

Татьяна НАУМЕНКО

### СОВРЕМЕННОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ И «СТИЛЬ ВРЕМЕНИ»

Сегодня редкое исследование, посвященное состоянию современной культуры, не начинается с констатации проблем «переходности», «смены парадигмы» и т. д. И почти столь же часто отмечается, что характерной приметой нашего времени является отсутствие его внятного терминологического определения. Точнее, дефиниций как будто и много, но все они развернуты скорее в прошлое, чем в будущее. Об этом свидетельствуют многочисленные определения эпохи с приставкой «пост»: постиндустриальная, постмодернистская, постсоветская... Еще менее обнадеживающими выглядят такие констатации, как «конец истории», «конец эона», «конец времени композиторов»...

На этом эсхатологическом фоне все более отчетливо проявляет себя феномен ностальгии, имеющий своим главным предметом еще не забытое советское прошлое. Можно даже сказать, что ностальгия становится нашим *актуальным настоящим*: она пронизывает все уровни общественной жизни, сказываясь и в быденной памяти, и в культурных проектах, и в политическом дискурсе, и в научных исследованиях. Одной из форм осмысления этого феномена может служить, например, сетевой журнал «Ностальгия по

советскому в социокультурном контексте современной России», где анализу подвергаются пути, формы, способы и функции ностальгического конструирования. Одним из проявлений постсоветской ностальгии является актуализация идеализированных воспоминаний «о лучшем в мире образовании», «о самой передовой в мире советской науке», «о щедром государственном финансировании научных разработок и научного книгоиздания» и т. д.

В задачи данной статьи не входит ни подтверждение, ни опровержение этих представлений, да это вряд ли и возможно. Тем не менее хотелось бы обратить внимание на феномен совершенно иного рода: в многоголосном ностальгирующем хоре практически не слышно ученых-гуманитариев. Точнее, их голоса звучат, но в несколько ином ключе: здесь смысловой рубеж, отделяющий постсоветские десятилетия от советской эпохи, получает оценку прямо противоположную — «чудо 1991 года». Впервые высказанная филологами в журнале «Новое литературное обозрение» (№ 100), эта оценка получила поддержку и у представителей иных гуманитарных специализаций, празднующих свободу от крепких и не всегда дружественных объятий государства.

Можно назвать немалое количество авторитетных музыковедческих работ, в которых «чудо 1991 года», несмотря на свою очевидно иррациональную подоплеку, получило весомое, абсолютно материальное обоснование. Именно оно и составило предмет предлагаемой статьи.

Пожалуй, самой первой приметой наступившего нового времени стала широко-масштабная реставрация *тематической карты* исследований. Именно на этом, самом первом и очевидном уровне обнаружили себя наиболее характерные свойства постсоветского музыкознания. Они возникли из осознания неблагополучия научной ситуации, сложившейся по отношению к целому ряду феноменов отечественной и зарубежной музыкальной культуры.

Сколь радикальной стала переориентация интересов музыковедения, становится понятно при взгляде на роль тематики в советских научных трудах. Еще далеко не забыты приметы идеологического диктата, когда темы научных исследований делились на «плохие» и «хорошие», притом касалось это не только исторического (что в определенном смысле понятно<sup>1</sup>), но даже и теоретического музыкознания. Так, к примеру, А.С. Соколов в своем докладе на состоявшейся 14 — 16 апреля 2011 года в Московской консерватории Международной научной конференции «Теория музыки в России: традиции и перспективы» отмечал, что были времена, когда музыковедам-теоретикам можно было занимать-

ся, например, мелодикой, а вот с изучением ритма уже могли возникнуть проблемы. Не трудно привести и множество примеров безжалостной редукции, какой подвергались не только отдельные имена, но и целые пласты музыкальной культуры, оказавшиеся на долгие годы принудительно выброшенными из научного поля.

Конечно, и в этих условиях иной раз достигались впечатляющие научные результаты, однако тенденция была очевидной.

Особенно яркие факты обнаруживаются при изучении не только дискриминационной, но и поощрительной государственной политики в отношении научной проблематики. Например, изучая историю диссертационного дела, можно обнаружить, что существовал круг наиболее желательных тем, имеющих благоприятную перспективу даже при неочевидных научных достоинствах работы. Далеко не редкостью была ситуация, приведенная в журнале «Отечественные записки» (2002, № 7), когда одному и тому же соискателю могла быть присвоена степень кандидата наук за такую тему, как «Ленин и Вятский край», а через два года — степень доктора за тему «Вятский край и Ленин».

Аналогичным образом обстояло дело и с темами художественного творчества. От удачности их выбора зависело, например, присуждение Сталинских премий. По свидетельству Е. Добрен-

<sup>1</sup> Тематические планы музыковедческих исследований утверждались на самом высоком руководящем уровне и на долгие годы вперед. Так, Е.С. Власова в своей диссертации приводит следующий пример: «В 1950 году, вскоре после того, как прошла кампания по борьбе с музыковедами «космополитами-антипатриотами», издательство Академии наук СССР выпустило План-проспект «История русской советской музыки»... Весь последующий советский период отечественная историческая наука развивалась в тех научных «рамках», которые были предложены в данной работе» [4, с. 3].

ко [5], за роман Елизара Мальцева «От всего сердца» премию получил вначале романист, затем композитор, написавший оперу на сюжет романа (потом, правда, премия эта была отобрана), сам оперный спектакль, затем драматический спектакль, фильм и т. д. То же произошло и с «Молодой гвардией»: с 1945 по 1951 год ею «кормились» 25 человек, ставшие лауреатами. Помимо самого Фадеева, спектакль Н. Охлопкова (6 чел.), фильм С. Герасимова (8 чел.), художник П. Соколов-Скаля за картину «Краснодонцы», композитор Ю. Мейтус за музыку оперы, Ленинградский Малый оперный театр — за постановку оперы (7 чел.) и, наконец, А. Мазаев за симфонию «Краснодонцы».

На этом фоне не удивительно, что главными темами постсоветского музыкознания стало все прежде отторгаемое и забытое: православная музыка и культура старообрядчества; творчество опальных советских композиторов и музыкальных деятелей русского зарубежья; современная отечественная и западная музыка и т. д. Появились также труды, тематически, казалось бы, с советской идеологией никак не связанные. «Новые» Римский-Корсаков, Чайковский, Мусоргский, Моцарт, Бетховен: к этим и многим другим фигурам вполне может быть применимо определение, данное в одной из статей М.Г. Раку об их советском и постсоветском «житии». Отмечу и такое направление, которое нацелено на изучение советских мифов о композиторах: вновь и вновь прибывающие «герои» постепенно выстраиваются в пантеон, свидетельствующий о грандиозном масштабе советского пересоздания

истории музыки. Все это составило весьма заметный пласт интересов музыкальной науки двух последних десятилетий.

Примечательно, что подобный диапазон интересов характерен не только для музыкознания в целом, но и отличает научную деятельность внутри той или иной музыковедческой школы. Об этом свидетельствует тематика исследований практически всех крупных научных центров — Московской и Санкт-Петербургской консерваторий, Государственного института искусствознания и т. д. Со всей очевидностью указанные тенденции проявились и в деятельности представляемой автором данной статьи гнесинской научной школы, «освоившей» за последние 20 лет едва ли не все указанные тематические направления. Так, отечественная духовная музыка получила своего исследователя в лице Н.С. Гуляницкой, а также целого ряда ее учеников. В тот же период были написаны и первые специальные работы, обращенные к творчеству «забытых» авторов — Федора Акименко, Алексея Станчинского, Владимира Ребикова, Николая Черепнина... Отмечу и развитие традиционного для теоретических кафедр РАМ им. Гнесиных интереса к творческой практике XX века. В этом русле были созданы как труды обобщающего характера — например, учебники Л.С. Дьячковой по гармонии XX века (2004, 2009), так и крупные персональные исследования: в их ряду отмечу, например, монографию Т.В. Цареградской «Время и ритм в творчестве О. Мессиана» (2002).

Наконец, появилось также и то, что можно назвать *новым типом текста*. Его появление в значительной степени обусловлено возрастанием личного,

авторского начала в исследовании, о недостатке которого уже начиная с 1980-х годов не раз писали такие крупные методологи музыкознания, как М.Е. Тараканов и Е.В. Назайкинский.

В современной музыкальной науке эта проблема — на методологическом уровне — была вновь актуализирована в ряде выступлений и публикаций Л.О. Акопяна. При этом следует подчеркнуть, что в научном творчестве самого исследователя авторское начало получило полноценную научную легитимизацию: в этом отношении прежде всего примечательны такие его труды, как «Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества» (2004) и словарь «Музыка XX века» (2010) — уникальный образец энциклопедического жанра, разработанный одним автором. В этом ряду хотелось бы назвать также исследование П.В. Луцкера и И.П. Сусидко «Моцарт и его время» (2008) — одно из ярких событий современного музыкознания. Здесь я ставлю многоточие; однако при этом замечу, что количество и качество «новоформатных» исследований — это едва ли не важнейший показатель состояния научного знания.

Следует отметить, что происходящая в музыкознании переоценка ценностей далеко не всегда оказывается самоцелью. Нередко она возникает по конкретному поводу — там, где рудименты советских научных институций вступают в слишком явное стилистическое противоречие с требованиями времени. Например, авторы книги «Итальянская опера XVIII века» — П.В. Луцкер и И.П. Сусидко — вынуждены отказаться от вполне удачного жанрового наименования, и вот по какой причине. «То, что предлагается

читателю, — пишется во введении данного труда, — в некоторой степени соответствует наименованию «Краткая история» ... но, увы, названия такого рода в отечественном научном обиходе ... несут отпечаток печальной традиции использования в обиходе политическом» [6, с. 10].

Или обоснование критериев *актуальности* современного научного труда, особенно диссертационного. О необходимости их пересмотра пишет, в частности, Т.В. Цареградская, подметившая знаковое совпадение события и даты: начало ваковского контроля над диссертациями случилось ... в 1937 году. На фоне догматично формулируемых требований актуальности, кстати, до сих пор тиражируемых в многочисленных «методиках написания диссертации», исследователь высказывает следующее наблюдение: «Критерий актуальности невозможно выявить из современного состояния музыковедения ни по тематике, ни по подходам. Есть только недобросовестное исследование или недоисследованность материала» [12, с. 92].

Конечно, нельзя не обратить внимание и на радикальное различие, касающееся *оценки многих событий и фактов*. Это хорошо видно на примере двух изданий: известной шеститомной «Музыкальной энциклопедии» (1973—1982), кстати, до сих пор не имеющей альтернативы; и уже упомянутого энциклопедического словаря «Музыка XX века», разработанного Л.О. Акопяном. Обе ценностные парадигмы, представленные этими изданиями, одновременно циркулируют в научном пространстве, причем «Музыкальная энциклопедия» имеет даже преимущество — и в силу специ-

фики жанра, и в силу масштабности тиража: свыше 100 тыс. экземпляров против 2,5 тыс. «Музыки XX века».

Для сравнения обратимся к двум подходам к толкованию советской музыки.

«Советское музыкальное искусство, — отмечается в статье из энциклопедии, — качественно новый этап развития музыкального искусства. Октябрьская революция 1917, освободившая народы СССР от многовековой эксплуатации и установившая равноправие наций, впервые в истории создала реальные условия для полного осуществления тезиса, сформулированного В.И. Лениным — «искусство принадлежит народу». Право граждан СССР на пользование достижениями культуры закреплено статьей 46 Конституции СССР» [10, с. 124].

А вот какая трактовка предлагается в «Словаре» Акопяна. Статья о советской музыке в нем начинается так: «Большевистская революция 1917 года положила конец Серебряному веку и привела к массовой эмиграции его деятелей. В течение 1917-20 Россию покинули Рахманинов, Прокофьев, отец и сын Черепнины, Обухов, Вышнеградский, несколько позднее — Метнер, Гречанинов, Глазунов... Эмигрировали также многие видные исполнители, в т. ч. Зилоти, Шаляпин, Кусевицкий... Значительное большинство творческих деятелей не обнаруживало готовности сотрудничать с авантюристической и агрессивной новой властью» [2, с. 530].

Столь категорические различия в осмыслении одного и того же феномена обнаруживают, что деконструкция советской музыковедческой картины мира затронула не только тематику, но и смысловые координаты. Это также стало закономерным

процессом на фоне многолетнего господства «единственно правильного» методологического пути, хорошо памятного нам как марксистско-ленинский.

Надо сказать, что жанр диссертационного исследования — как наиболее контролируемый государством — оказался едва ли не самым консервативным из всех видов музыковедческого творчества. В конце 1980-х годов, когда уже были опубликованы новаторские статьи И.А. Барсовой [3], В.В. Медушевского [8] и других исследователей, поставивших вопрос о необходимости обновления тематики и проблематики музыкознания, в диссертациях продолжали воспроизводиться одни и те же «идеологические реверансы».

В интернете и сейчас можно обнаружить образцы диссертаций, отмеченные подобной направленностью своих ключевых установок. Приведу подлинный пример такого рода (речь идет о работе, написанной именно в конце 1980-х годов). Приступая к исследованию гармонизации мелодии, автор предлагает следующее его обоснование: 1) Ленин о необходимости развития гармоничной, целостной личности; 2) очередной съезд КПСС о развитии ленинских идей воспитания гармоничной, целостной личности; 3) образовательная политика государства в связи с развитием идей очередного съезда КПСС о воспитании гармоничной, целостной личности; 4) собственно тема исследования и ее связь с идеями Ленина, партии и образовательной политики государства в деле воспитания гармоничной, целостной личности и т. д.

Справедливости ради следует сказать, что подобный подход далеко не всегда затрагивал глубинную суть исследо-

ваний. Его даже правильнее было бы назвать «соблюдением требований к содержанию первой страницы диссертации». Однако если обратиться к статистике диссертационных защит, согласно которой, по данным Федерального центра образовательного законодательства, с 1937 по 2006 год (на территории СССР и в постсоветской России) защищено около 1 млн. 300 тыс. докторских и кандидатских диссертаций [см.: 13, с. 37, 38], то речь идет о колоссальном количестве таких страниц.

В связи с этим нетрудно понять, почему в современных музыковедческих трудах вслед за тематикой столь сильно изменился и методологический контекст. В новых трудах он представлен идеями и именами, ранее почти немислимыми. При этом наш собственный музыковедческий «постмодернизм» приобрел несколько причудливый характер: в его тексте оказалось актуализированным не

только пережитое нами прошлое, но и прошлое, которого мы не имели никогда. Сегодня в нашем обиходе «на равных» представлены и религиозный мыслитель Филон Александрийский, живший 20 веков назад, и ныне здравствующий Умберто Эко, а с ними и множество других исторически значимых фигур, одновременно вошедших в поле зрения современного музыкознания. Надо думать, что серьезное методологическое обновление науки — это также ее *актуальное настоящее*.

Тем более что в последние годы возникло специальное музыковедческое направление, утверждающее право науки на гибкость и изменчивость методологии, на ее адекватность музыкальной практике, столь богатой «индивидуальными проектами». Среди исследований можно назвать, например, такие публикации, как «Научная методика прокладывает пути...» и «Методы науки о музыке»

С 3 по 5 апреля 2012 года в РАМ им. Гнесиных  
состоится научная конференция

**МУЗЫКОВЕДЕНИЕ В XXI ВЕКЕ**  
**Музыкальные культуры России и Германии:**  
**диалоги и параллели**

Программа конференции включает доклады ведущих ученых Российской академии музыки имени Гнесиных, Московской государственной консерватории имени Чайковского, Государственного института искусствознания, Екатеринбургской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского, Государственного музыкально-педагогического института имени Ипполитова-Иванова, а также выступления молодых музыковедов-аспирантов.

Подробная информация на сайте: [www.gnesin-academy.ru](http://www.gnesin-academy.ru)

Н.С. Гуляницкой; «Блеск и нищета музыкальной науки», «Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени» Л.О. Акопяна; «Между наукой и искусством: российское музыковедение как институциональный феномен» Т.В. Букиной и ряд других.

Методологические установки, отстаивающие правомерность даже откровенно субъективных, авторских подходов в музыкознании, выглядят весьма своевременно в свете той смены ролей, которая происходит в современном музыкальном пространстве. На фоне многочисленных «пост-практик» наблюдается очевидное возрастание роли музыковеда-интерпретатора.

В связи с этим можно вспомнить предложение Ю.Н. Холопова вместо знаменитой асафьевской триады «композитор — исполнитель — слушатель» ввести более полную формулу «сочинение — исполнение — восприятие — постижение музыки». «Четверичность музыки-процесса, — утверждал выдающийся музыковед, — есть прохождение одного и того же феномена музыкального творения через толщу всех участников» [11, с. 108].

Возрастание роли интерпретатора-музыковеда интересно оценить на фоне умаления роли композитора. Некоторые теоретики культуры, откликаясь на известную концепцию В. Мартынова, склонны воспринимать ее как частный случай глобального события, определяемого как «конец эона».

Однако же «эон» — это не политический режим, способный обрушиться

в три дня. А в отношении «времени композиторов» озадачивает именно внезапность перемен. В. Тарнопольский, например, вспоминает, что в советское время на концерт Шнитке невозможно было попасть, обеспечивать порядок призывали даже конную милицию. И тот же самый концерт, в этом же исполнении, с той же программой, повторенный в 1990-х годах прошел почти в пустом зале<sup>1</sup>. Также и С. Губайдулина в одном из первых интервью, данных после отъезда из России, признавалась: «Я потеряла своего слушателя».

При этом подобная внезапность перемен отличает не только музыку. Литературоведы вспоминают и свои подобные случаи — например, то, как советская публика сквозь вой глушилок слушала западные радиостанции, передававшие главы из «Архипелага ГУЛАГ», а после 1991 тот же «ГУЛАГ», свободно продававшийся в книжных магазинах, читать уже не хотела<sup>2</sup>.

Порой кажется, что сегодня, когда многие вещи лишаются своего политического подтекста, как и иных внехудожественных факторов притягательности, обнажается истинная картина культурного ландшафта. Мы возвращаемся к оптической норме восприятия, позволяющей увидеть, что у академической музыки не только никогда не было публики, по своей численности сопоставимой с целым народом. У нее в реальности не было даже такой публики, которую нужно было ограничивать при помощи конной милиции. Хотя это, конечно, не означает отсутствия потерь.

<sup>1</sup> Урманцева А. На грустной ноте. Стартует международный фестиваль современной музыки «Московская осень» // NewTimes. — 26 октября 2009.

<sup>2</sup> Этот пример приводит А. Латынина в статье «Слово в визуальном мире» // Новый мир. — 2009. — № 10.

И вот пока профессиональное сообщество размышляет об утрате слушателя, музыковед все чаще его роль принимает на себя. Притом это касается не только современной музыки. Не так давно прошел «Музыковедческий форум — 2010», совместный проект ГИИ и РАМ им. Гнесиных. Одна из генеральных тем этого мероприятия формулировалась как «Неуслышанная музыка». Были представлены «неуслышанные» произведения известных и менее известных музыкантов: Франца Шмидта и Николая Мясковского, Ханса Ротта и Игоря Стравинского. И это рождает вполне риторический вопрос: кто в конце концов все же «услышал» эту музыку? Хотелось бы также обратить внимание, что о многих композиторах, «утративших слушателя» в постсоветские годы, именно в постсоветские же годы была написана большая часть музыковедческих исследований. И в этом свете совсем не кажутся случайными слова В.Н. Холоповой, сказанные ею на юбилее Родиона Щедрина. Даря имениннику посвященное ему исследование

«Путь по центру. Композитор Родион Щедрин», Валентина Николаевна сопроводила это поговоркой: «Книга — лучший подарок».

В заключение хотелось бы выразить надежду, что на общем эсхатологическом фоне времени отечественные музыковеды не утратят присущее им чувство исторического оптимизма. Ведь для музыкальной науки нынешнее время уникально: оно дало свободу от всех видов принуждения, выпавших на ее долю в прошлом. Другое дело — всегда ли музыковедение должным образом использует этот исторический шанс и всегда ли прекрасны плоды новообретенной свободы?

Это, конечно, совсем другая тема, подразумевающая факты и тексты иного рода. Однако и они требуют интерпретации и оценки в формате «стиля времени». Ведь, как справедливо говорил Е.В. Назайкинский, «мы сегодня главным образом педагоги и воспитатели. Ибо именно судьба будущих поколений музыкантов и музыковедов должна волновать нас в первую очередь» [9, с. 13].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. — 474 с.
2. Акопян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. — М.: Практика, 2010. — 855 с.
3. Барсова И. Самосознание и самоопределение истории музыки сегодня // Советская музыка. — 1988. — № 9. — С. 66–73.
4. Власова Е. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций. Автореф. дисс. д-ра иск. — М., 2010. — 42 с.

5. *Добренко Е.* Сталинская культура: двадцать лет спустя (обзор) // НЛО. — 2009. — № 95. — С. 300–327.  
(URL: <http://www.magazines.russ.ru/nlo/2009/95/do.html>).
6. *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. — М., 1998. — 440 с.
7. *Луцкер П., Сусидко И.* Моцарт и его время. — М.: Классика — XXI, 2008. — 624 с.
8. *Медушевский В.* О методе музыковедения // Методологические проблемы музыкознания. — М.: Музыка, 1987. — С. 206–230.
9. *Назайкинский Е.* Еще раз о музыковедческих терминах и понятиях // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее / РАМ им. Гнесиных. — М., 2002. — С. 3–13.
10. Советская музыка // Муз. энциклопедия. — Т. 5. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — С. 124–142.
11. *Холопов Ю.* О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. — 1993. — № 4. — С. 106–114.
12. *Цареградская Т.* Что такое актуальность научного исследования? // Музыкальное образование в контексте культуры / РАМ им. Гнесиных. — М., 2009. — С. 87–92.
13. *Якушев А.Н., Исупова И.В., Кулькина И.В.* Высшая аттестационная комиссия в подзаконных актах СССР и РФ. Состав и итоги деятельности (1934–2007) // Закон и право. — 2008. — № 1. — С. 36–39.

