

Григорий Иванович Лыжов
voxhumana2005@yandex.ru
Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки
историко-теоретического факультета
Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского

Assc. Prof. Grigory I. Lyzhov,
Ph.D. in Art Studies
voxhumana2005@yandex.ru
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Department of Music History and Theory,
Music Theory Division

Мир музыки с высоты птичьего полёта¹

Рецензия на книгу: Наука без границ.
Сборник статей к 15-летию журнала «Musiqi dünyası».
М.: Композитор, 2015. — 384 с., н. пр.

The World of Music from a Bird's-eye View

Review of a book: Science with No Borders.
Collection of Articles Dedicated to the 15th Anniversary
of the Journal *Musiqi dünyası* (Baku).
Moscow: Publishing House *Kompozitor*, 2015. — 384 p., music ex.

В поздние советские времена на маленьких железнодорожных станциях можно было увидеть настенные часы, представлявшие собой предмет напряжённого внимания и даже волнения пассажиров. Устроены они были так, что минутная стрелка двигалась не постоянно, но редкими рывками. В течение пяти минут она дремала, а потом внезапно перескакивала на очередное деление и снова впадала в спячку, оставляя проезжающих наедине с чувством щемящей неопределённости. Отлучённому от хода времени пассажиру оставалось только слушать пение птиц, хорошо различимое в окружавшей его тишине.

Нашему осознанию хода времени — в особенности времени культурного, социального, — неизбежно сопутствует дискретность. Мы вовлечены в его повседневный непрерывный ход и замечаем его лишь тогда, когда какой-нибудь внешний или внутренний повод заставит нас на мгновение остановиться и увидеть прошедшее с некой удалённой точки.

За свои пятнадцать лет XXI век уже утратил статус новичка, от которого неизвестно чего ждать, и оброс как утратами, так и приобретениями в профессиональном и человеческом плане. Оглянуться на них предлагает читателю издание, о котором пойдёт речь.

Сборник статей «Наука без границ» достаточно необычен, но не столько своим составом (в нём — статьи московских музыковедов, не ограниченные какой-то одной темой), сколько тем культурным контекстом, в котором он появился. Сборник посвя-

¹ Текст рецензии печатается в редакции автора. — *Примеч. ред.*

щён юбилею ведущего азербайджанского музыкального журнала «Musiqi dünyası»², появление которого в 1999 году было призвано «восстановить былые связи, как научные, так и музыкальные, поверх препятствий для культурного обмена, возведённых после распада Советского Союза» (5).

Рождённый под знаком дружбы, творческого взаимопонимания, терпимости и заинтересованного отношения к научным позициям коллег — в том числе альтернативным по отношению друг ко другу, — журнал вырос до международной арены обмена научным опытом. Из предваряющих сборник текстов, среди которых интервью с ректором Бакинской музыкальной академии, народным артистом СССР, профессором Фархадом Бадалбейли, читатель узнаёт, что «Musiqi dünyası» — не только журнал, но и крупнейший издательский проект под руководством заслуженного деятеля искусств Азербайджана, доктора искусствоведения, профессора Тариеля Мамедова. Большая его часть объединяет электронные издания, сетевые аудиокolleкции, нотные библиотеки и текстовые сайты, где аккумулированы ресурсы, посвящённые музыкальной культуре Азербайджана.

До сих пор журнал «Musiqi dünyası» был доступен в России также преимущественно в электронном варианте в виде вебстраниц с запоминающимся визуальным оформлением: на чёрном фоне («в ночи отчуждённости») белый текст («слово, изнутри сияющее смыслом, несущее свет»). И вот, наконец, к 15-летию журнала в московском издательстве «Композитор» выходит сборник, в названии которого чёрным по белому значится девиз его создателей: «Наука без границ»³.

Почему в Москве? Дело в том, что самая большая интеллектуальная «диаспора», представители которой (причём от корифеев до аспирантов) печатались в «Musiqi dünyası», — российская, а точнее — московская. Журнал, который основали, курировали и в котором печатались учёные, не только воспитанные в эпоху советского музыковедения, но даже в большой степени создавшие его лицо в 1970–80-е годы, словно реализовал идею, даже мечту «когда-нибудь обязательно увидеться на новой земле». Он стал местом виртуальной встречи профессионалов, объединённых не ностальгией по прошлому, но общей судьбой. Забегая вперёд, скажу, что патетичная, даже в чём-то пронзительная крупная статья М. Г. Арановского возвращает читателя к уже подзабытому (а может быть, и ещё неизведанному) жанру социально-обличительных текстов 1990-х, о котором полезно было бы вспомнить сегодня.

Сборник складывается как из материалов, некогда опубликованных на страницах журнала, так и специально приуроченных к выходу юбилейного издания в качестве своего рода подарка ко дню рождения «Musiqi dünyası». Основная часть сборника, озаглавленная «Московские музыковеды — бакинскому журналу», являет собой дань уважения азербайджанским коллегам за их доказанную на практике приверженность идее межкультурного диалога.

Однако сборник «просто в честь юбилея», без объединяющей научной темы, — рискованный эксперимент, на который решился бы не каждый⁴. Впрочем, искушённый в проблемах музыкального постмодернизма редактор-составитель⁵ знал, что делал:

² «Мир музыки» (азерб.)

³ Наука без границ. Сборник статей к 15-летию журнала «Musiqi dünyası». М.: Композитор, 2015. — 384 с., н. пр. Далее все указания страниц в тексте рецензии, заключённые в скобки и помещённые после цитат, относятся к данному сборнику.

⁴ В том, что это сделано сознательно, убеждает уместное в данном контексте введение игрового элемента в структуру вступительной части сборника, где находит выражение постмодернистская рефлексия составителя, написавшего целых два предисловия, которые так и называются: «Предисловие № 1» и «Предисловие № 2».

⁵ Составитель и один из авторов сборника — известный музыковед Анна Амрахова, чья научно-публицистическая и редакторская деятельность в течение многих лет была связующим звеном между Москвой и Баку.

тексты, темы и ракурсы сами нашли друг друга, образовав перекрёстную игру, свидетельствующую о том, что эксперимент удался. Эксперимент составителя состоял в том, чтобы дать коллегам высказаться без ограничений: пусть каждый поёт, как птица, — в своём ладу, на своём языке, в своей манере⁶.

Порядок статей в сборнике мог бы быть и иным, состав авторов — в какой-то мере тоже⁷. Тем интереснее для читателя оказывается результат, который, словно иллюстрируя один из алеаторических принципов формы, описанных в статье М. В. Переверзевой, образует саму собой выстроившуюся общую картину. По воле составителя в сборнике сложилась сеть частично перекрывающихся друг друга, но всякий раз не вполне совпадающих тематических областей, терминологических полей, методов исследования и манер высказывания. За свободным порядком не могут не просматриваться некоторые сквозные темы, имена и феномены, привлекающие внимание разных учёных. Своеобразное общее «пение учёных птиц» и есть то, как «звучит» российское музыковедение в первом 15-летию XXI века, — и это самый интересный итог знакомства со сборником.

Размышления над характеристикой того единства, которое образовали включённые в сборник статьи, побудили нас воспользоваться понятием, предлагаемым А. А. Амраховой в качестве инструмента адекватного аналитического подхода к современной поставангардной композиции, — понятием фрейма. Термины когнитивного музыкознания сами по себе многозначны хотя бы потому, что, как правило, заимствованы из лингвистики, психологии и социологии, где имеют собственные, не вполне тождественные им значения, поэтому мы не льстим себя надеждой хотя бы в какой-то мере исчерпать смысл даже одного из них. Однако его использование представляется очень важной попыткой найти инструмент для научного описания единств нового типа, которые сплошь и рядом встречаются в музыке и в эстетике музыкального поставангарда. Суть этих летучих единств трудно схватить с помощью языка традиционного логического описания. Такая попытка была бы похожа на то, как если бы рабочие, возведшие вокруг некоего загадочного здания строительные леса, на следующее утро увидели бы, что здание за ночь поменяло свою форму, отчего и леса следует выстраивать заново.

Фрейм работает в контексте отказа от парадигмы, в которой существование некоего явления уже само по себе означает наличие в нём очевидной «стержневой» логики, единого организующего порядка. Залогом функционирования фрейма является ситуация, когда онтология отрывается от логики — экзистенция как таковая опережает легитимизацию со стороны разума. Фрейм — такая общность, рациональная причина сплочённости которой утаена от прямолинейно-рассудочного взгляда, покрыта умолчанием и даже вторична. Центр тяжести переносится с метафизического, гипотетически глубинного основания на, так сказать, саму фактическую поверхность жизни и высказывания. Анна Амрахова приводит слова Хельмута Лахенмана, иллюстрирующие, по её мнению, природу подобного единства, — от цитирования этого примера трудно удержаться:

«Рассказывая о своём отношении к тембрам инструментов (композитор объединяет их в так называемые „семьи“ по характеру звучания⁸), Лахенман разъясняет свою мысль о том, как меняется звучание инструментов в разных системах их объединения:

⁶ Дать слово коллегам, композиторам и самой музыке — это профессиональное motto Анны Амраховой, реализованное в её книге: *Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах*. М.: Композитор, 2009. Данный сборник в каком-то отношении может быть понят как её продолжение.

⁷ Сборник просто не смог бы вместить всех, кто печатался на страницах «Musiqi dünyası» за последние пятнадцать лет: в этом убеждает алфавитный перечень статей и интервью, завершающий сборник.

⁸ Не путать с традиционными инструментальными семействами, классифицируемыми с точки зрения того, что в них служит источником звука. — Г. Л.

„Я называю эти вещи как бы семействами. Семья состоит из разных членов. Я не могу их математически организовать. Вообще говоря, в семье принято иметь одного-единственного сына, одну мать. Как правило, есть только один старший сын или дочь и сколько-то остальных детей. Может быть, есть прислуга; может быть, собака, — это семья. Редко встречаются семьи с тремя отцами. Но я могу это упорядочить. Допустим, мои сыновья выше меня ростом. Самый длинный — старший сын: это будет один порядок. Тогда в конце будет пёс, который самого маленького роста, если просто всех по росту выстроить. Можно выстроить ряд по весу. Самая толстая у нас — прислуга; за ней могут идти мать, отец и так далее: опять другой порядок получится. А если по интеллекту всех построить, то, может быть, собака будет впереди. То есть, настолько много оснований, по которым можно это всё распределить...“» (333–334).

Нечто похожее в восприятии читателя происходит и с составом сборника, который складывается из двух смысловых «семейств», свободно перетекающих одно в другое. Восемь статей сосредоточены вокруг понятий жанра, стиля, поэтики, музыкальной традиции и музыкальной картины мира⁹, то есть того, что раскрывает способы создания художественного смысла в музыке. Десять статей сфокусированы на музыке XX века, но в достаточно широких границах: здесь в фокусе внимания творческие принципы отдельных композиторов¹⁰ и индивидуальные техники композиции, в том числе скрытые модели письма, принципы формообразования и вопросы эстетики.

В то же время, есть несколько статей, которые уже сами по себе посвящены вопросам описания и классификации тех или иных «семейств». Такова, например, работа Е. В. Назайкинского. Посвящённая художественно-поэтической природе жанра музыкальной миниатюры, который взят в очень широком стилевом и хронологическом контексте, статья построена вокруг предложенного автором стержневого жанрового критерия — принципа «большое в малом». Помещение её в начале сборника как бы задаёт тон: на весь состав его статей читатель невольно проецирует принцип цикла миниатюр, каждая из которых действительно суммирует глубокий профессиональный опыт, спрессованный в тексте малого масштаба и сфокусированный на отдельной проблеме.

«Мысль называется обычно глубокой, когда за высказанным она раскрывает много невысказанного и сразу позволяет понять вещи, для усвоения которых потребовалось бы прочесть множество книг»¹¹. Идея «большого в малом», манифестирующая проблему неравенства видимого и подразумеваемого, внешнего и внутреннего, в разных своих преломлениях представляется магистральной для всего сборника в целом.

В работе В. В. Медушевского — образце православной музыкальной герменевтики — рассматривается символическая функция элементов музыкальной ткани гомофонно-гармонического письма. Проблема многослойности музыкального феномена, возможность и правомерность так или иначе автономизировать в нём чисто-музыкальное и «за-музыкальное»¹² обсуждаются Т. Ю. Черновой. Пожалуй, противоположный модус взаимосвязи внешнего и внутреннего дан в наблюдениях И. А. Скворцовой: то и другое отождествляются в контексте декоративности, свойственной стилю модерн¹³.

⁹ Это понятие рассматривается в статье В. Н. Юнусовой.

¹⁰ Среди них: Шостакович (М. Г. Арановский), Сидельников (Г. В. Григорьева), Губайдулина (В. С. Ценова), Денисов (Е. О. Купровская-Денисова).

¹¹ Баскин М. П. Монтескьё. М.: Просвещение, 1975. С. 141.

¹² Последнее, равно как и синоним «метамузыка», фигурирует в статье Т. Ю. Черновой в связи с обсуждением позиции Каратыгина, чьё имя, надо сказать, встречается в сборнике не однажды (см. статью В. П. Чинаева: с. 99).

¹³ «Внешняя сторона художественного образа в стиле модерн и становится содержанием художественного произведения, его смыслом и сутью» (87).

Ещё одно «семейство» статей рождается благодаря иной интерпретации проблемы «внешнее — внутреннее»: здесь она спроецирована на саму звуковую материю и понята как неравенство слышимого результата и стоящей за ним (созидающей его) техники композиции, конструктивной модели или принципа формы (статьи В. С. Ценовой, А. С. Соколова и М. В. Переверзевой).

Специфический подход к проблеме представляет статья К. В. Зенкина, в которой оппозиция «внешнее — внутреннее» конвертирована в понятия смысловой «глубины» и «поверхности» и введена в контекст теории художественной информации. Предмет исследования настолько широк, что разные этапы его обсуждения устанавливают родственные связи с разными статьями сборника. Например, при помощи критерия «информационной насыщенности текстов» (298) объясняется проявившееся уже в XIX веке размежевание видов искусств на элитарные и массовые (своего рода возведённая в степень антиномия «глубины — поверхности»).

Оппозиция «элитарное — массовое» оказалась в сборнике весьма актуальной: она занимает своё место в характеристике русской исполнительской традиции в статье В. П. Чинаева. Она же напрямую связана с выводами В. Н. Холоповой о сущности XX века как эпохи эстетических полярностей и резонирует с наблюдениями И. А. Барсовой о судьбе Adagietto из Пятой симфонии Малера (79–85) — о произошедшей с ним «модуляции» благодаря использованию в фильме Лукино Висконти «Смерть в Венеции». Впрочем, тут двухмерная система координат перерастает саму себя: «Кто, собственно, сказал, что переход произведения искусства из одной социальной сферы в другую есть движение „по вертикали“ — „вверх“ или „вниз“? В данном случае, вероятно, нужно говорить о движении „по горизонтали“ — „вглубь“ пространства или „в сторону“, но остающемся в пространстве элиты» (84).

Анализ эстетических принципов элитарного музыкального языка представителей второго авангарда, сделанный К. В. Зенкиным, приводит учёного к наблюдению о «дефиците проясняющей информации» (306) и о резком снижении семантической информативности текста, что, парадоксальным образом, «в определённых условиях порождает стремление к генерированию смыслов самим слушателем» (307). Здесь перебрасывается мостик к статье Е. И. Чигарёвой, где обсуждается практически та же самая ситуация при помощи понятия «музыкальной прозы»: «Уравновешенность, регулярность, симметрия, членение, повторение, единство, ритмические и гармонические связи и даже логика — ни один из этих элементов не создаёт красоту и даже не содействует ей», — цитирует автор статьи высказывание Арнольда Шёнберга (57), иллюстрируя с его помощью художественный принцип «музыкальной прозы».

Если Е. И. Чигарёва склонна видеть в образцах современной музыки проявление не только принципа «музыкальной прозы», но также и «музыкальной поэзии», то в статье Ю. Н. Холопова утверждение о «девальвации антропоцентризма во второй половине XX века» (258) приводит учёного к выводу об отказе от будто бы универсальных принципов Liedform, основанных на стихотворном метре и сообщающих музыкальному времени антропоморфный характер. Словно буревестник, автор реет над описываемыми им сокрушающими реалиями, удивительным образом сочетая максимальную открытость, чуткость к наступившим новым явлениям и, в то же время, неизменную верность музыкально-прекрасному — вечному закону, лежащему в глубине за видимыми событиями: «Изучение музыкально-эстетических парадигм XX века, их движения и смен приоткрывает завесу над сокрытыми в глубине движущими силами духовной истории» (266).

Дух, духовность — понятия, которые, как оказывается, часто встречаются в сборнике, — чуть ли не в большинстве статей. «Что-то очень часто мы стали употреблять слово „духовный“ — а ведь в русском языке это слово очень строгое, и, если мы воспринимаем его смысл в полную силу, оно само собой располагает и даже принуж-

дает к строгости», — писал С. С. Аверинцев¹⁴. «Духовность же — не глубокомыслие и не рационализм, а главное в природе человека: жажда Высшего» (Чернова, 76).

Положим, не все авторы употребляют это слово в том строгом смысле, который подразумевается в предыдущем абзаце, однако апелляция к духовному — пусть даже вполне в земном значении — как к синониму возвышенной внутренней работы, совершающейся в человеке и поднимающей его от земли, — это и есть то, в чем, в конечном итоге, смыкается горизонт всех статей сборника и что оказывается знаком принадлежности к отечественной музыковедческой традиции.

Действительно ли в гуманитарной науке, в музыкальной культуре нет границ? Есть: как же без них! Границы — жанровые, тематические, терминологические — оберегают индивидуальный выбор исследователя, позволяя ему сконцентрировать свои усилия. Однако, когда внешние границы окостеневают, появляется удручающая «ритуальность научного дискурса»¹⁵. И хотя Т. И. Науменко употребила это выражение по отношению к официально одобренной научной жизни позднего советского периода, но окостенение покровов грозит иссушить глубину всякой традиции. Об этом — слова В. В. Горностаевой: «Так происходит подмена: школа превращается в школярство, традиция — в штамп. Профессионализм становится самоцелью... Профессионализм, не имеющий подлинного личностного начала» (111). По В. П. Чинаеву, способом избежать культурной энтропии является «эффект контрапункта», который «возникает тогда, когда встречаются друг с другом, образуют внутренне непротиворечивую эстетическую полифонию классическое знание, школа, наконец традиция и неортодоксальное, свободное от трафаретов и клише мироощущение музыканта» (114).

Позволим себе прибавить, что для этого нужен — почти по В. В. Медушевскому — метафорический аккомпанемент, чтобы было некое объединяющее и благословляющее начало, чтобы кто-нибудь провозглашал время от времени принцип «наука без границ», звал к себе в гости. И тогда каждый приглашённый делился бы с читателем живым словом, исходящим из глубины его музыкантского опыта, как и произошло с авторами сборника, посвящённого «Миру музыки» — «Musiqi dünyası».

¹⁴ Цитата по: Науменко Т. И. Постсоветский дискурс музыкознания. Доклад на конференции «Музыкальная наука на постсоветском пространстве» в РАМ имени Гнесиных. 2010. С. 11 / <http://2010.gnesinstudy.ru/index.html%3Fp=596.html> / Дата обращения: 02.02.2016.

¹⁵ Там же. С. 9.