

К.В. Зенкин

**О НЕКОТОРЫХ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ
ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКИ:
по следам трудов русских ученых**

Еще не так давно все научное изучение музыки было принято делить на две большие и достаточно сильно разнящиеся области: теоретическое (или, как принято в немецкой традиции, — систематическое) и историческое музыковедение. Иногда выделялась в качестве особой сферы музыкальная эстетика, иной раз — и философия музыки. Однако современное музыковедение имеет значительно более сложную организацию. Не говоря уже о том, что все, относящееся к теории музыки, ныне насквозь пропитано историей и не мыслимо в качестве внеисторических доктрин; формируются музыкальная социология, источниковедение, этномузыковедение, музыкальная палеография, музыкальная семиотика и т. д.

Однако сейчас меня интересует не предметное многообразие музыкальной науки как таковое, а, скорее, ее методологическая полифония. Теоретическое музыковедение всегда тяготело к точным методам, и в недавнюю, еще не изгладившуюся из памяти пору предпочтения точных наук гуманитарным оно ощущало себя в преимущественном положении (недаром известный теоретик Московской консерватории И.В. Способин пугал нерадивых студентов: «В историки отдам!»). При этом следует отметить, что наибольшей точностью и незыблемостью определений отличается элементарная теория музыки, занимающаяся изучением музыки не со стороны художественного смысла, а преимущественно со стороны ее материала (интервалы, аккорды, ритмы, лады и т. д.) и отчасти грамматики. Материал же музыки на самом элементарном уровне легко поддается выражению на языке, либо близком языку математики, либо с ним совпадающим.

Если же мы возьмем теорию не элементарную, а более «высокую» (например, учения о гармонии, полифонии, форме, ритме), то также увидим, что и она в принципе не претендует на изучение индивидуализированного художественного смысла, а занимается *техникой* — грамматическими нормами построения музыкальной речи. Не случайно исторически все перечисленные теоретические дисциплины возникли как этапы практического обучения композиторов, а вовсе не ученых-теоретиков. И лишь в трудах Г. Римана, С.И. Танеева и их современников данные дисциплины были осознаны в качестве чистой науки как таковой.

Язык классической европейской музыки Нового времени способствовал формированию теоретических представлений, мыслившихся универсальными и пригодными на все времена. Математичность и/или формальная логика, или же стремление к непротиворечивой систематизации и здесь продолжают играть важную роль: достаточно вспомнить теории формы А.Б. Маркса и В. д'Энди, гармонии, формы и метроритма Г. Римана, а также теории признанных классиков отечественного музыковедения — теорию полифонии С.И. Танеева, ладового ритма Б. Яворского, метротектонизма Г. Конюса, переменных функций в гармонии Ю. Тюлина, переменных функций формы В.П. Бобровского, исторических стилей С. Скребкова, теории гармонии и формы Л. Мазеля — В. Цуккермана, гармонии, формы и музыкально-исторического процесса Ю. Холопова, ритма, формы и музыкального содержания В. Холоповой, как и ряд других теорий.

Читатель может заметить, что в ряду формально-логических строгих теорий встречаются учения, посвященные истории музыки и ее содержанию. Это составляет отдельную методологическую проблему, которой мы коснемся чуть позже. Но даже и многие «высокие» *технологические* теории (как основа анализа функций формы у Бобровского или гармонических функций у Холопова) при своем применении требуют интерпретации, истолкования имманентно музыкальных феноменов и не применимы вне его. Ведь определение функции элемента в развитой художественной речи допускает различные варианты. Так, Л. Акопян, рассуждая о концепции Бобровского, отмечает: «...она, в сущности, тоже очень субъективна, как мне кажется. Но это я воспринимаю не как недостаток этой концепции, а скорее, как ее достоинство» [цит. по: 14, 7].

Завороженность методами точных наук заставила, например, Г. Римана искать основания гармонии в акустических, природных явлениях. Так, Риман обосновал мажор-

ные аккорды, выводя их структуру из обертонового ряда. Для объяснения минорных аккордов была сконструирована не подтвержденная фактами гипотеза об унтертонах. Парадоксально, но стремление теории музыки следовать математической и естественнонаучной методологии привело в итоге к мифотворчеству (что будет показано ниже на примерах из Римана и Холопова). Причина — непроработанность методологии музыковедения как гуманитарной — герменевтической и исторической — науки и, как следствие, не всегда органичное использование чужих методов.

Все музыкально-технические теории опираются на аналитический метод. При этом издавна возникало стремление при анализе технической стороны музыкального произведения не останавливаться только на средствах выражения, но и формулировать смысл музыки. Незаменимую роль здесь сыграла музыкальная критика, достигшая расцвета в XIX веке: вспомним работы Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Листа, В. Одоевского, П. Чайковского, А. Маркса, Э. Ганслика, Г. Лароша, В. Стасова, А. Серова и др. Название одной из важнейших работ последнего — «Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл» — красноречиво говорит о стремлении осветить не только форму выражения («склад»), но и содержание («смысл») [16]. Весь XIX век был насыщен разговорами о музыкальном содержании, которые настоятельно требовали разработки научной методологии, но велись, как правило, вне научного дискурса: в статьях критиков, на уроках педагогов-исполнителей (когда Шопен, Лист или А. Рубинштейн словесно-образно истолковывали смысл произведения). Собственно, это уже была подготовка музыкальной герменевтики, родившейся в трудах Г. Кречмара на основе философской герменевтики Ф. Шлейермахера.

На научном уровне изучением смысла музыки — того, *что именно* выражается музыкальной формой, занималась музыкальная эстетика. Но, как и любая философская дисциплина, эстетика оперирует наиболее общими проблемами и понятиями, практически не касаясь уровня, на котором ведется речь об отдельных произведениях. Необходимо было, таким образом, прийти к эстетическим обобщениям от самого технологического анализа.

На этом пути русская музыкальная наука достигла многого. Еще Б. Яворский, введя понятия ладового ритма и принципа конструкции, трактовал их в качестве инструментов описания элементарных музыкальных смыслов.

Советскими теоретиками Л. Мазелем и В. Цуккерманом, специалистами по гармонии и форме, был разработан и многократно опробован на практике метод целостного анализа. Речь шла о том, чтобы, проанализировав все стороны музыкальной формы и языка, сформулировать то, на что все эти выразительные средства направлены — на определенный музыкальный смысл. Мастерство и высочайшее искусство анализа, присущее Мазелю и Цуккерману, позволило им преодолеть известный методологический диссонанс, вызвавшийся в недостаточно ясном осознании самими авторами необходимости герменевтического подхода.

Если мы ставим вопрос о том, почему форма данного произведения сложилась именно таким образом, и объясняем это спецификой жанра, тематизма и его развития, гармонии, ритмики, то мы находимся в пространстве «высокой» теории музыки, которая, опираясь на точные формально-логические методы, уже требует интерпретации. Но если, задавая тот же самый вопрос, мы имеем в виду не внутримызыкальные, а внемузыкальные предпосылки становления формы, то мы тем более выходим за пределы точных методов и попадаем в область музыкальной эстетики или философии музыки, имеющих совершенно иную, диалектическую методологию, основанную на принципе историзма. Роль же герменевтики при этом многократно возрастает.

Метод целостного анализа, имея несомненные положительные качества, подвергался, тем не менее, критике. Стремясь перейти в сферу эстетики и анализа музыкального смысла, авторы оставались при этом в пространстве формально-логических подходов. К примеру, говоря о сущности художественного открытия, Мазель делает вывод, что открытие — это «с о в м е щ е н и е (или существенно новое совмещение) каких-либо важных, но трудносовместимых свойств» [13, 156]. Как-то скучновато становится от столь механистичного понимания открытия! А где же творческое озарение, сверхлогические интуитивные «броски» мысли, наконец, тайна творчества? Заметим, что к приданию понятию тайны статуса научной категории совсем недавно пришла В. Холопова [21]. Однако необходимо признать, что определение Мазеля — это и есть тот максимум, который могла предоставить формальная логика.

Наиболее активный критик метода целостного анализа, блестящий и энциклопедически мыслящий теоретик Ю. Холопов предложил вместо целостного анализа — ценностный, а вместо герменевтики (по его мнению, а priori «ненаучной») — каллистику, якобы отвечающую требованиям строгого научного дискурса. Однако, как ясно по-

казала современная ситуация в культуре, ценность художественного произведения не может быть доказана логикой — ни формальной, ни диалектической и никакой другой. Любой из возможных предлагавшихся и доступных для анализа критериев ценности — будь то новизна или особая изощренность и логичность структуры (как казалось авангардистам), на самом деле не способны доказать ценность. А единственный наиболее здравый критерий — соответствие всей системы средств выражения идее (замыслу) произведения — не может подвергаться логическому анализу. Впрочем, необходимо еще убедиться, что и сама выраженная идея имеет ценность.

Что же делать? Ведь проблема ценности — ключевая для культуры и художественного воспитания. Если ценность нельзя доказать, то о ней можно и нужно *философствовать* — в рамках адекватной, то есть заведомо не строго-научной методологии. Именно философия и есть мысль о таких предметах, где точных и достоверных знаний быть не может.

Еще один выразительный пример неправомерного вторжения точного дискурса на чужую территорию представляет музыкальная семиотика, рассматривающая музыку как языковую систему. С одной стороны, в европейской музыке Нового времени, безусловно, имеются элементы языковой знаковой системы (знаки, имеющие достаточно определенное значение). С другой стороны, подобные знаки не исчерпывают всей музыкальной речи и, самое главное, их значения касаются наиболее поверхностного слоя музыкальных смыслов, не затрагивая всей глубины неповторимого художественного образа. Если бы музыка и в самом деле была только семиотическим объектом, то мы могли бы перевести музыкальную речь на другие языки. Однако все «переводы» в искусстве вообще, а не только в музыке, полностью интерпретационны и, более того, непременно дают смысловое преобразование источника. О месте семиотики очень точно рассуждает Л. Акопян: «...относиться к музыке как к знаковой системе — это совершенно неадекватно, это профанация музыки. <...> Музыкальная герменевтика — это очень интересная сфера, которую методологи слишком часто путают с семиотикой. Между тем нужно четко различать: семиотика — это область приписанных значений, то есть значений, которые приписываются музыке исходя из теоретических выкладок, а герменевтика — область изучения значений, которые присутствуют в музыке интенционально и нуждаются в истолковании. Поэтому семиотика — факультативная область, кото-

рая, насколько можно понять по ее результатам, ничего особенно нового не дает, а герменевтика — это очень серьезно» [цит. по: 14, 12].

Итак, если элементарная, «технологическая» теория музыки обнаруживает естественную склонность к применению математических методов, то находящиеся на противоположном полюсе музыкальной науки философия музыки и эстетика музыки столь же естественно требуют осознания своей собственной методологии, учитывающей их гуманитарную и, более того, герменевтическую природу. Эти дисциплины пока представляют наименее сформированный слой науки о музыке. Причина, прежде всего, в том, что исторически философия музыки как таковая сложилась и существовала фрагментарно в контексте общей философии, а не искусствознания — в трудах Г.Ф. Гегеля, Ф. Шеллинга, А. Лосева, С. Лангер и др. Выходы же самого музыковедения на уровень философских обобщений были впечатляющи, но достаточно разнородны (Э. Курт, Б. Яворский, Б. Асафьев, Т. Адорно, С. Скребков, Ю. Холопов, А. Соколов и др.) и тоже не образовали устойчивой, непрерывной традиции. Отметим, что как сама философия, так и философия музыки нередко и вполне законно (такова их специфика) существуют в качестве философствования (без оформления концепций, убеждающих силой рациональных доказательств).

Достаточно уязвимым моментом музыковедения на современном этапе является то обстоятельство, что в целом наша наука еще только подходит к осознанию необходимости усвоения наиболее органичной для себя — гуманитарной методологии. Характерно, что среди ученых, обосновывавших специфику гуманитарных методов (от В. Дильтея до Ал. Михайлова), музыковедов нет. Конечно, были выдающиеся примеры философствования о музыке, и ярчайший из них — труды Б. Асафьева. Важнейшие идеи Асафьева — музыкальной формы как процесса, интонации (музыки как искусства интонируемого смысла) и симфонизма — до сих пор обладают колоссальной креативностью. Западное музыкознание только в самые последние годы пришло к идее процессуальности музыкальной формы [см.: 25; 26]. Асафьевские понятия интонации и симфонизма до сих пор «не услышаны» и не поняты за пределами русскоязычного музыковедения. В то же время именно эти понятия способны перекинуть междисциплинарный «мост» и стать своего рода «переходниками» из музыковедческой системы в философско-эстетическую. «Инкриминировать» Асафьеву отсутствие разработанных и завершенных теоретических концепций, как это делает Л. Акопян [14, 8], методологически вряд ли

корректно, поскольку к философствованию нельзя применять те же критерии, что и к собственно научной теории.

Наиболее оформленная система русской философии музыки принадлежит А. Лосеву, прежде всего в работе «Музыка как предмет логики» (1927). Однако, при всей ее разработанности и плодотворности, она особенно наглядно демонстрирует необходимость понятийных «мостов» от теории музыки к философии и эстетике, хотя бы в трактовке понятий гармонии, мелодии, ритма и т. д., определения которых со стороны теоретиков музыки и философов (Шеллинга, Гегеля, Лосева) выглядят как будто данные на разных языках. Лосев не достроил свою музыкально-философскую систему в той форме, как он изначально планировал это сделать, но еще раньше, в «Очерке о музыке» (1920), дал свое видение структуры музыкальной науки, которую он назвал «Философией музыки». В контексте рассматриваемой темы стоит привести план этого неосуществленного проекта:

«Первая и основная наука, входящая в состав Философии музыки, не имеющая характера обычной науки, но представляющая собою, собственно, знание донаучное, до-теоретическое, до-конструкционное. Здесь исследуется и выявляется самый феномен музыки как некоего абсолютного Бытия. Эту часть можно назвать *Феноменологией* музыки. <...>.

Вторая наука, входящая в Философию музыки и опирающаяся на Феноменологию, есть *Психология* музыки. Эта дисциплина изучает формы музыкального переживания в той их сердцевине, где они адекватны с формами музыкального произведения. Абсолютное бытие музыки, узренное и описанное нами в Феноменологии как чистый феномен и качественная сущность, имеет уже определенную форму и содержание в реальной музыке. Это и изучается в Психологии.

За психологией открывается третья дисциплина Философии музыки — *Музыкальная эстетика*. Ее точное назначение — описание внешних форм музыкального произведения — тональности, аккордов и пр. и их соединений на основе установленных нами психологических точек зрения и анализа общемузыкального опыта и его структуры.

Наконец, четвертая область, подлежащая нашему ведению в ее теоретически-философском обосновании, это — Музыкальная Критика, импрессионистически и мифологически дающая картину каждого конкретного произведения и композитора.

Мы только наметили пути, а создание такой Философии музыки — дело будущего, хотя уже и недалекого» [9, 655–656].

Позднее, в работе «Музыка как предмет логики» Лосев создаст феноменологию музыки как вполне теоретическую, научно-философскую, а не донаучно-мифологическую концепцию. Интересны также рассуждения Лосева о сочетании «догматизма» (который,

по его определению, антипсихологичен) и «импрессионизма» в методологии художественной критики. Ученый предупреждает (расходясь в этом «со многими импрессионистами»): «форма мифологизации и художественно-творческого воссоздания данного музыкального произведения в критике (именно форма, а не содержание, как это было разъяснено выше) является predetermined со стороны структуры произведения и потому всеобщее-необходимой и обязательной» [9, 655]. Важное различие! Действительно, «содержание мифологизации», в отличие от формы, всегда остается предметом интерпретации некоего всеобщего «ядра» — идеи, прообраза и т. п. Более того, даже сама «всеобщая обязательность» идеи произведения проявляется исключительно через вариантность интерпретаций.

Читая проект 26-летнего мыслителя, с сожалением отмечаешь, что музыкальная наука долгое время шла иными путями. Ведь в представленной нами структуре музыковедения мы двигались от областей, связанных с материалом и грамматикой как дохудожественными сферами музыки, к областям, занимающимся самим музыкальным смыслом как смыслом художественным. У Лосева же каждая ступень трактуется неотрывной от смыслового содержания и герменевтики. Даже «описание внешних форм музыкального произведения — тональности, аккордов и пр.» предполагает «психологическую точку зрения», то есть специфику восприятия и постижения музыкального смысла. Поэтому изучение тональности и аккордов, всегда относившееся к чистой теории, перешло в проекте Лосева в область эстетики.

Особенно интересно, что наиболее конкретную герменевтическую область, составлявшую прерогативу критики (которая всегда являлась публицистикой, но не наукой), Лосев предполагает сделать завершающей частью науки — Философии музыки. Таким образом, все слои музыкознания в проекте Лосева мыслятся как философские, ибо все они затрагивают проблему осмысления художественных феноменов.

При этом стоит отметить, что описанное в начале статьи различие философской и гуманитарно-научной методологий в XX столетии часто нивелировалось. Философское слово также не раз переставало выступать в качестве предзаданного авторитета и становилось предметом исследования и критического анализа, в том числе деконструкции. В современной научной ситуации философский и гуманитарный дискурсы могут взаимно проникать друг в друга, что при изучении искусства способно дать особенно ощутимые результаты. В то же время полного растворения собственно философской методо-

логии в гуманитарно-научной не происходит, поскольку при постановке наиболее общих проблем искусства всегда остается необходимость опираться на такую аксиоматику, которая обуславливает интерпретацию упомянутых наиболее общих мировоззренческих проблем.

Среди наиболее заметных последствий усвоения музыкально-теоретическими дисциплинами гуманитарной методологии необходимо отметить заметный переворот в соотношении «технологии» и «эстетики». «Самое гуманитарное» учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» создано А. Соколовым: «Введение в музыкальную композицию XX века» (М., 2004) [18]. Уникальность данной работы в том, что вся техническая проблематика анализа органично вытекает из историко-культурных, философских и историко-теоретических оснований. Глава «Категория формы в музыке XX века», которая в любом традиционном учебнике была бы в начале, здесь — наоборот, последняя. Анализы же конкретных произведений и вовсе вынесены в Приложение. Само же пособие — действительно «введение» — философско-эстетическое и музыкально-историческое. Такая структура естественно следует из новой методологии подхода к композиторской технике: «Техника <...> порой может быть уподоблена надводной части айсберга, каковым является *метод*» [18, 71]. Метод же рассматривается А. Соколовым как «понятие философское, связанное с определенными типами мышления» [там же]. Так анализ форм перестает быть узкотехнологической дисциплиной и естественно входит в состав современного музыковедения как науки о человеке и человеческой культуре.

Хронологически первоначальным методом истории музыки, как и других искусств, было описание. При этом создатели новой исторической науки (Г. Адлер) уловили внутреннюю, имманентно музыкальную закономерность: смену эпохальных стилей, достаточно отчетливо отличающихся друг от друга по технике, языку, формам выражения. В то же время стиль, выражая мирозерцание эпохи и отдельного автора, не замыкается только на музыке, а коррелирует с широким кругом историко-культурных явлений. Сложившаяся в конце XIX века описательная теория стилей в основном продолжает работать и сейчас как морально устаревшая машина, не соответствующая современным методологическим подходам. Описательность в данном случае состоит в фиксации множества исторических стилей при отсутствии единых принципов их рассмотрения.

Устарелость описательной теории стилей сказывается также и в том, что выбранный в конце XIX века предмет истории музыки — исторические эпохи, творчество ведущих композиторов и их важнейшие произведения — был адекватен представлениям классико-романтической эпохи — периода высшего расцвета опусной авторской музыки. Но прошедшее с тех пор столетие внесло существенные коррективы в наши представления о музыкальной истории. Открылись внушительные пласты музыки иных мирозерцаний, традиционные и современные; стало очевидным, что для полноценной истории музыки необходимо учитывать весь социальный контекст: историю музыкального образования, инструментария, институтов и форм музицирования, музыкальных издательств и критики, социологию музыки, наконец, что особенно важно, историю исполнительства, которая пока еще только вырабатывает свой категориальный аппарат, и многое, многое другое. Пока же вузовские курсы истории музыки выстраиваются примерно так же, как училищные курсы музыкальной литературы. Но если задача музыкальной литературы состоит в ознакомлении учащихся с важнейшими, наиболее значительными явлениями музыкальной культуры, то история музыки как наука не может довольствоваться изучением шедевров, а обязана восстановить целостный и всесторонний контекст.

Впрочем, предпринимались попытки преодолеть описательность теории стилей, поставив ее на строгое научное основание. Одна из первых таких попыток принадлежит Яворскому, большинство работ которого по данной проблеме еще не опубликовано и содержится в рукописных фондах. Ученый предлагает жесткие классификационные схемы, в качестве методологического основания которых выступает биологический органицизм — уподобление эпохи развивающемуся живому организму, проходящему этапы детства, молодости, расцвета и старения. Здесь явно просматривается исток — романтическая шеллингианская традиция, приведшая к «философии жизни», а в эпоху Яворского — к знаменитой концепции О. Шпенглера. Биологический органицизм естественно дополняется у Яворского психофизиологизмом, а затем, что уже не столь естественно, элементами социологизма.

В качестве ценных сторон концепции Яворского отметим, во-первых, что логика истории рассматривается как логика развития живого организма. Во-вторых, данная логика, по контрасту к описательной теории стилей, четко формулирует единый принцип исторической типологизации. В-третьих, выделяя фазы эпохи-организма (детство —

познание, юность — моторность, молодость — эмоциональность, мужественность — волевое, старчество — созерцательность [24]), Яворский заведомо не претендует на охват всей истории в целом: ведь названные фазы ученый находит в эпохах совершенно различных масштабов. Так, внутри каждой из фаз (моторной, эмоциональной и т. д.) выделяются те же самые пять фаз, только меньшего масштаба. Это, с одной стороны, максимально детализирует исторический процесс, позволяя проследить мельчайшие сдвиги, но, с другой стороны, ставит проблему соответствия живого материала и приложенной к нему предзаданной неподвижной и достаточно умозрительной схемы, тем более что она воспроизводится, не изменяясь, на различных масштабных уровнях. В-четвертых, Яворский дает стилевым эпохам не общепринятые, а свои собственные имена, которые нередко формулируют коренные черты исторических стилей и берут на себя роль рабочих определений их сущности. Можно сказать, что это *эйдети-чески-сущностные имена*. Например, эпоха барокко именуется моторной, ансамбльной, темпераментной, сюитной, галантно-этикетной и даже абсолютистской. Увлечшись системосозиданием, Яворский иной раз начинает перетасовывать свои исторические категории, стремясь добиться более естественного результата. Но в целом его метод скорее подгоняет материал под принятую схему. К примеру, в рукописи 1927 года «Принципы фаз» [23] весь ряд не завершается, а открывается созерцательной эпохой — так Яворский называет эпоху Возрождения. Моторная эпоха — это, прежде всего, барокко. Эмоциональная эпоха — от Д. Скарлатти до А. Скрябина, ее расцвет приходится на XIX век. Позднее эмоциональную фазу эмоциональной эпохи (1829–1905) Яворский назовет психологической эпохой, сменившей романтизм, который на языке Яворского означает всю венскую классику начиная с Глюка, а также Шуберта, Шумана и Берлиоза. Наконец, поздним Листом и Скрябиным открывается волевая эпоха.

Принципиально важным для всей музыкально-исторической концепции является стремление Яворского представить ее как свою же теорию ладового ритма, но примененную к историческому процессу. Напомню, что под ладовым ритмом музыкального произведения ученый понимает развертывание его конструкции во времени. Он насчитывает шесть принципов конструкции, которые реализуются поочередно в ходе исторического процесса. Здесь мы видим еще один уровень исторических имен, но более абстрактный, схемно-числовой. Таким образом, для Яворского история — это не только органическая жизнь, но и развертывающаяся во времени логика.

Конечно, умозрительность и схематизм (априорность схемы) Яворского резко противоречат принципам современной методологии. Тем не менее, гениальная интуиция ученого во многих случаях преодолевала его собственную, не вполне органичную, методологию и приводила к глубокому постижению сущности. Ряд моментов позволили весьма субъективной концепции Яворского отразить действительную логику истории:

– логическая завершенность теории Яворского отражает относительную завершенность эпохи европейской музыкальной классики (с конца XVI по начало XX века), когда музыка оформляется в качестве автономного самодостаточного мира;

– автономность музыки запечатлена Яворским в его теориях ладового ритма и принципов конструкции;

– очевидное доминирование психофизиологического основания соответствует специфике рассматриваемой эпохи — антропоцентризму, пришедшему на своей заключительной стадии к изощренному психологизму и солипсизму.

Изучение истории, в том числе истории музыки, предполагает иерархическую многослойность. Накопление и классификация фактов представляют собой первую ступень, на которой, при всей «криминалистической» точности источниковедения и эмпиризме описаний, уже начинается интерпретация фактов. Далее, возникает стремление постичь логику истории, где роль интерпретации сильно возрастает, что мы и видели на примере теории Яворского. Наконец, от логики как системы взаимосвязей мысль невольно устремляется к постижению смысла истории. Но, как можно убедиться, это задача уже не самой истории, а философии истории. Более того, по мысли Н. Бердяева, которой невозможно отказать в логической правоте, определить смысл истории возможно только тогда, когда история закончится.

В XX веке постичь логику истории пытались русские теоретики музыки. С.С. Скребков [17] рассматривает смену исторических эпох как проявление логической триады, включающей принципы остинатности (Средневековье), переменности (Возрождение) и централизованного единства (от барокко до романтизма с кульминацией в эпоху классицизма). Здесь без труда узнается гегелевский принцип триады, который, в сравнении с органицизмом Яворского, отличается большей отвлеченностью. Что же касается выбора категорий, образующих триаду, то, с одной стороны, он продиктован самим музыкальным материалом определенного и относительно завершенного исторического отрезка, а с другой, был сделан под влиянием Лосева. За «остинатностью, пе-

ременностью и централизованным единством» Скребкова просматриваются лосевские конструкции, характеризующие систему эйдоса: «тождество — различие — самотождественное различие» или «покой — движение — подвижной покой» [7, 65–80]. Но, если приведенным лосевским конструкциям свойственна строжайшая логика, то «централизованное единство» Скребкова является более общей категорией и не стоит в одном ряду с остинатностью и переменностью. Такая общая категория может синтезировать философско-математические понятия единства и множества, но не те специфические музыковедческие понятия, которыми оперировал Скребков.

Концепция Скребкова подверглась резкой критике в статье С. Шипа «Ищем логику музыкально-исторического процесса» [22]. В этой критике много верного, кроме, пожалуй, итоговой оценки всей концепции как научного вымысла и химеры. Ведь любая абстрактная идея истории, например идея прогресса, — имеет реальную фактическую основу (при этом берется та очевидная часть фактов, которая порождает данную идею), но в то же время может быть запросто объявлена химерой — и тоже на основе фактов, только других или по-другому интерпретированных. Поэтому вряд ли следует предъявлять к философской интерпретации историко-художественных явлений те же критерии, что и к собственно научной теории. Впрочем, сам Скребков своей quasi-точной методологией и предельной абстрактностью категорий запрограммировал именно такой подход и спровоцировал соответствующую критику.

Претензии Шипа к музыкально-исторической концепции Ю.Н. Холопова, как может показаться на первый взгляд, даже более обоснованны, но при этом вывод еще более несправедлив. Несправедлива и исходная посылка: вряд ли имеет смысл говорить об эскизных размышлениях Холопова об истории, уместившихся на двух страничках, как о завершенной концепции. Главное открытие Холопова — внедрение историзма в изучение гармонии, составившее в свое время настоящий переворот в теоретическом музыковедении. Поэтому, если уж говорить о музыкально-исторической концепции Холопова, то нужно брать его учение о гармонии все целиком.

Что же до фрагмента статьи [20], который критикует Шип, то там, во-первых, содержится отнюдь не оригинальная холоповская идея об истории музыки как постепенном освоении натурального (обертонного) звукоряда. Эта идея имела широкое хождение в начале XX века — и в кругах, близких к Скрябину (Л. Сабанеев), и в нововенской школе.

Во-вторых, числам, выражающим последовательное освоение звукового пространства, Холопов придает символическое историко-культурное значение в эволюционном процессе: «Каждое следующее высшее число есть то, что можно было бы назвать: новый человек» [20, 86]. Да, назвать вполне возможно, однако какова связь духовного мира той или иной исторической эпохи со структурой числа (например, культуры Нового времени — «эпохи терции» — с ее числовым коэффициентом — пятеркой), остается необъясненным. И что это за «новый человек» и каковы его идеалы, об этом числа ничего не могут сказать.

Поэтому принадлежащую Холопову трактовку музыкально-исторического процесса следует квалифицировать как соединение констатации фактов на уровне элементарной теории музыки с гипотезой, данной в форме самой откровенной мифологии. Именно мифологии, а не философии, поскольку философия в своих доказательствах не имеет права пропускать логические звенья. Здесь же точная математическая теория, минуя сферу гуманитарной исторической методологии, минуя философию музыки и философию истории (возможно, по причине недостаточной «научности» их методов, как могло казаться Холопову), сразу же, ступив на чужие территории, обернулась мифом. И, поняв это, мы не станем называть всю концепцию «химерой», как это делает Шип, а назовем миф его собственным именем — мифом, в который можно верить или не верить. «Оцифровка» истории музыки, без сомнения, не может выразить сути исторического процесса, но и вреда не принесет (в силу очевидности ее фактического основания) и, возможно, оснастит наши гуманитарные размышления об истории дополнительными схемно-числовыми параметрами.

Итак, теоретические концепции истории, создававшиеся в русском музыкознании XX века (Яворского, Скребкова, Холопова) при всей их познавательной ценности оказались уязвимыми в силу недостаточно отчетливого (в духе времени) размежевания сфер точной и гуманитарно-философской методологии. Идеи, высказанные о музыкально-историческом процессе Асафьевым, выгодно отличаются от схематизирования данного процесса и quasi-точного системосозидания. Если Яворский, Скребков и Холопов стремились осмыслить изменяющийся объект при помощи неподвижных схем, то Асафьев предложил понятия, способные отразить *саму динамику истории*. Так же как его ключевое понятие интонации способно соединить технико-аналитическую и герменевтическую области, так и производные от интонации концепты «переинтонирования» и «ин-

тонационных кризисов» при их правильном, а не вульгарно-социологическом понимании, инспирированном марксизмом, способны выразить исторические изменения. В сущности, все, чем занимаются музыканты, есть переинтонирование — от исполнительской интерпретации уже созданной музыки до диалога с традицией в процессе ее созидания. Конечно, на уровне фразеологии Асафьев отдал дань марксизму, однако диалектику истории открыл не марксизм, а Гегель, триадный схематизм построений которого Асафьев (один из немногих) сумел преодолеть.

Прорыв Асафьева в область *неклассического* философского исторического музыковедения практически не был продолжен и развит. Инерция описательной теории стилей была очень мощна, что, впрочем, не помешало осознать ее кризис. При этом отношение к содержанию понятия как жестко фиксированному и внутренне непротиворечивому смыслу (присущее точным методам классической науки), недостаточная усвоенность музыковедением специфической гуманитарно-научной методологии привели к тому, что ключевые историко-стилевые категории стали восприниматься в качестве «прокрустова ложа», не вмещающего всего многообразия фактов. Не раз высказывались точки зрения (одну из которых я приведу), что научное знание готово «отказаться от историко-стилистической фразеологии (...барокко, классицизм, романтизм...) как путеводной нити, отказаться затем, чтобы открыть вид на малоизученные явления, не укладывая их в прокрустово ложе этой фразеологии» [15, 26]. И в самом деле, знакомясь с историко-стилевыми конструкциями, подобными предложенной А.И. Демченко [2], где многие явления попросту переименованы без должного внимания к голосу самого материала, а вся схема выглядит искусственной и надуманной, даже начинаешь сочувствовать автору приведенной цитаты. И все же отказ от естественно сложившейся системы понятий означал бы капитуляцию науки перед чистым эмпиризмом. В связи со сказанным невольно вспоминается один литературный герой Л. Кэролла (из «Охоты на Снарка»): капитан корабля, руководившийся картой морей, на которой — «одна синева», без меридианов и параллелей, так как «в жизни этого нет» [5, 25].

Но, в отличие от меридианов и параллелей, понятия барокко, классицизма и романтизма в жизни-то как раз есть! Они возникли в живой практике искусства и культуры, и именно поэтому историческая наука не имеет права их игнорировать. При этом историкам необходимо:

— постоянно делать научные понятия предметом изучения и критики;

– понимать внутреннюю противоречивость и даже антиномичность содержания таких понятий;

– понимать, что содержание историко-стилевых понятий эволюционирует даже в пределах своих собственных рамок (к примеру, поздний романтизм существенно отличается от раннего), не говоря уже об изменении этих рамок в ходе истории науки.

Так, Лосев в книге «Эстетика Возрождения», стремясь показать внутреннюю подвижность ренессансного искусства, вплоть до его перерождения в свою собственную противоположность, вводит понятия «модифицированного и самоотрицающегося Возрождения» [11]. Я же применил, основываясь на лосевском методе, понятия модифицированного и самоотрицающегося романтизма [3]. И тогда, при диалектическом подходе к предмету изучения (включающему, как было сказано, и сами понятия) отойдет в прошлое фетишизация историко-стилевых категорий, равно как и их поверхностное и непродуманное употребление, и тогда никакого прокрустова ложа не возникнет. В качестве замечательного примера исследования эпохи в ее целостности, равно как и соответствующего ей понятия в его многосторонности и подвижности, приведем работу Л. Кириллиной «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века» [6].

Впрочем, для истории музыки остаются остро актуальными размышления С. Зенкина, развившего идеи Ал. Михайлова о специфике понятий гуманитарной исторической науки: «Многие исторические явления — события, понятия, институты и т. д. — таковы, что их легче переосмыслить, чем переименовать. Однажды получив свое “историческое” (нередко случайное и неадекватное) название, они упорно противятся попыткам его изменить, собственно, противится при этом *вся история в целом* — ведь каждое нововведение в номенклатуру терминов по-новому членит массив исторического прошлого, прочерчивает в нем новую структуру. А прошлое — это не аморфный материал, но самобытное целое, с которым исследователь должен вести уважительный диалог, а не резать по живому. Вот почему исторические дисциплины, в том числе и история литературы, испытывают такие трудности с метаязыком для описания своего упрямого предмета: вместо конструирования четко формализованной системы категорий историк вынужден пользоваться “нечистыми”, смутными понятиями и терминами, полученными по наследству от изучаемой эпохи, и употреблять их “в кавычках”, так или иначе смещая их значение. По сути дела, такое переосмысление, *критика исторических имен* — это и есть прогресс исторического знания» [4, 7].

История (любая — и музыки, и искусства в целом, и человечества) предполагает возможность постановки необозримого множества проблем: от изучения источников, классификации фактов до поисков логики и, более того, смысла исторического процесса. Именно так: «Ищем логику музыкально-исторического процесса» — и называется цитированная статья С. Шипа. Впрочем, и сама логика неодноуровневая. Можно остановиться на логике эволюции музыкального языка или его различных сторон, логике как имманентно музыкальной, так и связанной с историей общества. И только названные возможности оправдывают существование целого ряда музыковедческих дисциплин. Но высший слой логики истории непременно будет выходить в область познания ее смысла. Кстати, Шип, отмечая неустранимые сложности постижения логики истории, на вопрос о ее наличии без колебаний отвечает: «Поспешим заявить, что отвечаем на этот вопрос положительно» [22, 17]. Не могу в душе не согласиться с этим. Однако с точки зрения науки данный тезис не только выглядит недоказанным, но и никогда в принципе не может быть доказанным. В наличие или отсутствие логики истории, а тем более, ее смысла, можно только верить или не верить. И это не агностицизм, а удостоверение в том, что сама указанная проблема является по сути своей проблемой философской. Ее решение находится в ведении философии истории, или же, если кому-то так больше нравится, в пространстве создания «химер». Впрочем, последний вариант — это уже агностицизм чисто философский.

Итак, музыковедение в настоящее время достаточно созрело для того, чтобы осуществить естественный методологический синтез: с одной стороны, осознать относительность и частное, локальное место точных формально-логических методов в своей структуре и, с другой, выходить на философский уровень осмысления — в тех случаях, где это требуется и представляется уместным.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. 543 с.
2. *Демченко А.И.* Глобально о глобальном // Искусствознание и гуманитарные науки современной России. Параллели и взаимодействия: по материалам междунар. науч. конф., 9–12 апреля 2012 года: сб. ст. / ГКА им. Маймонида. М.: Книга по Требованию, 2012.
3. *Зенкин К.В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Московская консерватория, 1997. 526 с.
4. *Зенкин С.Н.* Французский романтизм и идея культуры. М.: РГГУ, 2002. 288 с.
5. *Кэрролл Л.* Охота на Снарка / пер. с англ. Г. Кружкова, В. Гандельсмана, С. Шоргина, Ю. Лившица. СПб.: Азбука-классика, 2007. 160 с.
6. *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. В 3 ч.
Ч. 1. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: МГК, 1996. 192 с.
Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
Ч. 3. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
7. *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // Форма. Стиль. Выражение / А.Ф. Лосев. М.: Мысль, 1995. С. 5–296.
8. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики / вступ. ст. К.В. Зенкина. М.: Академический проект, 2012. 205 с. (Философские технологии: ФТ).
9. *Лосев А.Ф.* Очерк о музыке // Форма. Стиль. Выражение / А.Ф. Лосев. М.: Мысль, 1995. С. 637–666.
10. *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.
11. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. 623 с.
12. *Мазель Л.А.* Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор, 1978. 352 с.
13. *Мазель Л.А.* О художественном открытии // Вопросы анализа музыки / Л.А. Мазель. М.: Советский композитор, 1978. С. 137–167.

14. *Науменко Т.* Левон Акопян: «Современное музыковедение должно быть интересно читателю» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 2. С. 3–26.
15. *Петров Д.Р.* Деятнадцатый век как понятие истории культуры. Опыт музыкознания 1960–1980-х годов. М.: МГК, 1999. 60 с.
16. *Серов А.Н.* Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл: (из лекций, чит. в кружке неспециалистов). М.: Музгиз, 1952. 26 с. (Русская классическая музыкальная критика).
17. *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
18. *Соколов А.С.* Введение в музыкальную композицию XX века. М.: ВЛАДОС, 2004. 231 с.
19. *Соколов А.С.* Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества: исслед. М.: Музыка, 1992. 230 с.
20. *Холопов Ю.Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального языка // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: сб. ст. М.: Советский композитор, 1982. С. 52–104.
21. *Холопова В.Н.* Тайна как несформированная категория теории искусства и ее присутствие в творчестве Софии Губайдулиной // Софии — с любовью: по материалам междунар. науч.-практич. конф. к 80-летию С.А. Губайдулиной, 23 ноября 2011 г.: сб. ст. М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2014. С. 32–48.
22. *Шип С.* Ищем логику музыкально-исторического процесса // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2013. № 1. С. 14–29.
23. *Яворский Б.Л.* Принципы фаз // Отд. документов и личных архивов ВМОМК имени М.И. Глинки. Ф. 146. Ед. хр. 406.
24. *Яворский Б.Л.* Эпохи, 1923–1924 // Отд. документов и личных архивов ВМОМК имени М.И. Глинки. Ф. 146. Ед. хр. 4794.
25. *Caplin W.E.* Classical Form: A Theory of Formal Function for the Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. Oxford: Oxford University Press, 1998.
26. *Darcy W., Hepokoski J.* Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late Eighteen Century Sonata. New York; Oxford: Oxford University Press, 2006.