: The Nineteenth century. Oxford [etc.]: Oxford univ. press, 2005. VII, 830, [1] p.; Vol. 4: The early twentieth century. Oxford [etc.]: Oxford univ. press, 2005. VII, 826 p.; Vol. 5: The late twentieth century. Oxford [etc.]: Oxford univ. press, 2005. VI, 557 p.; Vol. 6: Resources: chronology, bibliography, master index. Oxford [etc.]: Oxford univ. press, 2005. XIX, 329 p.