

Константин ЗЕНКИН

МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ НАУКА И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС: О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ И ПЕРСПЕКТИВАХ

Вряд ли кто-нибудь может усомниться в неоспоримых достоинствах русской музыкальной культуры и музыкального образования. Последнее по праву признается лучшим в мире; композиторские и исполнительские школы внесли бесценный вклад в мировую музыку.

Музыковедение также имеет блестящие достижения в прошлом и настоящем. Достаточно назвать имена первых историков музыки, читавших лекции в Московской консерватории, — Г. А. Лароша и Н. Д. Кашкина, как и их современника А. Н. Серова; вспомнить головокружительно новаторские для своего времени идеи Б. Л. Яворского и Б. В. Асафьева (как собственно теоретические, так и находящиеся на стыке исторического и теоретического музыкознания), музыкально-философскую концепцию А. Ф. Лосева, «лучшую в XX веке» (Ю. Н. Холопов), историко-эволюционную теорию гармонии самого Ю. Н. Холопова, труды историков музыки — М. С. Друскина, Т. Н. Ливановой, В. Дж. Конен, И. А. Барсовой. Приведенный перечень красноречиво свидетельствует о том, что достижение самого высокого научного уровня неизменно сопровождается плодотворной диффузией истории и теории музыки. Их осязаемое разграничение, естественно, продолжает иметь место в педагогической практике; но в высокой науке теория неминуемо становится историчной (в условиях современного мировоззрения она иначе и не имела бы права на существование), а история приводит к глубоким теоретическим обобщениям.

Неоспоримы достижения последних двух десятилетий русского исторического музыкознания. Освободившись от закостенелых догм и просто ограничений советской идеологии, новое поколение музыковедов стало быстро наверстывать упущенное, осваивая ранее малоразработанные области: новейшую музыку,

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, проректор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского по научной и творческой работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки.

медиевистику, источниковедение, историю и теорию аутентичного исполнительства, внеевропейские музыкальные культуры и т. д. Огромных успехов и качественно нового уровня достигло изучение музыки барокко. Можно сказать, что сейчас идут бурные процессы накопления эмпирического материала (отбор фактов) и его теоретического осмысления в самых разных областях; области эти могут быть почти не связаны друг с другом, чему соответствует и плюрализм в методах, дискурсах и терминологии.

История искусства и в особенности музыки имеет целое поле своих, специфических и даже интригующих проблем, отличных от проблем общей истории. Главная, «стартовая» проблема любого исследования — это проблема аутентичности слышания и понимания музыки. На «финише» возникает не менее сложная проблема — концепционного, теоретического осмысления исторического материала. Нужно ли вообще такое осмысление и нельзя ли удовлетвориться «просто фактами»? Вопрос, конечно, риторический: было бы можно, если бы мы относились к истории только как к искусству — *интерпретации или игре*. Но научная форма познания требует, во-первых, *объективного и целенаправленного* собирания фактов (уже здесь проявляется начальная фаза теории — методология поиска и отбора; «просто факты» — не более чем иллюзия нерелевантного «собира-теля») и, во-вторых, выявления глубинных сущностных связей между ними.

История музыки в качестве *научной дисциплины* в целом переживает сейчас, на мой взгляд, начальную фазу своего развития, что особенно выразительно проявляется в господствующей ныне методике и практике вузовского преподавания. Методика эта, подобно лакмусовой бумажке, отражает состояние музыкально-исторической науки. И так, что же представляют собой консерваторские курсы истории музыки? Как правило, по сути и методологически это не что иное, как все те же курсы музыкальной литературы среднего, училищного звена, в большей или меньшей степени расширенные и дополненные. Вот высказывание Е. М. Царевой — одного из ведущих специалистов одновременно в двух областях: музыкальной литературы и истории музыки: «До сих пор существует проблема ясного осознания *границ* между историей музыки и музыкальной литературой, которая, конечно же, существует, какой бы зыбкой она подчас ни ощущалась» [15, 23]. Хорошо, конечно, если *зыбкость границ* обусловлена высокой степенью историчности училищного курса, но нередко мы наблюдаем обратное: история музыки *de facto* оборачивается музлитературой. Последнее совсем нежелательно, ибо, как точно отмечает Царева, «музыкальная литература является предметом, особенно ярко воплощающим специфику обучения в среднем звене» [там же].

Не имея ровно ничего против музыкальной литературы (я с неизменным увлечением преподавал этот предмет двадцать лет в ЦМШ при Московской консерватории), отмечу лишь, что ее задачи (знакомство с *музыкальными произведениями*, жизнью композиторов и их творчеством) по определению находятся вне собственно научной проблематики. История же музыки, как и общая история, также по определению претендует на статус науки — тем более если она изучается в вузе. Это все — в идеале.

А теперь посмотрим на реальную картину соотношения музыкально-исторических дисциплин в среднем и высшем звене. Хочу подчеркнуть, что мои собственные впечатления в качестве ученика ЦМШ и студента консерватории, обогащенные опытом преподавания, получили существенное дополнение в многочисленных беседах со студентами самых разных консерваторий нашей страны (и в первую очередь Московской!).

Наиболее развитые и творчески одаренные студенты видят симптомы неблагополучия там, где мы отнюдь не склонны «бить тревогу», — и за это мы должны быть им только благодарны! Что же показали беседы со студентами последних нескольких лет? Преобладающее мнение: в училищах уровень преподавания выше, чем в консерваториях! Парадоксально, но это ощущается даже в Московской консерватории, где последние десятилетия принесли положительные и отрадные сдвиги в уровне профессорско-преподавательского состава (в целом, конечно) — в сравнении, например, с моими студенческими годами.

Видимо, то, что студенты воспринимают как уровень преподавания, необходимо обозначить точнее и несколько иначе. В училищном курсе практически всё является для студента новым! Но несколько лет, разделяющие училищный и консерваторский курсы, вносят радикальные перемены не только в профессиональную подготовку, но и в мировоззрение студента. В вузе это уже другие люди, с качественно иными запросами. По идее, вузовские курсы — и музыкально-теоретические, и музыкально-исторические — призваны продемонстрировать качественно новый уровень в сравнении с училищными.

Однако на практике такое происходит довольно редко. Причем это касается не только соотношения «музыкальная литература — история музыки», но особенно актуально и для анализа форм, где дается самая широкая и разносторонняя картина методов и техник композиции XX века, а вот огромный блок тем, посвященный классико-романтическим формам, по существу лишь вариантно повторяет пройденное в училище. Благополучнее обстоит дело с курсом гармонии — в случаях, когда в училище изучается классическая гармония, а в вузе — история гармонических стилей и техник от древности до наших дней (например, в спецкурсе, созданном Ю. Н. Холоповым; но сказанное лишний раз подтверждает, что в конце концов дело решает масштаб творческой личности педагога).

В большинстве дисциплин приходится констатировать недостаточность качественной новизны и отсутствие принципиально нового уровня вузовских курсов по отношению к училищным. Попробуем сформулировать различия курсов музыкальной литературы и истории музыки — как имеющиеся фактически, так и необходимые в будущем.

Очевидной отличительной чертой училищного курса музыкальной литературы является задача ознакомления учеников с наиболее выдающимися композиторами и их произведениями как событиями единого, связного исторического процесса. (Естественно, что это не может являться задачей курса музлитературы в ДМШ.) Не отбирается ли тем самым «хлеб» у вузовского курса? Нет, напротив, без подготовки в училище нельзя по-настоящему проникнуться историзмом мышления на последующих стадиях. Главная же задача училища — научить грамотно воспринимать музыку и профессионально говорить о ней — должна быть решена до поступления в вуз.

В центре внимания данной статьи находятся проблемы *истории музыки как науки*. Но, уж коль скоро зашла речь о музыкальной литературе среднего звена, то продолжу эту «субтему», немаловажную в плане воспитания новых поколений музыкантов.

Традиционно материал училищного курса охватывает, в основном, эпоху Нового времени (в отличие от западного понятия *Modernity*, в русской традиции

¹ Учеба в ДМШ, естественно, не в счет — это откровенно «детская» ступень; училище же впервые открывает мир и уровень проблем «настоящего», «взрослого» знания.

Новое время предшествует Новейшему как собственно «современности»), и то заметно «ужатую»: начиная от И. С. Баха — и с очень слабым проникновением в XX век. Такое ограничение временного диапазона имеет объяснения, по-своему вполне разумные. Фактически именно с Баха начинается учебный репертуар студентов училища. Музыка от зрелого барокко до рубежа XIX–XX веков построена на единой тонально-гармонической и акцентно-метрической основе и в этом смысле образует несомненную целостность; закономерности восприятия именно этой музыки пока еще «впитываются с молоком матери».

И все же ощущается настоятельная необходимость расширения исторического диапазона училищного курса. Собственно, наиболее инициативные педагоги всегда, как могли, стремились восполнить этот недостаток и выделить хотя бы несколько часов на обзор добаховской музыки. Почему это столь необходимо? Помимо чисто информативного аспекта (думающий музыкант не может смириться с фактом появления Баха «из ничего», «на пустом месте»), в изучении старинной музыки в училище есть и более глубокий смысл: необходимо с молодых лет, пока сознание еще не выработало внутреннюю инерцию и «догматизм», приучать профессионалов к восприятию и пониманию разных музыкальных «языков», разных систем мышления. Молодые люди, впервые познакомившиеся с музыкой Машо или Дюфаи на первом курсе консерватории, уже, в общем-то, опоздали услышать ее как особый мир со своими законами, а не экзотический «примитив»².

Особенно остро стоит проблема освоения музыки XX века. Даже в Московской консерватории я постоянно сталкиваюсь со следующей ситуацией: студенты-исполнители II курса практически не готовы к пониманию не то чтобы современной, но даже музыки первой половины прошлого столетия. Могут возразить: ну, раз в двадцать лет не готовы, то куда ж еще раньше? Но мне известны примеры искреннего увлечения музыкой Шостаковича, Прокофьева и Стравинского (музыкой сложной и совсем не детской) детей в возрасте 10–12 лет, и происходило это совершенно помимо школы!³

Совершенно очевидно, что музлитературная методология вузовских курсов просто и не могла быть иной, поскольку отражала определенную ступень музыкально-исторической науки (говорю не о качественном уровне — у нас были и есть блестящие историки, а о *фазовом*, который я охарактеризовал бы как начально-эмпирический). Каким же видится в идеале вузовский курс истории музыки, а значит, во многом и сама музыкально-историческая наука?

Главная задача этого курса может быть сформулирована как создание полной и целостной картины исторического развития музыки. Создание такой картины необходимо включает две стороны: охват фактического материала и его теоретическое осмысление. На сегодняшний день оба названных аспекта слишком

² Исключения, конечно, бывают, но лишь единицы сохраняют детски-юношескую открытость к новому в течение всей жизни — в большинстве случаев инертность мышления, сила привычки и любовь к устоявшемуся берут верх.

³ Кстати, о школе — имею в виду не только и не столько сеть ДМШ (они, к сожалению, «погоды не делают»), а общеобразовательную школу. Если в скором времени не будет внедрено повсеместное школьное преподавание музыки на серьезном уровне, то мы (то есть общество в целом) потеряем и аудиторию концертов и оперных театров, и само понимание важности и незаменимости музыки в человеческой культуре — *музыки как высокого искусства*. Таковы, увы, реалии сегодняшнего дня, что разговоры о проблемах науки и искусства упираются в остреешие социокультурные проблемы.

зависимы (структурно и методологически) от училищного музлитературного курса.

Возьмем аспект материала. Здесь, как и в учебных курсах среднего звена, безусловно преобладает музыка Нового времени — от Баха до рубежа XIX–XX веков. Вся громадная добаховская эпоха, а точнее — *ряд эпох* — умещается в половине одного семестра! С музыкой XX века в количественном отношении в вузе дело обстоит лучше, но, по свидетельствам студентов, значительно более сбалансированная и системная информация об этой музыке дается не в исторических, а в теоретических курсах. Сказанное вовсе не означает, что я призываю переструктурировать курс и увеличить время на изучение старинной музыки за счет классики XVIII–XIX веков. Ни в коем случае! Я сам веду часть курса, связанную с музыкальным романтизмом, и ясно вижу, что ужать его еще больше просто некуда — ничего, кроме профанации и халтуры, из этого не получится.

Переструктурирование должно быть внутренним, что, безусловно, невозможно в рамках существующей расчасовки предмета и требует введения новых курсов. В курсе истории музыки высшего звена все же на девяносто процентов продолжает довлеть музлитературный подход к систематизации изучаемого материала: «композиторы и произведения». Если сравнить оглавления учебников по музыкальной литературе и истории музыки, то едва ли возможно будет уловить различие: в обоих случаях перед нами галерея имен и наиболее значительных творений. До *некоторой степени* исключением являются десяти томная «История русской музыки» [8] и трехтомная «История современной отечественной музыки» [9], но и в них иные принципы построения связаны с сутью историзма довольно внешне, почему названные исключения скорее все же подтверждают правило. К примеру, в «Истории современной отечественной музыки» деление на главы осуществляется не по персональному принципу (Прокофьев, Шостакович и т. д.), а по жанровому (симфония, музыкальный театр...). Однако в целом складывается все же не история жанров, а ряд «срезов», каждый из которых дает совокупность произведений того или иного жанра в конкретный исторический период. И каждая отдельно взятая глава строится все на той же музлитературной основе, распадаясь на серию независимых очерков о композиторах и их важнейших произведениях, практически вне стилевой панорамы XX века. В результате «музлитературность» даже усиливается, проникая внутрь каждой главы: выдвижение на первостепенную позицию категории жанра (вместо фигуры автора) оттесняет на второй план главную историческую категорию — стиль. А ведь даже учебники музыкальной литературы, дающие очерки о композиторах, оказываются все же ближе к проблематике исторического стиля — поскольку индивидуальный стиль так или иначе проявляет стиль эпохи и стоит гораздо ближе к нему, чем жанр.

Аналогичная картина (но по другой причине) создается и новым учебным пособием нашей кафедры «История зарубежной музыки. XX век» [7]. Здесь принцип расположения материала по странам также затушевывает собственно историческую идею, особенно ввиду отсутствия разделов, дающих хотя бы самые беглые характеристики основных стилевых направлений современной музыки. В результате получилась не столько «история», сколько «музыкальная география» (как бывает, скажем, «экономическая география»).

За счет чего в принципе возможно внутреннее обновление курса истории музыки? Таких ресурсов, использование которых на данном этапе весьма желательно, немало.

К истории музыки, несомненно, относятся следующие аспекты:

— социологический (бытие музыки со стороны материальной культуры и общественных отношений, например, история концертной жизни и доконцертных форм музицирования, музыкальных издательств, инструментальных мастерских и фабрик и прочих институтов и, конечно же, *музыкального образования и учебных заведений*);

— историко-научный (курс музыкально-теоретических систем читается только для музыковедов, но знания об истории осмысления музыки, истории ее теории не могут не входить в общую историю музыки);

— сюда же естественно примыкает историографический аспект, направляющий внимание на историю самой музыкально-исторической науки;

— подобно тому как элементарные знания об истории музыкально-теоретических систем были бы полезны и исполнителям, музыковедам *безусловно необходимы* знания по истории исполнительских искусств. Сегодня вряд ли кто усомнится, что понимание музыки ренессанса и барокко невозможно без детального изучения исполнительской практики соответствующих эпох. В отношении позднейших эпох такого понимания пока нет — а напрасно!

— музыкально-философский (философия музыки как самостоятельная дисциплина еще не сложилась и существует пока фрагментарно — возможно, ее формирование — дело ближайшего будущего. Но возможно ли исключить из истории музыки аспект осмысления места музыки в мироздании?);

— общегуманитарный (история музыки останется ущербной, если не будет представлять как неотъемлемая, органическая часть истории культуры. Хотя мысль историков, как правило, всегда двигалась в данном направлении, но до сих пор она ограничивалась самыми поверхностными, а нередко спорными и даже вульгарными констатациями. О возможных перспективах развития этого, наиболее сложного и проблемного аспекта — несколько ниже).

— ряд важнейших аспектов музыкально-исторического знания уже реализовался в таких курсах, как история нотации, источниковедение, музыкальная палеография. Практика показала целесообразность введения отдельных курсов такого рода, посвященных специальным проблемам.

Помимо внутреннего расширения самого предметного поля истории музыки для подготовки полноценных специалистов (в данном случае имею в виду прежде всего музыковедов), необходимо дополнить и междисциплинарный контекст. Остро ощущается отсутствие *обязательных систематических* курсов по истории литературы и изобразительных искусств. Музыковедение (как *отрасль искусствоведения*) чрезмерно «варится в собственном соку» и в целом нисколько не обеспокоено этим обстоятельством.

На мой взгляд, такое положение совершенно недопустимо. Я не призываю к поспешным, наивным и непродуктивным решениям — например, осуществить «синтез» и создать некое «универсальное искусствознание» (подобные попытки имели место). Необходимо другое: чтобы музыковедение постоянно ощущало себя в состоянии свободного творческого диалога со смежными искусствоведческими дисциплинами. И должен сказать (основываясь на постоянных научных контактах с филологами, философами и др.), что такой диалог ничуть не меньше необходим литературоведению и истории изобразительных искусств, о чем, впрочем, сами представители этих наук могут даже не догадываться.

Ощущается и нехватка осведомленности студентов в таких сферах, как логика и математика. А ведь без математической подготовки значительный пласт

музыки XX века окажется просто вне теоретического осмысления. Я уже не говорю о возможности обогащения при помощи математических методов самой проблематики подхода к музыкальным произведениям. Кстати, основатели нашего вуза уделяли очень серьезное внимание общему образованию: в «научных» классах Московской консерватории XIX века изучали математику, физику, географию, историю, эстетику, мифологию, русский язык и литературу, немецкий язык и литературу и еще ряд предметов, в том числе историю всеобщей литературы. А ведь в то время Московская консерватория еще не обрела статус университета, ныне ей присвоенный!

От проблем материала музыкально-исторического курса перейдем к другой его стороне — теоретическому осмыслению; иными словами, к проблеме бытия истории музыки как развитой науки, миновавшей описательно-эмпирическую фазу своего развития. Разумеется, в любой истории фактологическая база всегда будет оставаться основой — той «живой плотью», которая и составляет предмет пристального изучения, в частности, источниковедения. В то же время логика научного поиска настоятельно требует обобщений и создания теории.

Такая теория, то есть, теория истории музыки (а не теория музыки) должна исходить из логики и специфики своего материала и не поддаваться наивно-му соблазну заимствования стилистики «точных наук» (что вполне уместно в чисто теоретических дисциплинах: гармонии, анализе форм, полифонии). О специфической точности «не точных», гуманитарных наук хорошо писал А. В. Михайлов.

В чем же эта точность? В том, чтобы скрупулезно и *точно* следовать логике эмпирических фактов *во всей их полноте и связях* — игнорирование ряда фактов ведет к искажению общей картины и, следовательно, к некорректности стартовой позиции теоретического поиска. И при этом самое главное — не навязывать толкований, произвольно добавляющих фактические данные извне (например, из предвзятого мнения исследователя). Скажут, и совершенно справедливо, что «чистое» восприятие фактов без интерпретации — это утопия. Безусловно — ведь в усмотрении тех или иных связей между фактическими данными, в выдвигании одних связей на первый план, а прочих — на периферию — уже проступает (хотя бы и бессознательно) та или иная установка. Но что делать, если другого способа познавать мир вообще нет? Значит, нужно свести погрешности к минимуму, то есть *не умножать* и без того неустранимую установку («предвзятость») субъекта, дать, по словам А.В. Михайлова, голос «самому историческому материалу» [12, 61].

Нередко, например, объективность целостной картины нарушается вовсе даже не субъективной предвзятостью ученого, а всего лишь его «поспешностью» (стараюсь выразаться по возможности корректнее) и желанием выстроить теоретическую концепцию на основе нескольких произвольно выбранных из целого составляющих (которые данному конкретному ученому кажутся единственно существенными). Музлитературный (по неизбежности выборочный) принцип построения истории музыки культивирует именно эту произвольность.

Вышеприведенный экскурс в область «прописных истин» потребовался потому, что недостаточное внимание к ним имеет особенно пагубные последствия для изучения главных, стержневых категорий истории музыки — жанра и исторического стиля. Жанр для историка — едва ли не самый благодатный материал: в его жизни, в самом факте возникновения и дальнейших перипетиях отражается история культуры. Полно и всесторонне представить историю жанра

в его *существовании и бытовании* — это уже готовая историко-теоретическая концепция (которую вовсе нет необходимости искусственно конструировать). В то же время в курсах истории музыки сквозные исторические линии жанров отсутствуют — думающие, творческие студенты могут их воссоздать сами, но все же картина получится фрагментарной — включающей лишь «вершины айсбергов». В результате мы долгое время были свидетелями широкого распространения характерных «мифов», которыми пестрят старые учебники: например, о якобы кризисе итальянской оперы в первой половине XIX века, о якобы «вытеснении на периферию» симфонии и других традиционных жанров в музыке сначала XIX, а потом XX веков, и многих других.

Но основополагающей, базовой категорией истории музыки по логике вещей призвана быть значительно более «тонкая материя», чем жанр, а именно — исторический стиль. Правда, высказывалась точка зрения, 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» [14, 26]. Укладывание в прокрустово ложе и в самом деле нередко происходит (об этом ниже), но лишь при недопустимой фетишизации историко-стилевых терминов или же — их поверхностном, непродуманном употреблении. В то же время мы уже имеем примеры глубоких исследований, раскрывающих сущность того или иного исторического стиля как целостности: от эстетики и общегуманитарного контекста до стилевой «материи» — характерных черт музыкального языка и мышления. Замечательным примером подобного целостного охвата является исследование Л. В. Кириллиной «Классический стиль в музыке» [10].

Коль скоро исторический стиль, или, шире, музыкально-историческая формация, является базовой категорией истории музыки, то остановимся подробнее на возникающих в данной связи проблемах, обозначившихся уже в предыдущем абзаце. Одним из наиболее проблемных примеров и едва ли не «болевым точкой» истории музыкальных стилей стало понятие романтизма, на протяжении десятилетий вызывающее острые дискуссии — причем не только среди музыковедов. Именно в связи с недоверием к данному понятию развивалась идея использования историко-культурного понятия «девятнадцатый век». Идея эта, во многом инспирированная немецкой музыковедческой мыслью, предполагает фиксацию некоего специфического качества музыки XIX века и сама по себе вполне правомерна и интересна. Но только вряд ли она способна вызвать большее доверие, чем устоявшиеся понятия классического, романтического, классико-романтического и т. п.

В самом деле, во всех историко-стилевых понятиях так или иначе высвечивается исторически сложившаяся *качественная* специфичность, которая представляет наиболее реальную основу для осмысления истории музыки как процесса развития и смены эпохальных стилей, — если только не относиться к подобным категориям как к застывшим и данным а priori формально-логическим ярлыкам⁴. Понятие «девятнадцатый век» все-таки проигрывает историко-стилевым категориям, так как терминологически основывается не на качестве (хотя это качество, пусть и трудно определяемое, несомненно подразумевается), а на «количестве» — хронологии, и потому дальше от сути. При этом вносится еще

⁴ Такое отношение — типичнейшая ошибка, свидетельствующая и о невнимании к историческим фактам, и об отсутствии подлинного историзма мышления.

и ненужная двусмысленность (умножение сущностей): без уточнения, о каком именно девятнадцатом веке идет речь — хронологическом или «музыкально-историческом», без кавычек или с кавычками, — разобраться, что имеет в виду в данном случае автор, не так просто.

Безусловно, и такие понятия, как классика, классицизм, романтизм и т. п., тоже далеко не однозначны. Однако их неоднозначность — иного порядка, она в большей степени порождена живой историей искусства и несет в себе эту историю. Задача историка как раз и состоит в том, чтобы выявить «логику жизни» данных категорий, услышать их голос в прошлом и настоящем.

В самом деле, сейчас использование историко-стилевых понятий во многом эмпирично, каждое из них существует как бы в своем собственном смысловом пространстве — *единая система* данных понятий фактически отсутствует или намечается фрагментарно. В результате история музыки предстает как смена (чередование) стилей, а не как их «сквозное» развитие. Создание единой концепции музыкально-исторического процесса — дело будущего.

Что же сможет создать единое смысловое поле для столь разных явлений, как, например, барокко, романтизм, «девятнадцатый век», «двадцатый век», авангард и др.? Здесь может оказаться плодотворным включение в поле зрения, наряду с множеством более традиционных и привычных объектов изучения, таких фундаментальных категорий, как музыкальное время и музыкальное пространство, представляющих во множестве конкретных исторических форм. Музыкальное время и пространство, во-первых, выражают наиболее фундаментальные представления человека (личности, культуры, эпохи) о мироздании; во-вторых, организуют художественную форму; в-третьих, допускают соотнесения (и даже требуют их) с пониманием времени и пространства в других искусствах. Не исключено, что междисциплинарные аналогии, проведенные *на столь глубинном уровне*, смогут, наконец, преодолеть поверхностную произвольность и субъективность ассоциаций и стать основой научной истории искусства в целом. Безусловно, это пока гипотеза и дело будущего.

На сегодняшний день в учебных курсах истории музыки дается самая скудная и отрывочная информация как о *сути исторических стилей*, так и об их *системе*. Стиль — «коварное» явление. С одной стороны, он всегда очевиден и опознается на слух (как своего рода моментальный формально-конструктивный = образно-смысловой «срез» художественной формы). Поэтому при *изучении* стиля необходимо исходить из простой, исторически данной, фактической очевидности — все исполнители, например, прекрасно знают, что такое романтическая пьеса или классическая соната. Но вот при *научном осмыслении* стиля совершенно недопустимы столь же «моментальные» решения — они неизбежно обернутся прямолинейностью и упрощением, «готовыми схемами» и «ярлыками».

Вернемся к категории романтизма как наиболее дискуссионной и вызывающей особое недоверие. Сейчас уже все хорошо усвоили концепцию С. С. Аверинцева и А. В. Михайлова [1] о том, что романтизм ознаменовал отход от многовековой риторической культуры «готового слова» (культуры традиционалистского типа) и начало нетрадиционалистского искусства. Но из этого тезиса редко делаются по-настоящему глубокие практические выводы, которые логически совершенно очевидны. В силу сказанного романтизм не только не может, но и *не должен* оставаться полностью равным себе и пребывать в пределах одного стиля: сама посттрадиционалистская эстетика стимулирует бурную, стремительную

«центробежную» эволюцию (подобную эволюции стиля Бетховена). Замечательным образцом подлинно исторического мышления стала большая статья А. В. Михайлова «Романтизм» [13], в которой скорее ставятся вопросы, нежели даются ответы. Статья эта буквально «взрывает» застывшие пласты укоренившихся штампов, но отнюдь не противостоит традиции диалектического и «широкоформатного» подхода к романтическому искусству.

В книге «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма» [5], а также в статье «Романтизм как историко-культурный переворот» [4] я стремился показать реальную множественность путей развития исходных романтических принципов в музыке, используя рабочие понятия модифицированного и даже самоотрицающегося романтизма. Эти понятия указывали на внутреннее *развитие* романтизма, охватывающее любые, в том числе самые крайние тенденции: от неоклассических проявлений самого разного толка (у Брамса, Чайковского, Танеева, Сен-Санса) до предимпрессионистских (у Грига, Бородина) и смыкающихся с ранним «модерном» (у Римского-Корсакова, Лядова). Они (эти понятия) *специально нацелены* на осмысление исторического явления *в движении и противоречии*: это дает возможность не переключать факты из одного прокрустово ложа в другое, а продумать, *какие именно* аспекты романтизма модифицировались и *что* в нем (при сохранении романтического стиля в целом) подверглось отрицанию, а что сохранилось.

Судьба музыкального романтизма и его перерождение в новые стилевые явления стала предметом особого внимания В. Б. Вальковой. Так, в статье о Гуго Вольфе [3] предпринимается попытка, в продолжение идей П. Вульфуса, более точно и детализировано определить стилевую природу творчества крупнейшего австрийского композитора. Попытка эта вполне плодотворна и оправданна — как самой музыкой Вольфа, так и его эстетическими установками. Валькова пишет о самом Вольфе убедительно, ярко и талантливо. Но в свете рассматриваемой проблемы нас интересует не Вольф, а то, *что именно* по ходу обсуждения говорится о романтизме. Валькова передает типичные общие места «литературоцентристской» эстетики: «Романтизм пытается приблизиться к жизни человеческой души, фантазии, интуиции, реализм — к обыденной, повседневной жизни» [3, 57].

Но зачем повторять избитые штампы? Не лучше ли свежим взглядом и непредвзято, по-новому, попытаться охватить материал. И тогда мы увидим, что реалисты Л. Толстой, Достоевский, Чехов едва ли не главной темой считали и жизнь человеческой души, и фантазию, и интуицию, а романтики Шуман, Шопен, Вагнер отнюдь не отвергали образы обыденной, повседневной жизни. Предвижу справедливое возражение, что дело здесь в мере соотношения составляющих. Безусловно! Но это требует и более детализированной и точной аргументации, *творческого пересмотра общеэстетических первоисточников в контексте музыковедческой проблематики*, а не воспроизведения застарелых и поверхностных тезисов. Блестящим и до сих пор остающимся без внимания примером музыкально-эстетической концепции романтизма является соответствующий раздел в книге Э. Курта «Романтическая гармония и ее кризис в “Тристане” Вагнера» [11].

Или, вот, другое положение статьи Вальковой: «Реализм, как известно, был, прежде всего, реакцией на крайности романтизма, попыткой “оздоровить” романтизм, уйти от чрезмерной напряженности эмоций, слишком дерзкого обновления языка» [3, 58]. Однако ни Флобер, ни Достоевский, ни главные «кандидаты

в реалисты» от композиторов — Мусоргский и Вольф — отнюдь не стремились уйти ни от чрезмерной напряженности эмоций, ни от слишком дерзкого обновления языка (установки на «научность» и объективность этому не препятствовали). Что же до пресловутого «оздоровления», то даже печальные личные судьбы Мусоргского и Вольфа, плод *установки сознания* (в далеко «не лучших» традициях романтиков) на экстраординарность жизни творческого человека, красноречиво опровергают этот тезис.

Столь же односторонне говорится о романтизме и в статье уважаемого автора о Рахманинове; при этом попытка пересмотреть принадлежность Рахманинова романтической музыкальной культуре не выглядит обоснованной. Пожалуй, наиболее конструктивный в данной статье тезис Вальковой, с которым имеет смысл дискутировать, — следующий: «Вопреки главной установке романтиков — установке на обновление жанров и форм — русский автор пишет вполне нормативные по строению симфонии и концерты, сохраняет приверженность классически ясным формам и тональным основам гармонии» [2, 44]⁵.

Автор, конечно, хорошо знает о постоянном, «сквозном» существовании классицизирующе-охранительной тенденции на протяжении всей романтической эпохи (Мендельсон — поздний Шуман — Брамс и многие другие) и пытается обосновать специфику Рахманинова в контексте новой эпохи. Но все же использование традиционных крупных форм в данном случае — не слишком убеждающий аргумент, поскольку такое использование было особенно типично для позднего, «брамсовского» этапа романтизма. Во-вторых, нельзя не учитывать и присутствие в наследии Рахманинова таких жанров романтического происхождения, как симфоническая поэма, оркестровая фантазия, фортепианная миниатюра (этюд-картина, прелюдия, музыкальный момент), романс. В-третьих, и это самое главное, в отличие от большинства своих современников, Рахманинов (несмотря на отдельные, частные прорывы в область гармонии XX века) оставался привержен принципам *романтического интонирования и формообразования, выраженным с максимальной полнотой*; он пребывал в пространстве жанрово-интонационного словаря романтизма, в частности, определенных типов мелодической кантилены, опоэтизированного танца, характерной скерцозности, национальной архаики, поэмности, волновой динамики и т. п., сумев сказать на романтическом языке много нового.

Валькова прекрасно пишет о недопустимости инерции и схематизма, о опасности «обманчивой ясности», когда «сознание исследователя оказывается словно “загипнотизированным” готовыми словесными ярлыками» [2, 42]. И в то же время она предлагает новый «ярлык», не имеющий в отношении Рахманинова традиций и корней: «постромантизм начала XX века» [2, 45]. Но «пост» — это просто «после», которое может быть как продолжением, так и отрицанием (как, скажем, постимпрессионизм отрицал импрессионизм). В итоге вся романтическая природа, а значит, и неповторимая специфичность рахманиновского мира на фоне XX века оказались «за бортом» термина.

Переименование исторического явления — отнюдь не простая и безобидная операция. Приведу высказывание известного литературоведа (волею случая оказавшегося моим однофамильцем), глубоко проникшего в самую суть идей А. В. Михайлова и развивающего их: «Многие исторические явления — события,

⁵ К слову, приверженность тональным основам гармонии сохранялась до самого конца романтизма.

понятия, институции 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 номенклатуре 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 (добавлю: и история музыки, и искусства в целом — К. З.), 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» [6, 5].

Интересно отметить, что происходящая в последнее время в литературоведении и изобразительных искусствах *критика исторического имени* «романтизм» направлена на заметное расширение его диапазона, иными словами, приближается к тому пониманию романтизма, которое уже прочно укоренилось в музыковедении. Так, только что цитированный С. Н. Зенкин констатирует, что словом «романтизм» современные французские литературоведы «часто именуют всю литературную формацию XIX в. — и не без оснований. < ... > Такие течения, как реализм, натурализм, символизм и проч., при всех своих специфических особенностях рассматриваются в виде исторических вариантов “большого” романтизма, сходство между ними признается более существенным, чем различия» [6, 6]. И далее: «Концепция “критического реализма”, несмотря на значительные интеллектуальные усилия, потраченные на ее разработку, так и не распространилась за пределы советской науки и, очевидно, уходит в прошлое вместе с нею; < ... > мы рассматриваем Бальзака, Стендаля и даже Флобера в рамках романтической литературной формации» [6, 7].

Стоит ли в таком случае предпринимать попытки реанимации музыкального реализма как особого направления, рядоположного с романтизмом и противопоставленного последнему? Из приведенной цитаты очевидно, что литературоведение пришло к более высокой стадии обобщения и проникновения от поверхности к большей глубине; а в музыковедении, напротив, зачем-то предпринимаются попытки двигаться в обратном направлении.

Некритическое, «школьное» оперирование историко-стилевыми категориями действительно вызывает ощущение не живой жизни музыки, а искусственной и скучной схемы. «Романтизм», пожалуй, оказался наиболее подходящим, всем хорошо знакомым, примером для демонстрации использования понятия либо как «прокрустова ложа», либо как указывающей путь «светящей звезды», таинственной и до конца не исследованной. Но и многие другие историко-стилевые категории (символизм, авангард, постмодернизм) часто используются «всуе» — непродуманно и некритически. Ведь дело не в том, чтобы придумать ярлык, а в том, чтобы объяснить специфику явления по существу в движении истории. «Не будет преувеличением сказать, — пишет А. В. Михайлов, — что в *движение* в современной науке пришли и такие понятия, как “романтизм”, “барокко”, “реализм” и пр. Это — исторические понятия, и они пришли в движение в двояком отношении: в том, 1) что есть явление в его сущности, и 2) каковы его временные

границы» [12, 60]. Однако практическое осуществление исторического метода, поднятого на уровень задач современной науки А. В. Михайловым и развиваемого его последователями-музыковедами, наталкивается на мощнейшую инерцию «музлитературно ориентированной», по сути, «школьной», мысли.

Штампы надоели всем, но избавиться от них совсем не просто! Главный путь — *по существу* уйти от поверхностности и недиалектической статичности видения и заняться вдумчивым, кропотливым исследованием всех исторических явлений (и обозначающих их категорий) в их системных связях, учиться видеть и слышать материал. Иначе музыкально-историческая наука так и не достигнет вполне зрелого, «цветущего» состояния, а вузовские курсы будут неизменно разочаровывать студентов. Однако сама постановка подобных задач свидетельствует как о назревшей проблеме, так и о возможности ее решения, о том, что историческое музыкознание прошло немалый путь и готово достичь качественно нового уровня научного осмысления.

Использованная литература

1. *Аверинцев С., Андреев М., Гаспаров М., Гринцер П., Михайлов А. В.* Категория поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 3–38.
2. *Валькова В. Б.* Рахманинов и «Романтизм» // Рахманинов — национальная память России. Тамбов: Упр. культуры и арх. дела Тамб. обл.; Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 39–46.
3. *Валькова В. Б.* «Романтизм» и «реализм» в песнях Гуго Вольфа // Материалы международной научно-практической конференции Серебряковские научные чтения. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2008. С. 54–59.
4. *Зенкин К. В.* Романтизм как историко-культурный переворот // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры. Вып. 1. Ростов-на-Дону: МП Книга, 2001. С. 8–28.
5. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК, 1997. 510 с.
6. *Зенкин С. Н.* Французский романтизм и идея культуры. М.: РГГУ, 2002. 288 с.
7. История зарубежной музыки. XX век. М.: Музыка, 2005. 576 с.
8. История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1983–2004.
9. История современной отечественной музыки: Учебное пособие для студентов вузов. В 3-х вып. М.: Музыка, 1995–2001.
10. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: в 3 ч. Ч. I. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: МГК, 1996. 192 с. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с., Ч. III. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
11. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 552 с.
12. *Михайлов А. В.* Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. 856 с.
13. *Михайлов А. В.* Романтизм // Музыкальная жизнь 1991, № 5. С. 20–22. № 6. С. 20–23.
14. *Петров Д. Р.* «Деятнадцатый век» как понятие истории культуры. М.: МГК, 1999. 60 с.
15. *Царева Е. М.* Роль музыкальной литературы в воспитании молодого музыканта // К 100-летию со дня рождения В. С. Галацкой: Сб. статей. М.: АМУ при МГК, 2004. С. 23–26.